Localización	Hablante	Oyente	Relación	Espacio escénico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
V.1. 917	Atreo		Tiestes		sanguine	
918	"		"	E corp. F ecce iam cantus ciet festasque uoces non satis menti imperat		
V.2.	Tiestes			(E)		
920	"	[ ]	Tiestes	E corp. pectora longis hebetata malis		(=)
922	"			iam sollicitas ponite curas		
922	"	] [	"	←E fugiat ... fugiat fugiat		maeror pauor egestas pudor
925	"		caida		unde quo	(=)
926	"		"		ex alto culmine	
927	"		"		in plano	
930	"		"		pondera regni	
931	"		"		ceruice	
933	"	] [	"	←E saeui nubila fati pelle ac miseri temporis omnes dimitte notas		(=)
936	"	[ ]	"	E corp. redeant uultus ad laeta boni		
937	"	[ ]	"	←E ueterem ex animo mitte Thyesten		(=)
943	"	[ ]	"	E corp. O quid flere iubes nulla surgens dolor ex causa? quis me prohibet flore decenti uincire comam?		
946	"		"	E O corp. uernae capiti fluxere rosae, pingui madidus crinis amomo inter subitos stetit horrores, imber uultu nolente cadit uenit in medias uoce gemitus		
952	"		tristeza		lacrimas	
954	"			E corp O libet infaustos mittere questus libet et Tyrio saturas ostro rumpere uestes ululare libet		
958	"		presagio	E corp. mens		(=)
960	"		tempestad		tranquilla	
962	"	] [	Atreo		pectora fratri	(=)

Localización		Hablante	Oyente	Relación	Espacio escénico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
V.2.	965	Tiestes		Tiestes	E corp. uagus intra terror oberrat subitos fundunt oculi fletus nec causa sub est		
968	968	"		causa del llanto		lacrimas	
V.3.					(E)		
	971	Atreo	Tiestes	celebración	E O hic est sceptra		
	973	Tiestes	Atreo	Tiestes	E corp. satias dapis me nec minus Bacchi tenet		
	976	Atreo	Tiestes	Hijos	E→ E corp. hic esse natos crede in amplexu patris hic sunt eruntque nulla pars prolis tuae tibi subtrahetur		
	978	"	"	"		ora	
	979	"	"	Tiestes		totum implebo patrem	
	981	"	"	Hijos		iucundae mensae sacra iuuenilis colunt	
	982	"	"	"	E→ accientur		
	982	"	"	libación	E—O poculum infusum cape gentile Baccho		
	983	Tiestes	Atreo	"	E O F capio fraternae dapis donum		
	984	"	"	"	E F paternis uina libentur deis, tunc hauriantur		
	985	"	"	prodigio	E sed quid hoc?		
	985	"	"	"	E→ corp O nolunt manus parere...		
	992	"	"	"	E e quid hoc? magis magisque labant conuexa caeli...		
	996	"	"	castigo	E→ corp. in uile hoc caput abeat procella		
	997	"	"	Hijos	E→ redde gnatos		
	998	Atreo	Tiestes	"		illos	
	999	Tiestes	Atreo	Tiestes	E corp. quis hic tumultus uiscera exagitat mea? quid tremuit intus? sentio impatiens onus meumque gemitu non meo pectus gemit		
	1002	"	[ ]	Hijos	E→ adeste nati, adeste		

Localización		Hablante	Oyente	Relación	Espacio escénico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
V.3.	1003	Tiestes	( )	Hijos	←E uisis fugiet hic uobis dolor		
	1004	"		"	E unde obloquuntur?		
	1004	Atreo	Tiestes	revelación	E→ corp. expedi amplexus, uenere; gnatos agnoscis tuos?		
	1007	Tiestes		castigo		tellus	
	1007	"		"		ad infernam Styga	
	1008	"		tierra		rupta et ingenti uia	
	1009	"		"		ad chaos inane	
	1009	"		"		regna	
	1010	"		"		tota tecta	
	1010	"		"		ab imo solo	
	1011	"		"		Mycenas	
	1011	"				circa Tantalum	
	1012	"		castigo		hinc compagibus et hinc reuulsis	
	1013	"		"		infra Tartara	
	1014	"		"	←E hoc tuam immani sinu demitte uallem nosque defossos tege Acheronte toto		
	1116	"		Atreo		supra caput	
	1117	"	"	castigo		ardenti freto Phlegethon	
	1119	"	"	"		exilia supra nostra	
	1120	"		"		tellus	
	1021	"	"	dioses	←E fugere superi		
	1121	Atreo	Tiestes	Hijos	E corp.- O iam accipe hos potius libens diu expetitos		
	1123	"	"	"	E corp fruere osculare diuide amplexus tribus		
	1127	Tiestes	Atreo	Atreo Tiestes	E-F frater hoc fratrem rogo		
	1128	"	"	"		cepelire	
	1030	Atreo	Tiestes	"	E-O quicquid e natis tuis superest, habes quodcumque non super est habes		
	1032	Tiestes	Atreo	"		iacent	
	1034	Atreo	Tiestes	banquete		impia dape	
	1036	Tiestes	Atreo	prodigio		in ortus	
	1038	"	"	Hijos	E-O abscissa cerno capita et auulsas manus et rupta fractis cruribus uestigia; hoc est quod capere non potuit auidus pater		

Localización	Hablante	Oyente	Relación	Espacio escénico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
V.3. 1041	Tiestes	Atreo	Tiestes	E corp. uiuuntur intus uiscera el clusum nefas sine exitu luc tatur et quaerit fugam		
1043	"	"	suicidio	E O da ensem		
1044	"	"	"	E corp. F ferro libe- ris detur uia		
1045	"	"	"	E O F negatur ensis?		
1045	"	"	Tiestes	E corp. F pectora inliso sonent contusa planctu. sustine in- felix manum, parcamus umbris		
1048	"	"	crimen			inhospitalis Caucasi rupem
1049	"	"	"			Heniochus
1049	"	"	"			Cecropiis terris
1050	"	"	Tiestes	E en		
1054	Atreo	Tiestes	venganza			ex uulnere ipso
1034	"	"	"			sanguinem
1054	"	"	"			intra ora
1056	"	"	"			cruorem
1057	"	"	"			ferro
1057	"	"	Hijos			uulnera
1058	"	"	"			ad aras
1058	"	"	dioses			focos
1059	"	"	Hijos			artus
1059	"	"	"			corpora
1060	"	"	"			in parua
1060	"	"	venganza			feruentibus aenis
1061	"	"	"			illa
1062	"	"	"			membra
1062	"	"	"			neruos
1064		"	"			fibras
1064	"	"	"			manu mea
1065	"	"	"			flammas
1067	"	"	Tiestes			ore impio
1067	"	"	"			natos
1068	Tiestes	[	]			litoribus uagis
1069	"	[	]			maria
1070	"	[	]	dioses		quocumque fugistis
1070	"	[	]	"		inferi
1071	"	[	]			terrae
1071	"	[	]			nox Tartarea
1074	"	[	]	Tártaro		sine astris
1077	"	[	]	castigo		caeli
1077	"	[	]	"		aetheriae aulae
1078	"	[	]	"		nubibus

Localización		Hablante	Oyente	Relación	Espacio escénico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
V.3.	1079	Tiestes		castigo		mundum	
	1079	"		"		undique	
	1080	"		Júpiter		omni parte	
	1081	"		"		tecta	
	1081	"		"		domos	
	1082	"		"		montium tergemina moles	
	1083	"		"		montibus	
	1084	"		"		hac arma	
	1085	"		"		ignes	
	1086	"		"		flammas	
	1086	"		"		polo	
	1087	"		"		fulminibus	
	1089	"		"	E corp. me pete, Trisulco flammeam telo facem per pectus hoc transmitte		
	1092	"		dioses		superos	
	1094	"				tenebris	
	1096	Atreo	Tiestes	Atreo	E corp. nunc meas laudo manus		
	1099	"	"	"		toris	

TIESTES

Referencias espaciales

Localización		Escenico-lúdicas	Dramáticas	Metafóricas	Total
I.1.	Sombra	2	10	-	12
I.2.	Sombra	6	12	-	18
	Furia	11	39	-	50
I.3.	Coro	1	35	-	36
ACTO I		22	94	-	116
II.1.	Atreo	3	11	-	14
II.2.	Atreo	13	37	-	50
	Guardia	1	3	-	4
II.3.	Coro	-	32	-	32
ACTO II		17	83	-	100
III.1.	Tiestes	8	3	-	11
III.2.	Tiestes	5	35	-	40
	Tántalo	5	4	-	9
III.3.	Atreo	5	8	-	13
III.4.	Atreo	7	3	-	10
	Tiestes	3	4	-	7
III.5.	Coro	-	40	-	40
ACTO III		33	97	-	130
IV.1.	Coro	1	6	-	7
	Mensajero	6	162	-	168
IV.2.	Coro	2	76	-	78
ACTO IV		9	244	-	253
V.1.	Atreo	9	15	1	25
V.2.	Tiestes	10	9	-	19
V.3.	Atreo	9	26	-	35
	Tiestes	23	46	-	69
ACTO V		51	96	-	148
TOTAL		132	614	1	747

TIESTES

Referencias espaciales

(Según los personajes)

Personaje		Escénico-lúdico	Dramático	Metafórico	Total
Sombra	I.1.	2	10	-	12
	I.2.	6	12	-	18
SOMBRA		8	22	-	30
FURIA	I.2.	11	39	-	50
Coro	I.3.	1	35	-	36
	II.3	-	32	-	32
	III.5.	-	40	-	40
	IV.1.	1	6	-	7
	IV.2.	2	76	-	78
CORO		4	189	-	193
Atreo	II.1.	3	11	-	14
	II.2	13	37	-	50
	III.3.	5	8	-	13
	III.4.	7	3	-	10
	V.1.	9	15	1	25
	V.3.	9	26	-	35
ATREO		46	100	1	147
GUARDIA	II.2.	1	3	-	4
Tiestes	III.1.	8	3	-	11
	III.2.	5	35	-	40
	III.4.	3	4	-	7
	V.2.	10	9	-	19
	V.3.	23	46	-	69
TIESTES		49	97	-	146
TANTALO	III.2.	5	4	-	9
MENSAJERO	IV.1.	6	162	-	168

Análisis de las referencias espaciales.

La recopilación de referencias espaciales en Tiestes pone de manifiesto una notable desproporción entre las dedicadas al espacio diegético y las del espacio mimético. En un total de 747 indicaciones espaciales, 614 están dirigidas al fuera de escena y 132 a lo que sucede en la escena. Esta relación en favor de las referencias del espacio diegético se produce en todos los actos sin distinción, algo menos en el último. En cuanto a la relación entre éstas y los personajes, es el coro el que mayor número de indicaciones lleva a cabo (193, de las que tan sólo 4 son deícticas); Atreo pronuncia 147 referencias y Tiestes 146, con una distribución parecida entre ambos personajes. El mensajero lleva a cabo 168 (y sólo 6 de éstas son deícticas), la Furia 50, la sombra de Tántalo 30, el guardia 4 y, finalmente, Tántalo, el hijo de Tiestes, 9.

En relación con el espacio escénico, el título de la obra y las convenciones del género nos hace suponer que el espacio que se presenta a los ojos de los espectadores corresponde al situado ante el palacio de Atreo en Micenas; es este el espacio del lenguaje por excelencia. Contiene a su vez un subespacio al que se tiene acceso a través de la puerta central de la escena que es el interior del propio palacio, interior que también se hace visible a los espectadores en el último acto, tras la apertura de las puertas que separan ambos espacios. Al igual que en las obras anteriormente comentadas, las referencias espaciales que nos remiten a este espacio presentan una función especialmente articulatoria ; las referencias a los objetos y decorado son muy escasas, sobresaliendo con mucho la deixis corporal.

En lo que se refiere al espacio "narrado", encontramos fundamentalmente tres subespacios articulados en otros tantos campos léxicos: los Infiernos, del que proceden la sombra de Tántalo y la Furia, cargado con el semantismo de la muerte; el exilio, del que procede Tiestes y connotado positivamente como lugar de paz y felicidad frente al espacio del poder; el tercer espacio es el espacio en el que tiene lugar el asesinato de los hijos de Tiestes a manos de Atreo, presenciado únicamente por el mensajero quien lo narra en escena con todos los detalles. Sobre el valor de estos espacios y su articulación insistiremos en el análisis narratológico.

Códigos extralingüísticos.

Como en Medea y en Fedra, hay una clara superioridad de los canales ideativo y emotivo. De los que inciden directamente en los signos no verbales hemos recogido 65 referencias, 35 en diálogo y 30 en monólogo. Las acotaciones no verbales están, fundamentalmente, al comienzo y final de las secuencias, con una clara función articulatoria del discurso.

En lo referido al texto pronunciado, nos encontramos algunas indicaciones. Así, sobre la palabra, los vv. 80, 93, 918, 1004, 1038 y 1068 que pronuncian la sombra de Tántalo (2), Atreo (1) y Tiestes (3). Una acotación sobre el tono puede verse en v. 1068.

De los sistemas referidos a la mímica y a la gestual se recogen un número considerable de referencias, exactamente 20, pronunciadas por la sombra de Tántalo (1), Tiestes (9), Atreo (7) y el mensajero (2).

El sistema de la cinesica es, como en obras anteriores, el más numeroso (23 referencias), repartidas entre la sombra (3), la Furia (3), Tiestes (7), Tántalo (2), Atreo (7) y el coro (1). Este tipo de acotación, como venía sucediendo, incide de un modo claro en la articulación de las diferentes escenas.

Los tres sistemas siguientes, el maquillaje, el peinado y el traje, aparecen representados cada uno por una indicación, respectivamente, vv. 505, 505 y 524, y todas están puestas en boca de Atreo. Esta escasez de indicaciones abunda en la afirmación que hicimos anteriormente sobre la falta de interés que se deduce de los textos por el aspecto exterior de los actores, al menos siempre que no esté directamente relacionado con las pasiones interiores.

En lo que se refiere a las indicaciones del espacio escénico, aparecen algunas, aunque escasas, referencias. Así, los accesorios son mencionados en los vv. 96, 544, 909 y 947. Referencias al decorado encontramos en los vv. 3, 404, 908 y 989. En relación con este sistema, hay que señalar que la escena requiere cambios de decorado parcial para representar las acciones que acontecen en el interior del palacio, posibilidad para la cual existían recursos (cfr. Hermann, 1924:206). También hay que señalar que la iluminación (con tres referencias, vv. 120, 789 y 908) requiere unos efectos de luz y oscuridad que son difíciles de explicar en un teatro representado al aire libre. Las indicaciones a los posibles efectos sonoros no articulados están ausentes por completo en lo referente a la música. El ruido presenta una referencia en v. 947 pronunciada por Tiestes.

Verso	Hablante	Oyente	Indicación	Canal
1	〈 Sombra 〉	( )	quis inferorum sede ab infausta extrahit?	cines.
3	〈 Sombra 〉	( )	quis male deorum Tantalo uisas domos ostendit iterum?	uis.
23	Furia	Sombra	perge, detestabilis umbra et penates impios furiis age.	cines.
67	"	"	siste.	cines.
67	"	"	quo praeceps ruis?	cines.
80	Sombra	Furia	Tantali uocem excipe properantis ad uos.	acus.
93	"	"	nec hoc tacebo.	acus.
96	"	"	quid ora terres uerbere et tortos ferox minaris angues?	gest. corp.
100	"	"	sequor.	cines.
105	Furia	Sombra	gradere ad infernos specus amnemque notum.	cines.
107	"	"	cernis ut fontis liquor introrsus actus linquat, ut ripae uentusque raras ingeus nubes ferat?	vis.
120	"	"	en ipse Titan dubitat an iubeat sequi cogatque habenis ire periturum diem.	uis.
244	Atreo	Guardián	profare, dirum qua caput mactem uia.	acus.
330	"	"	multa sed trepidus solet detegere uultus.	gest.
404	〈 Tiestes 〉	(Tántalo)	optata patriae tecta et Argolicas opes (...) cerno.	vis.
412	〈 Tiestes 〉		repete siluestres fugas saltusque densas potius et mixtam feris similemque uitam.	cines.
420	〈 " 〉		moueo nolentem gradum.	cines.

Verso	Hablante	Oyente	Indicación	Canal
421	Tántalo		pigro (quid hoc est?) genitor incessu stupet uultumque uersat seque in incerto tenet.	cines.
428	Tiestes	Tántalo	reflecte gressum, dum licet, teque eripe.	cines.
429	Tántalo	Tiestes	quae causa cogit, genitor, a patria gradum referre uisa?	cines.
430	Tántalo	Tiestes	cur bonis tantis sinum subducis?	cines.
435	Tiestes	Tántalo	placet ire pigris membra sed genibus labant alioque quam quo nitor abductus feror.	cines. corp.
488	Tiestes	Tántalo	eatur.	cines.
489	"	"	ego uos sequor, non duco.	cines.
490	Tántalo	Tiestes	perge non dubio gradu.	cines. gest.
492	⟨ Atreo ⟩		et ipsum et una generis inuisi indolem iunctam parenti cerno.	vis. corp.
494	⟨ " ⟩		uenit in nostras manus tandem Thyestes, uenit et totus quidem.	cines.
505	⟨ " ⟩		aspice ut multo grauis squalore uultus obruat maestos coma, quam foeda iacet barba.	corp. gest. vis.
508	"	Tiestes	fratrem iuuat uidere.	uis.
508	"	"	complexus mihi redde expetitus.	cines. corp.
517	Tiestes	Atreo	supplicem primus uides.	uis. corp.
517	"	"	lacrimis agendum est.	gest.
518	"	"	hae te precantur pedibus intactae manus.	corp.
520	"	"	obsides fidei accipe hos innocentes, frater.	corp.
521	Atreo	Tiestes	a genibus manum aufer meosque potius amplexus pete.	corp. cines.
523	"	(Hijos)	uos quoque, senum praesidia, tot iuuenes meo pendete collo	corp. cines.

Verso	Hablante	Oyente	Indicación	Canal
913	Atreo		satur est.	corp.
918	"		ecce, iam cantus ciet / festasque uoces.	acus.
936	Tiestes	[ ]	redeant uultus ad laeta boni	gest.
947	"		vernae capiti fluxere rosae,	corp.
			pingui madidus crinis amomo	gest.
			inter subitos stetit horrores,	audit.
			imber uultu nolente cadit,	
			uenit in medias uoces gemitus.	
965	"		sed uagus intra	corp.
			terror oberrat, subitos fundunt	gest.
			oculi fletus.	
978	Atreo	Tiestes	ora quae exoptas dabo	corp.
			totumque turba iam sua implebo patrem.	
982	"	"	sed accientur.	cines.
985	Tiestes	Atreo	nolunt manus	corp.
			parere, crescit pondus et dextram grauat.	
989	"	"	et ipsa trepido mensa desiluit solo.	cines.
1002	"	(Hijos)	adeste, nati, genitor infelix uocat.	cines.
1004	"		unde obloquuntur?	acus.
1005	Atreo	Tiestes	uenere.	cines.
1038	Tiestes	Atreo	abscissa cerno capita et auulsas manus	uis.
			et rupta fractis cruribus uestigia.	corp.
1045	"	"	pectora inliso sonent / contusa planctu.	corp.
				acus.
1046	"	"	sustine, infelix, manum.	corp.
1050	"	"	genitor en natos premo	corp.
			premorque natis.	
1068	"	[ ]	clausa litoribus uagis	acus.
			audite maria, uos quoque audite hoc scelus,	
			quocumque, di , fugistis. audite inferi,	
			audite terrae, Noxque Tartarea grauis	
			et atra nube, uocibus nostris uaca.	

Verso	Hablante	Oyente	Indicación	Canal
524	Atreo	Tiestes	squalidam ueste exue,	corp.
			oculisque nostris parce, et ornatus cape	vis.
			pares mei, laetusque fraterni imperi	
			capesse partem.	
531	Tiestes	Atreo	regiam capitis notam	corp.
			squalor recusat noster et sceptrum manus	
			infausta refugit.	
634	Mensaj.	Coro	si steterit animus, si metu corpus rigens	corp.
			remittet artus.	
635	"	"	haeret in uultu trucis	vis.
			imago facti.	
544	Atreo	Tiestes	imposita capiti uincla uenerando gere	gest.
545	"	"	ego destinatas uictimas superis dabo.	cines.
607	⟨Coro⟩	[ ]	uos quibus rector maris atque terrae	gest.
			ius dedit magnum necis atque uitae,	
			ponite inflatos tumidosque uultus.	
626	"	Mensaj.	quid portas noui.	cines.
638	Mensaj.	[ ]	ferte me insanae procul,	cines.
			illo, procellae, ferte quo fertur dies	
			hinc raptus.	
789	⟨Coro⟩	[ ]	quo terrarum superumque parens,	cines.
			(...)	
			quo uertis iter	
			medioque diem perdis Olympo?	
895	⟨Atreo⟩		quod sat est, uideat pater.	vis.
898	⟨ " ⟩	[ ]	nimis diu conuiua securo iaces	corp.
			hilarique uultu.	gest.
903	⟨ " ⟩		libet uidere, capita natorum intuens	vis.
			quos det colores, uerba quae primus dolor	corp.
			effundat aut ut spiritu expulso stupens	
			corpus rigescat.	
907	⟨ " ⟩		miserum uidere nolo, sed dum fit miser.	uis.
908	⟨ " ⟩		aperta multa texta conlucent face	vis.
909	⟨ " ⟩		resupinus ipse purpureas atque auro incubat	vis.
			uino grauatum fulciens laeua caput.	corp.

			Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metalenguaje	Lexema-Isotopía	Código
I,1.	1	1	iam	⟨OCT⟩		3 T→ E	pres.		Amanecer		/-||			p		poét. refer.	"		poético dramático
	2	5	age	⟨" ⟩	]	2(1)T-	imper.	emot.	Lamento		Eex		x	Op	apóstrofe	poét. expres.	" R		mitológico dramático retórico
	3	9	gravior	⟨" ⟩	]	3-2(1)	pres.	ideat	Suerte de Octavia		/-||			p	apóstrofe	poét. refer.	" R	"fortuna"	dramático retórico
	4	10	semper	⟨" ⟩	]	2(3) 1	pres.	emot.	Causa de las desgracias	Mesalina	E		x	p	apóstrofe	poét. refer. expres.	" R	"madre"	dramático
	5	12	tristes	⟨" ⟩	]	2-3(1)	imper.	ideat emot. acus.	Lamentos		Eex		x	H(Wb)	apóstrofe	poét. expres. refer.	" R		retórico dramático
	6	14	utinam	⟨" ⟩	]	3 1 2	irreal	emot.	Testigo de la muerte de Mesalina	Mesalina	E!		x	Wp	apóstrofe apóstrofe	poét. expres.	" R		retórico Historico mitológico
	7	18	o lux	⟨" ⟩	]	3 1 ←T		emot.	Odio a la vida		E		x	p	apóstrofe repetición	expres. poét.	" R	muerte liberadora	dramático retórico
	8	21	tulimus	⟨" ⟩		1p(1)	pas.h	emot.	Madrastra	Agripina	/-||			p		poét. refer.	"	malos tratos	Historia cultural
	9	23	illa	⟨" ⟩	]	3 ←F 2 ←F E	pas.h	emot.	Influencia de Agripina	Claudio	/-||			p	repetición apóstrofe	poét. refer.	" R		Historia dramático
	10	31	coniugis	⟨" ⟩	]	2 3(1) E	pres.p	emot.	Asesinato y ruina	Nerón	E /-||		x	p	apóstrofe	poét. expres. refer.	R	tiranía	Historia dramático retórico
I.2.	11	34	fulgore	⟨NOD⟩	]	3 E	pot.	emot.	Ruina de la estirpe de Claudio		/-|| (Eex)			p	apóstrofe apóstrofe	fática refer.	R "	Fortuna / ruina	Historia dramático retórico
	12	41	en qui	⟨" ⟩		3 T E ←F	pas.	emot.	Asesinato de Claudio	Agripina	/-||			p		refer. fática		crimen crimen	Historia
	13	45	mox	⟨" ⟩		3		emot.	Muerte de Agripina	Nerón	/-||			p		refer.		crimen	Historia dramático
	14	45	cuius	⟨" ⟩		3	pres.		Asesinato del hermano	Británico	/-||			p		refer.		crimen	Historia dramático
	15	46	meret	⟨" ⟩		3	pas.	emot.	Situación de Octavia	Octavia Nerón	/-||			p		refer.		[illegible] Nerón	Historia dramático

		Segmento		O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-Isotopía	Código
	16	51 animum	(NOD)	3(1)-3	pres.	emot.	Intento de consuelo		/-||			p		refer.		fides / pietas	dramático
	17	52 mittit	(")	3 / 1	pres.	emot.	Rechazo	Octavia	/-||			p		refer.			dramático Historia
	18	55 heu	(")	3(1)	pres.	ideat	Temor	scelus	E		x	Bp	(oscuridad)	expres. refer.		nefas	dramático
	19	56 quod	(")	3	pot.	emot.	Alejamiento Temor		E!		x	Wp		expres.			dramático religioso
I.3.	20	57 o mea	(OCT) ( )	2(3) 1			Mala fortuna		E			p	apóstrofe	expres. poét.	M R		retórico dramático
	21	58 licet	(") ( )	1 2	pot.	emot.	Desgracias de Electra		/ ?			Hp	apóstrofe	expres. refer. poét.	M R		mitológico dramático
	22	60 tibi	(") ( )	3(2) -F	pas.m	emot.	Desgracias de Electra	Agamenón Orestes	/-||			p	apóstrofe	expres. refer. poét.	M R		mitológico retórico
	23	65 me	(")	3(1)	pres.	emot.	Rencor de Octavia	Claudio Agripina Británico	/-||			Op	antítesis	poét. refer.	M		dramático retórico
	24	70 nunc	(")	T→ 1	pres.	emot.	Situación desesperada	Nerón	/-||			p		refer.	M		dramático
	25	72 vox	(NOD)	3 1	pas.r	acus.	Indicación de proxi-midad	Octavia	/-||			p		refer. fática	C M		dramático
	26	73 cesset	(")	3(1) F	fut.	cines corp. emot.	Dificultad para andar		E? (/-|!)		x	-Kp	preg. ret.	expres. refer.	P C	vejez	dramático retórico
I.4.	27	75 excipe	OCT NOD	2 1	imper.	emot. gest.	Lamento		!ex		+	Op		conat. refer.		fidelidad	dramático
	28	77 quis	NOD OCT	3 T 2	fut.	emot. ideat.	Día de liberación		E? (/-|!)		x	-Kp	preg. ret.	expres. refer.	P		retórico dramático
	29	79 qui	OCT NOD	3 1 -E	fut.	emot. ideat.	Muerte como libera-ción		/-||			p	antífrasis	refer.		muerte liberadora	dramático mitológico

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.c.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-Isotopía	Código
30	80	omina	NOD	OCT	1 3 ←E	pot.	emot.	Apartamiento de la idea		Er	+	x	Wp		conat.			dramático
31	81	non	OCT	NOD	3pl 2 T→	pres.	emot.	Suerte en manos del hado		/-||			p		poét. refer.			cultural dramático
32	83	dabit	NOD	OCT	3 T	fut.	emot.	Cambio futuro		/-||			Bp		refer. conat.			dramático retórico
33	84	tu	"	"	2	imper.	emot.	Conducta hacia Nerón	Nerón	!ex		-	Op		conat.			dramático
34	86	vincam	OCT	NOD	1	pot.	emot. ideat.	Crueldad del tirano	Nerón	/-||			Bp	hipérbole repetición	expres. refer.		tirano	retórico dramático
35	89	odit	"	"	3	pres.	emot.	Carácter de Nerón	Nerón Agripina	/-||			p		poét. refer.		odio	dramático
36	93	licet	"	"	3 F	fut.	emot.	Ocupación vergonzosa del poder	Nerón Agripina	/ ≠/-||			Hp	repetición	poét. refer.	L		dramático histórico
37	99	animi	NOD	OCT	2 F→	imper.	emot.	Necesidad de callar		!ex		-	Op	repetición	conat.	H		dramático
38	100	toleranda	OCT	NOD	1	pot.	emot.	Muerte		/ ≠/-||			Hp		refer.		muerte liberadora	dramático
39	102	genetrice	"	"	1	pres.	emot.	Odio a la vida	Mesalina Claudio Británico	/-||			p		refer.			histórico dramático
40	107	absit	"	"	3(1)	pot.	ideat	Alejamiento del crimen		E(!)		x	Wp		expres. refer.			dramático
41	108	mori	"	"	3(1)	fut.	emot.	Alegria de morir		/-||			Wp		refer.		muerte liberadora	filosófico
42	108	poena	"	"	3(1) 3	pres.	emot.	Sufrimiento	Nerón	/-||			p	hipérbole	refer.			histórico dramático
43	115	quam	"	"	3 T 1	pres.	emot.	Sueño con el hermano	Británico	E			p		expres.		sueño	poético dramático
44	118	modo	"	"	3 ←F 0 3 1	pres.	emot.	Sueños	Británico	/-||			p		refer.			dramático
45	125	adice	"	"	2 E	imper.		Concubina	Popea Nerón	!ex (!)		x	p		expres. conat. refer.			dramático histórico
46	126	cuius	"	"	3 ←F ←E	pas.h	emot.	Asesinato de Agripina	Popea Nerón Agripina	/-||			p		refer.			histórico dramático

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.c.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexem. Isotopía	Código
47	130	quae	OCT	NOD	3(1)	—	emot.	Ausencia de esperanza		E? (/-||)		x	-Kp	preg. ret.	expres. refer.	R	desesperación	retórico dramático
48	131	inimica	"	"	3/F E/1	pas.	emot.	Instigación al asesinato	Popea	/-||			p		refer.			dramático
49	134	emergere	"	( )	2(3) 1 ←E F→	imper.	emot.	Petición de auxilio	Claudio	Eex		x	Wp	apóstrofe	expres. refer. conat.	R		retórico mitológico
50	137	frustra	NOD	OCT	2 F 3	pres.	emot.	Inutilidad de la petición	Claudio	/-||			p	repetición	refer. conat.			dramático
51	139	qui	"	"	3 ←F	pas.h	emot.	Acciones reprobables de Claudio	Claudio Británico Nerón	/-||			p		refer.			dramático religioso
52	143	hinc	"	"	3p ←T	pas.h	ideat	Origen de los crímenes	hinc	/-||			p		refer.		origen del crimen	dramático
53	145	mactata	"	"	3 1	pas.h	emot.	Asesinato de Silano	Silano	/-||			p		refer.			histórico Cultural dramático
54	147	pro facinus	"	"	3 ·		emot.	Espanto		E		x	p		expres.			
55	147	feminae	"	"	3	pash	emot.	Muerte de Silano	Agripina	/-||			p		refer.			histórico
56	150	intravit	"	"	3 E (1) 2	pas.h	emot.	Subida al poder y boda con Agripina	Agripina Nerón	/-|| (E)			p		refer. expres.			histórico cultural
57	155	tantoque	"	"	3	pas.h	emot.	Actuación de Agripina	Agripina	/-||			p		refer.			histórico
58	157	quis	"	"	3	pas.	emot.	Imposibilidad de expresar	Agripina	E? (/-||)		x	-Kp	preg. ret.	expres.	H R		retórico
59	160	tunc	"	"	3 ←F E ←T	pas.h	emot.	Asesinato de Claudio y de Agripina		/-||			p		refer.		pietas	cultural dramático histórico
60	166	tu	"	( )	2(3) 1 T E	pres.p	emot.	Muerte de Británico		/-|| (E)			p	apóstrofe	expres. refer.	R		histórico retórico
61	170	saeva	"	(")	2 3 ←F E T	pash	emot.	Lamento general por Británico		/-||			p	apóstrofe	expres. refer.	R		histórico cultural retórico
62	174	extinguat	OCT	NOD	3 1	pot	emot.	Destrucción	Nerón	Eex (Ca)		+	Wp		expres. refer.			retórico
63	175	natura	NOD	OCT	3 2	pas.		Falta de fuerzas		/-||			p		refer. conat.			dramático

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.c.	C.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexem. Isotopía	Código
64	176	dolor	OCT	NOD	3(1)	fut.	emot.	Fuerzas de flaqueza		/-||			p		refer.			
65	177	vince	NOD	OCT	2 3	imper.	ideat	Trato a Nerón	Nerón	!V		-	Op		conat.		cruel	dramático
66	178	ut	OCT	NOD	3 1	pot.	emot.	Exclamación de sorpresa	Británico	E? (E!)		x	-Kp	preg. ret. ironía	expres. refer.	R		retórico dramático
67	179	incolumis	NOD	OCT	2 F→E T	pot.	ideat	Seguridad en el futuro		/-|| (!/)		x	p		refer. conat.			dramático
68	181	expectat	OCT	NOD	3 E	pres.	emot.	Otro linaje regio		/-||			p		refer.			dramático
69	182	me	"	"	3p-1	pres.	emot.	Muerte futura	Británico	/-||			p		refer.			histórico dramático
70	183	confirmet	NOD	OCT	3 2	pot.	emot.	Favor popular		!ex		-	Wp		conat. refer.		"favor civium"	dramático
71	184	solatur	OCT	NOD	3 1	pres.	emot.	Consuelo		/-||			p		refer.			dramático
72	185	vis	NOD	OCT	3	pres.	ideat	Fuerza del pueblo		/-|| (!ex)			p		refer. conat.			político cultural
73	185	principis	OCT	NOD	3		ideat	Fuerza del principe	Nerón	/-||			p	ironía antítesis	refer.			político dramático
74	186	respieciet	NOD	OCT	3 3(2)	fut.	emot.	regeneración	Nerón	/-||			p		refer. conat.			cultural dramático
75	186	paelex	OCT	NOD	3	pres.	emot.	Influencia de la concubina	Popea	/-||			p	ironía	refer.			histórico dramático
76	187	invisa	NOD	OCT	3		emot.	Falta de simpatía	Popea	/-|| (!ex)			p		refer. conat.		"invisa"	histórico dramático
77	187	sed	OCT	NOD	3 -3	pres.		Querida por su esposo	Popea Nerón	/-||			p		refer.			dramático
78	188	nondum	NOD	OCT	T→3	pres.	ideat	Matrimonio	Popea Nerón	/-|| (!ex)			p	antítesis	refer. conat.		matrimonio	social dramático
79	188	iam	OCT	NOD	T→3	fut.	ideat	Lamento de Popea	Popea	/-||			p		refer.			dramático
80	189	iuvenilis	NOD	OCT	3	pres.g	emot. ideat.	Amor juvenil / conyu[illegible]		/-|| (!ex)			p		refer. conat.			literario poético

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metalenq.	Lexema-Isotopía	Código
81	193	violare	NOD	OCT	3 T→	pas.h	emot.	Caida de la primera	Acte Nerón	/-|| (!ex)		-	p		refer. conat.			histórico dramático
82	195	nempe	OCT	NOD	3		emot.	Rival	Popea	/-||(E)			p	ironía antífrasis	refer.			histórico dramático
83	196	subiecta	NOD	OCT	3	pas.h	emot.	Poder del temor de Popea	Acte	/-|| (!ex)		-	p		refer. conat.			dramático
84	198	et	"	"	3	fut.	emot.	Caida de la amante	Popea	/-|| (!ex)		-	p		refer. conat.			dramático literario mitológico
85	199	sit	"	"	3	fut.	emot.	Breve gozo	Popea	/ ?/-|| (!ex)		-	Hp		refer. conat.		hermosura de Popea	dramático
86	201	passa			3 ←F	pas.m	ideat	Sufrimiento de Juno		/-|| (!ex)		-	p	comparación	poética refer. conat.	"	Juno / Octavia	mitológico
87	205	et	"	"	3	pas.n	emot.	Metamorfósis de Júpiter		/-|| (!ex)		-	p		poética refer. conat.	"		mitológico
88	208	fulgent	"	"	3p E	pres.	emot.	Derrota de Juno		/-|| (!ex)		-	p		poética refer. conat.	"		mitológico
89	113	vicit	"	"	3	pas.m	emot.	Transigencia		/-|| (!ex)		-	p		poética refer.	"		mitológico
90	215	sola	"	"	3 E	pres.	emot. ideat.	Victoria de Juno		/-|| (!ex)		-	p		poética refer. conat.	"		mitológico
91	219	tu	"	"	2 E	imper.	emot.	Autocontrol		!ex		-	Op	metáfora	poética conat.			dramático histórico
92	222	iungentur	OCT	NOD	3 1 E/E	irreal	emot. ideat.	Imposible conciliación	Nerón Britanico	/-||(E)			p	hipérbole paradoja	expres. refer.			retórico dramático
93	227	utinam	"	"	3 ←F 3 E	pres.	emot.	Castigo de Júpiter a Nerón	Nerón	E(!)		x	Hp		expres.			dramático mitológico
94	231	vidimus	"	"	1p E	pas.r	vis.	Prueba de peligro		/-||			p		refer.			poético cultural
95	235	em	"	"	E→ T→			Orientación deíctica		E		x			expres. fático			dramático

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Tloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metalenq.	Lexema-Isotopía	Código
96	235	ipse	OCT	NOD	3 E	pres.	emot. ideat.	Amenazas del cielo	Nerón	/-|| (E)			p	hipérbole	refer.		impiedad de Nerón	histórico religioso dramático
97	238	non	"	"	3	pas.m	emot.	"		/-||(E)|			p	comparación	poét. expres.	M		mitológico poético
98	240	hic	"	"	3 T→/T	—	emot.	Crímenes de Nerón	Nerón	/-||			p	hipérbole	refer.			
99	240	hic	"	"	3 E/E ←F	pas.h	emot.	Actos de Nerón	Nerón	/-||			p	repetición	refer.			religioso histórico
100	243	et	"	"	3	pres.	emot.	Inmunidad de Nerón	Nerón	E!!			p		expres.			dramático
101	245	pro	"	(")	2(3)	—		Invocación a Júpiter		E			p	apóstrofe	expres.	R		religioso retórico
102	245	tela			2(3) ←F	pres.	emot.	Ausencia de castigo divino	Nerón	E? (Eq)		x	-Kp	preg. ret.	expres.	R	castigo divino	retórico mitológico
103	248	utinam	"	"	3 ←F E	pot.	emot.	Castigo del tirano		E(!)		x	Wp		expres.		tirano	histórico dramático político
104	25 ?	indignus	NOD	OCT	1 F→ 3 E	pres.	emot. ideat.	Indignidad de Nerón		/-||	+	-	Kp		refer.			dramático
105	253	sed	"	"	1 F→ 2/3	imper.		Consejo	Nerón	!ex	+	-	Op	repetición	conat.			dramático
106	255	forsitan	"	"	3 T	fut.	ideat	Venganza	!	/-|| (!er)		-	Pp		refer. conat.			histórico dramático
107	257	gravi	OCT	NOD	3 T E	pres.	emot.	Desdicha		/-||			p		refer.			dramático
108	258	prima	"	"	3/3-1 T	pas.h	emot.	Pasión y error de Mesalina	Mesalina	/-||			p		refer.		furor	histórico poético dramático
109	262	illi	"	"	3/3 E	pas.h	emot.	Castigo del princeps	Mesalina	/-||			p		refer.			dramático poético
110	266	cecidit	"	"	3 1 F E	pas.h	emot.	Consecuencias de su muerte		/-||			p		refer.			histórico dramático
111	270	renovare	NOD	OCT	2 ←F/F	imper.	emot.	Fin de los lamentos	Mesalina	!ex		+	Op		conat.			dramático

		Segmento		O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.c.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexem-Isotopía	Código
I.5.	112	273 quae	(COR)	3/1	pres.	ideat	Rumores		E? (/-||)		x	-Kp	preg. ret.	poét. expres. refer.	H R		retórico dramático
	113	274 utinam	(")	3 E	pot.	emot.	Apoyo a Octavia	Popea Nerón Octavia	E!		x	Wp		poét. expres.	M		
	114	282 fratris	(")	3	pas.		Cautividad de Juno		/-||			p		poét. refer.			mitológico
	115	283 soror	(")	3 ←E	pres.	emot.	Destitución de Octavia	Claudio	E? (Eq)		x	-Kp	preg. ret.	poét. expres.	R		histórico retórico
	116	285 sancta	(")	3	pres.	emot.	Virtudes de Octavia	Octavia Claudio	E? (Eq)		x	-Kp	preg. ret.	poét. expres. refer.	R		retórico histórico religioso
	117	288 nos	(")	1pl	pres.	emot.	Decadencia	Claudio	/-||			p		poét. refer.		medio	dramático
	118	291 vera	(")	3 ←T	pas.h	ideat	Virtud antigua		/-||(E)			p		poét. refer.		virtus	cultural
	119	294 illi	(")	3p ←E	pas.h		expulsión de los reyes		/-||			p		poét. refer.	M		cultural
	120	295 ultique	(")	2p 2(3) ←F	pas.h	emot.	Rebelión contra la tiranía	Virginia	/-||			p	apóstrofe	poét. refer.	H R	tiranía	histórico cultural
	121	301 te	(")	3 2 -T	pas.h	emot. ideat.	Rebelión contra la tiranía	Lucrecia	/-||			p	apóstrofe	poét. refer.	H R	tiranía	Histórico cultural
	122	305 dedit	(")	3	pas.h	emot.	Castigo a los tiranos	Tarquinio	/-||			p		poét. refer.	H	tiranía	histórico cultural
	123	310 haec	(")	3 ←F T→ E	pas.r		Asesinato de Agripina	Nerón Agripina	/-||			p		poét. refer.	H		histórico dramático
	124	314 properant	(")	3p E	pres.p	emot.	Preparativos para embarcar		/-||			p		poét.	M		histórico dramático
	125	317 resonant	(")	3 0 E	pres.p		Naufragio		/-||			p		poét. refer.	H		histórico
	126	320 tollitur	(")	3 E	pres.p	emot.	Clamor y llanto		/-||			p		poét. refer.			literario

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iluc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metalenng.	Lexema-Isotopía	Código
127	322	mons	\COR\		3	pres.p		Muerte inminente		/-||			p		poét. refer.			literario dramático
128	328	quaerit	\" /		3	pres.p	emot.	Intentos de salvación		/-||			p		poét. refer.			literario dramático
129	328	scindit	\" >		3	pres.p	emot. corp. gest.	Lamentos de Agripina		/-||			p		poét. refer.			literario dramático
130	331	postquam	\" >		3 T	pres.p	emot.	Desesperación	Agripina	/-||			p		poét. refer.			literario dramático
131	333	haec	COR> "AGR"		2	pres.p	emot.	Recompensa	Nerón	E?(E!)		x	-Kp	preg. ret.	poét. expres.			retórico literario dramático
132	335	"hac"	\" /		1 2 F T	pres.p.	emot.	Digno pago a su conducta		/-||			Kp		poét. refer.			literario histórico dramático
133	339	"exere"	/ " / \		2(3) 1 E	imper.		Llamada a su esposo	Claudio	Ex=		x	Wp	apóstrofe	poét. expres.			retórico cultural dramático
134	341	"ego"	\" /		1 E 2	fut.p	emot.	Culpabilidad	Claudio Británico	/-||			p		poét. refer.			retórico dramático
135	346	feriunt	\COR\		3p E	pres.p	emot.	Muerte de Agripina		/-||			p		poét. refer.			literario dramático
136	347	ruit	\" /		3 E	pres.p	emot.	Lucha por salvarse		/-||			p		poét. refer.			literario dramático
137	350	mansit	\" /		3 E	pas.	emot.	Lealtad de los hombres		/-||			p		poét. refer.			literario histórico dramático
138	352	multi	\" /		3p E 3	pres.p	emot.	Auxilio		/-||			p		poét. refer.			literario dramático
139	355	quid	\" /		3(2) E	pas.	ideat	Inutilidad de los esfuerzos		E? (/-||)		x	-Kp	preg. ret. apóstrofe	poét. expres.			retórico histórico
140	358	ferro	" /		2 3 -F O T-	fut.	emot.	Asesinato de Nerón	Nerón	/-||			p	apóstrofe	poét. expres.			histórico dramático
141	361	furit	\" /		3 3	pres.p	emot.	Reacción ante el fracaso	Nerón Agripina	/-||			p		poét. refer.			histórico cultural dramático
142	363	ingens	" /		3	pres.p	emot.	Nuevo intento		/-||			p		poét. refer.		refer.	histórico cultural dramático

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iluc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metalenng.	Lexema-Isotopía	Código
143	366	missus	COR		3 3	pres.p	emot.	Agente del crimen		/-||			p		poét. refer.			histórico dramático
144	367	caedis	\" >		3 0	pres.p	emot. corp.	Ultimas palabras	Agripina	/-||			p		poét. refer.			literario histórico dramático
145	371	"hic"	/COR\ "AGR"		3 E→	pres.p	emot. corp.	Lugar mortal	Nerón	/-||			Op	repetición	poét. refer.		monstrum	literario histórico dramático
146	373	post	\COR/		3	pas.	emot.	Muerte		/-||			p		poét. refer.			literario
147	377	quid	SEN		2(3) 1	pas.	emot.	Exito		E?(Eq)		x	-Kp	preg. ret. apóstrofe	expres.			retórico
148	379	gravius	"		1 E	pot.	ideat	Caida más dura		E?(Eq)		x	-Kp	preg. ret. ironía	expres.			retórico histórico
149	381	melius	"		1 -E	pas.h	emot.	Vida retirada		/-|| (E)			p		refer.		vida retirada	histórico filosófico
150	385	o quam	"		1	pas.h	emot.	Placeres tranquilos		E			p		expres.		tranquilidad	filosófico mitológico
151	391	qui	"		3 F→ T / T	pres.	ideat	momento de renovación		/ ?/-||			Hp		refer.		corrupción	cosmológico estoico
152	397	tunc	\" /		3 T E	pas.m		Justicia		/-||			p		poét. refer.		"Edades"	literario mitológico
153	400	non	\"		3pl E 0	pas.m	emot.	Sucesión de guerras		/-||			p		poét. refer.		"Edades"	literario mitológico
154	402	pervium	\" /		3 T	pas.m		Recursos comunes		/-||			p		poét. refer.		"Edades"	literario mitológico
155	404	et	"		3	pas.m		Fecundidad espontánea de la tierra		/-||			p		poét. refer.		"Edades"	literario mitológico
156	406	alia	\"		3 T	pas.m		Nueva generación		/-||			p		poét. refer.		"Edades"	literario mitológico
157	407	tertium	\" /		3 T	pas.m		Sucesión de edades		/-||			p		poét. refer.		"Edades"	literario mitológico

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-Isotopía	Código
	158	417 sed	SEN		3 E T F	pas.n		Aparición de la guerra		/-||			p		poét. refer.		"Edades"	literario mitológico
	159	423 neglecta	"		3 E	pas.n	emot.	Huida de la justicia		/-||			p		poét. refer.		"Edades"	literario mitológico
	160	426 cupido	"		3 E	pas.n	emot.	Consecuencias negativas.		/-||			p		poét. refer.			literario mitológico
	161	430 collecta	"		3p T 1p	pres.	ideat	Decadencia		/-||			p		refer.		decadencia	literario dramático
	162	431 saecula	"		1p T	pres.	ideat	Edad del crimen		/-||			p		refer.		decadencia	literario filosófico
	163	436 sed	"		3 E	pres.	cines corp. gest.	Aproximación de Nerón		/-||			p		refer.	C		dramático
	164	437 quid	"		1	pres.	emot.	Miedo a su venida		/-||			p		refer.	C		dramático
I .7.	165	438 perage	NER	PRE	2	imper.		Cumplimiento de las ordenes		!!		+	Op		comat.			dramático histórico
	166	439 iussa	PRE	NER	1 T E	fut.	emot. cines.	Cumplimiento de las ordenes(Partida)		/-||			p		refer.			dramático
I .8.	167	440 nihil	SEN	NER	3	pres.g	ideat	Reflexión		/-||(!)|			p		refer. comat.			histórico filosófico dramático
	168	441 iustum	NER	SEN	3	pres.g	ideat	Justicia y temor		/-||			p		refer.		temor	
	169	442 magnum	SEN	NER	3	pres.g	ideat	Clemencia		/-||(!)			p		refer. comat.			filosófico
	170	443 extinguere	NER	SEN	3	pres.g	ideat	Aniquilamiento del enemigo		/-||			p		refer.		tirano	político dramático
	171	444 servare	SEN	NER	3	pres.g	ideat	Salvación de los ciudadanos		/-||(!)			p		refer.			filosófico político

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-isotopía	Código
172	445	praecipere	NER	SEN	3	pres.g	ideat	Educación de los jovenes		/-||(!)			p	ironía	refer. conat.			cultural filosófico político
173	446	re;enda	SEN	NER	3	pres.g	ideat	Educación de los jovenes		/-||			p		refer.			cultural filosófico
174	447	aetate	NER	SEN	1 T	pres.	ideat	Sensatez suficiente		/-||			Bp		refer.			político religioso
175	448	ut	SEN	NER	3p E	pot	emot.	Deseo de los dioses		E!		x	Wp		expres.			religioso
176	449	stulte	NER	SEN	1 3p F-|	fut.	emot.	Ausencia de temor a los dioses		/-||(E)			p	paradoja	refer. expres.			político religioso
177	450	hoc	SEN	NER	2	imper.	emot.	Temor al poder	hoc	/-||			Op		conat. refer.		poder	político filosófico
178	451	fortuna	NER	SEN	3 1	pres.	emot.	Poder absoluto		/-||			p		refer.		tirano	político
179	452	crede	SEN	NER	2	imper.	emot.	Desconfianza		!ex			Op		conat.			político
180	452	levis	"	"	3	pres.	ideat	Inconstancia de la fortuna		/-||			p		refer. conat.		fortuna	político
181	453	inertis	NER	SEN	3	pres.g	ideat	Conciencia del poder		/-||			p		refer.			
182	454	id	SEN	NER	3	pres.g	ideat	Deber y posibilidad		/-||(!)			p		refer. conat.			filosófico
183	455	calcat	NER	SEN	3 E	pres.g	ideat	Opresión del pueblo		/-||			p		refer.		tirano	
184	455	invisum	SEN	NER	3	pres.g	ideat	Tiranía odiada		/-||(!)			p		refer. conat.		odio	filosófico
185	456	ferrum	NER	SEN	3 O 3(1)	pres.	ideat	Protección		/-||			p		refer.		tirano	político
186	456	melius	SEN	NER	3		ideat	Lealtad		/-|| (!)			p		refer. conat.			filosófico político
187	457	decet	NER	SEN	3	pres.g	ideat	Poder temido		/-||			Op		refer.		temor-dioses	político
188	457	at	SEN	NER	3		ideat	Poder amado		/-|| (!)			p	antítesis	refer.			político filosófico
189	458	metuant	NER	SEN	3	pres.g	ideat	Necesidad del miedo		/-||			Op		refer.		tirano	político

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-Isotopía	Código
190	458	quicquid	SEN	NER	3	pres.g	ideat	Fuerza funesta		/-|| (!)		-	p		refer. conat.			político filosófico
191	459	iussisque	NER	SEN	3	pot.	ideat	Obediencia		/-||			Op		refer.		tirano	político
192	459	iusta	SEN	NER	2	imper	ideat	Justicia		!ex		-	Op		conat.			político filosófico
193	460	statuam	NER	SEN	1	pres.	emot. ideat.	Poder		/-||			p		refer.		tirano	político
194	460	quae	SEN	NER	3	pot	ideat	Ratificación popular		/-||(!)			Op		refer. conat.			político filosófico
195	461	despectus	NER	SEN	3 O	iut.	emot. ideat.	Fuerza		/-||			p		refer.		tiranía	político
196	461	hoc	SEN	NER	3 E	pot.	emot.	Alejamiento de la impiedad		!ex		-	Wp		conat.			político
197	462	an	NER	SEN	1	fut.	emot.	Atentados		E? (/-'|)		x	-Kp	preg. ret.	expres. refer.			retórico
198	464	exilia	"	"	3p -E	pas.r	emot.	Inutilidad de los exilios de Sila y Plauto		/-||			p		refer.		exilio	histórico cultural
199	465	pertinax	"	"	3 F /1	pres.	emot.	Atentados contra Nerón		/-||			p		refer.		oposición	histórico dramático
200	467	absentium	"	"	3 E	pres.	emot.	Simpatia hacia los exiliados		/-||			p		refer.		oposición	histórico dramático
201	469	tollantur	"	"	3p O 1	pot.	emot.	Empleo de la violencia		/-||			Wp		refer.		tiranía	político histórico
202	470	invisa	"	"	3	pot.	emot.	Asesinato de Octavia	Octavia Británico	E!			Wp		refer.		tiranía	histórico
203	470	pulcrum	SEN	NER	3 E	pres.	ideat	Virtud		/-||(!)			p		refer. conat.		virtud	filosófico
204	477	sic	"	"	3 E	pas.h		Augusto		/-||			p		refer.			cultural
205	477	colitur	"	"	3 E	pres.	emot.	Culto a Augusto		/-||			p		refer.			cultural

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metalenq.	Lexema-Isotopía	Código
206	478	illum	SEN	NER	3 E T	pas.h	emot.	Vicisitudes	Augusto	/-|| (!)			p		refer. conat.			histórico dramático
207	482	tibi	"	"	3 2	pas.r	emot.	Facil acceso al poder		/-|| (!)			p	antítesis	refer. conat.			histórico dramático
208	487	plebisque	"	"	2 E	pres.	emot.	Padre de la patria		/-|| (!)			p		refer. conat.			histórico dramático
209	492	munus	NER	SEN	3	pres.	ideat	Don divino		/-||			p		refer.		tirano	político dramático
210	495	servare	"	"	3(1)	pres.	emot.	Muerte a los sospechosos		E?		x	-Kp	preg. ret.	expres.		tirano	político retórico
211	498	Brutus	"	"	3	pas.	emot.	Acción de Bruto	César	/-||			p		refer.			histórico
212	500	invictus			3	pas.	emot.	Asesinato de Cesar		/-||			p		refer.			histórico
213	503	quantum	"	"	3 E T	pas.	emot.	Derramamientos de sangre		E			p		expres.			histórico
214	504	ille	"	"	3	pas.	emot.	Crimenes de Augusto		E			p		expres. refer.			histórico cultural
215	510	exposita	"	"	3p E	pas.	emot.	Testigos de los crimenes		/-||			p		refer.			histórico cultural
216	514	nec	"	"	3 E -F T	pas.	emot. ideat.	Continuación		/-||			p		refer.			histórico
217	518	concussus	"	"	3 E T	pas.	emot.	Guerra civil	Antonio Octaviano	/-||			p		refer.			histórico cultural
217	522	nunc	"	"	3 T-	pres.		Sepultura	Octaviano	/-||			p		refer.			histórico
219	523	illic	"	"	3 -E	pres.		Fin de la guerra civil		/-||			p		refer.			histórico
220	524	condidit	"	"	3 T O E	pas.	emot.	Imperio	Augusto	/-||			p		refer.			histórico
221	527	armis	"	"	3 O T	pas.	ideat	Apoyo y muerte	Tiberio	/-||			p		refer.			histórico cultural retórico
222	530	nos	"	"	1p(1) E	fut.	ideat	Perspectivas de descendencia		/ =/-||			Hp		refer.		intenciones	dramático cultural histórico
223	533	implebit	SEN	NER	3 E	fut.		Hijos con su esposa	Octavia	/-|| (!)			p		refer.			dramático mitológico

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-Isotopía	Código
224	536	incesta	NER	SEN	3	pres.	ideat	Obstáculo	Mesalina	/-||			p		refer.			dramático
225	537	animus	"	"	3/1	pas.	emot.	Odio hacia él		/-||			p		refer.			literario dramático
226	538	teneris	SEN	NER	3 T	pres.g	emot.	Juventud de Octavia		/-||(!)		-	p		refer. conat.		fides / pudor	dramático
227	540	hoc	NER	SEN	1 3 T E	pas.r	emot.	Esperanzas frustradas	Octavia	/-||			Bp		refer.		odium	dramático
228	543	tandem	"	"	3-1 T	pas.r	emot.	venganza		/-||			Wp		refer.			dramático
229	544	dignam	"	"	1-3	pas.r	emot.	Nueva esposa	Popea	/-||			p		refer.		belleza de Popea	dramático literario
230	547	probitas	SEN	NER	3p	pot.	ideat	Virtudes de la mujer		!ex		-	Op		refer. conat.			filosófico
231	548	sola	"	"	3p T	pres.g	ideat	Virtudes de la mujer		/-||(!)		-	p	antítesis	refer. conat.		virtud/belleza	filósofico literario
232	551	omnes	NER	SEN	3 1	pas.r		Perfección de la elegida	Popea	/-||			p		refer.			dramático
233	553	recedat	SEN	NER	3-2/E	pot.	emot.	Consejo		!ex		-	Op		conat.			dramático
234	554	quem	NER	SEN	3 E	pres.g	emot.	Fuerza del amor		E?			p	preg. ret. ironía	refer. poet.			literario mitológico
235	557	volucrem	SEN	NER	3 0	pres.g	ideat	Naturaleza del amor		/-|| (!)		-	p		refer. conat.			filosófico mitológico
236	561	vis	"	"	3	pres.g	ideat	Naturaleza del amor		/-|| (!)		-	p	antítesis	refer. conat.			filosófico
237	566	hanc	NER	SEN	1	pres.	emot. ideat.	Amor como fuente de vida		/-||			Bp		refer.			dramático
238	567	interitu	"	"	3 T	pres.		"		/-||			p		refer.			
239	570	hic	"	"	3 1 E	pot.	emot.	Boda con Popea		E!			Wp		expres. conat.			cultural
240	572	vix	SEN	NER	3	pot.	emot.	Obstáculos		/-||(!)		-	p		refer. conat.		fides pietas	dramático

	Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-Isotopía	Código
241	574 prohibebor	NER	SEN	1	fut.	emot.	Obstáculos		E?(E!!)		x	-Kp	preg. ret.	expres.			retórico
242	575 maiora	SEN	NER	3 E	pres.g	emot.	Mayor responsabilidad		/-|| (!)		-	p		refer. conat.			político dramático
243	576 libet	NER	SEN	3(1)	pres.	emot.	Empleo de la fuerza	Octavia	/-|| (Ca)			Wp		refer.		favor	histórico dramático
244	578 obsequere	SEN	NER	2	imper.	emot.	Condescendencia		!ex			Op		conat.			filosófico dramático
245	579 male	NER	SEN	3	PRES=G	ideat	Mal gobierno		/-||(-)			p		refer.		tirano	político
246	580 nihil	SEN	NER	3	pres.g	emot.	Oposición del pueblo		/-||(!)		-	p		refer. conat.			político dramático
247	581 exprimere	NER	SEN	3	pres.g	emot.	Legalidad de la fuerza		E(?)		x	-Kp	preg. ret.	expres. refer.			retórico
248	582 negare	SEN	NER	3	pres.g	emot.	Dificultad de negarlo		/-|| (!)		-	p		refer. conat.			dramático
249	582 principem	NER	SEN	3(1)	pres.g	emot.	Acoso		/-||			p		refer.			político
250	583 remittat	SEN	NER	3(2)	pot	emot.	Ceder		!ex		-	Op		conat.			político dramático
251	583 fama	NER	SEN	3(1)	fut.	emot.	Fama		/-||			p		refer.		fama orgullo	
252	584 levis	SEN	NER	3		ideat.	Levedad de la fama		/-|| (!)		-	p		refer. conat.			filosófico literario
253	584 sit	NER	SEN	3	pres.g	emot. ideat.	Fama		/ ?/-||			Hp		refer.			dramático
254	585 excelsa	SEN	NER	3	pres.g	emot.	Fama		/-|| (!)		-	p		refer. conat.			cultural dramático
256	585 non	NER	SEN	3	pres.g	emot.	Fama		/-||			p		refer.			
256	586 facile	SEN	NER	3	pres.g	emot.	Fama		/-|| (!ex)		-	p		refer. conat.			
257	586 merita	"	"	3/2	pot.		Merecimientos	Claudio Octavia	!ex		-	Op		conat.			dramático
258	588 desiste	NER	SEN	2 1 T-1	imper.	emot.	Silencio		!!			Op		conat.			dramático metafísico
259	589 liceat	"	"	3(1) 3	pot.	emot.	Libertad de acción		E!			Wp		expres.		Jerón / Séneca	dramático histórico
260	590 et	"	"	1 T-3	pres.	emot.	Descendencia	Popea	/-||			p		refer.			histórico

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexem-Isotopía	Código
	261	592 quin	NER	SER	1p(1) T	pres.	emot.	Día de la boda	proximum diem	E(?) (/-!!)		x	Wp	preg. ret.	expres. refer.			dramático retórico
I,9	262	593 tellure	AGR		1 ←E 0	pas.r	emot. cines.	Llegada desde el Tártaro		/-!!			p		refer.			dramático literario
	263	595 nubat			3/1	pot.	emot.	Venganza	Nerón	E! (Ca)			Wp		expres.			dramático cultural
	264	598 manet			3 ←E 1 T	pres.	emot.	Recuerdo		/-!!			p		refer.			dramático Historia
	265	600 reddita			3/1 ←T	pas.h	emot.	Asesinato	Nerón	/-!!			p	paranoja	refer.			Historia
	266	609 saevit			3 3(1) O	pres.	emot.	Damnatio memoriae	Nerón	/-!!			p		refer.		tirano	Historia
	267	614 extinctus			3/1	pres.	emot.	Exigencia de venganza	Claudio Británico Nerón	/-!!			p		refer.			dramático literario
	268	618 iam			2(3) T→	imper.	emot.	Exhortación		Eex			Wp		expres. conat.			dramático
	269	618 dabitur			3(1)/2	fut.	emot.	Venganza		Cp			Wp		refer.			dramático
	270	618 tempus			1 T	pres.	emot.	Tiempo de la venganza	tempus	/-!!			p		refer.		anuncio de la muerte de Nerón	dramático histórico
	271	619 ultrix			3	pres.	emot.	Preparación de la venganza	Nerón	/-!!			p		refer.			literario dramático ritual/mito
	272	624 licet			3 -O E	pres.	emot.	Poder de Nerón		/-!!			p		refer.		superbia	histórico
	273	629 veniet			3 T	fut.	ideat	Día del castigo	Nerón	Ca(D)			Kp		refer.			dramático histórico
	274	632 heu						Exclamación		E					expres.			dramático
	275	632 quo			3p/1	pas.r	emot.	Inutilidad de los esfuerzos		E(?) (!)		x	-Kp	preg. ret.	expres.	R		retórico histórico dramático
	276	633 quo			3(2)	pas.r	emot.	Locura de Nerón	Nerón	E(?, (E)		x	-Kp	preg. ret. apóstrofe	expres.	R	furor	dramático histórico

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metalenv.	Lexema-Isotopía	Código
	277	636 utinam	AGR	( )	1/2 T E →E	irreal	emot.	Muerte antes de nacer		E(!)		x	Wp	apóstrofe	expres.	R		retórico dramático
	278	644 quid	"		1 →E	pres.	emot. cines.	Huida		E(?) (/-||)		x	→Kp	preg. ret.	expres. refer.	C R		retórico dramático
II, 1	279	646 parcite	OCT	(COR)	2p/1 T	imper.	emot. gest. ideat	Lamentación	Nerón princeps	!ex			Wp		conat. poét.	M	omnición	dramático
	280	650 non	"	"	3p 1 E T	pas.h	emot.	Sufrimientos		/-||			p		refer. conat. poética	"		dramático histórico
	281	652 debit	"	"	E →3 1	fut.		Fin de los sufrimientos		/-||			p		refer.	"	muerte liberadora	dramático
	282	654 non	"	"	1 E	fut.	emot. vis. gest. cines.	Liberación	Nerón	/-||			Op		refer. poética	"	" "	dramático
	283	659 absint	"	"	1p/1	pot.	emot.	Temores		E!		x	Wp		expres. poética	"	situación angustiosa	dramático
	284	661 scelerum	"	( )	2(1) 3 F	pres.	emot.	Liberación imposible	Nerón hoc	E? (/-||)		x	p	preg. ret. apóstrofe	expres. poética	" R		retórico
	285	663 hos	"	( )	2(1) T	fut.	ideat	Victima		/-||			p	apóstrofe	expres. refer. poética	M R		dramático
	286	665 sed	"	( )	2(1) E	pres.	emot. cines. gest.	Dudas		E? (/-||)		x	→Kp	preg. ret. apóstrofe	expres. refer. poética	" R C		retórico dramático
	287	667 propera	"	( )	2(1) E T	imper.	emot. cines.	Huida.(Indicacion de salida)	Nerón	Eex		x	Op	apóstrofe	expres. refer. poética	" R C		retórico dramático
II. 2	288	669 en	COR		3 T-	pas.r		Dia señalado		/-||			p		poético refer.	"		dramático poético
	289	671 cessit	"		3 →E T-	pas.r	emot.	Repudio de Octavia	Octavia	/-||			p		poético refer.	"		dramático poético
	290	673 cessat	"		3(1p)	pres.	emot.	Resignación temor		/-|| (E)			p	repetición	poético refer.	"		dramático poético

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-Isotopía	Código
	291	676 ubi	(COR)		3 ←T E	pres.p	emot. ideat.	Fuerza del pueblo romano		E? (E)		x	-/p	preg. ret.	poético refer.		decadencia	dramático Histórico
	292	683 gravis	(")		3 1p T→E	pres.	vis.	Unión		Eex		x	p		poética fática refer.	"		dramático
	293	688 affligat	(")		3 E T	pot.	emot.	Levantamiento	Octavia Nerón	E!		x	Wp		poética expres. conat.	"	"oposición"	dramático
III.1.	294	690 quo	NOD	POP	2 E	pres.	emot. cines. gest.	Salida de la habitación	Nerón Ponea	E? (/-!)		x	-/p	preg. ret.	expres. refer.			dramático
	295	692 cur	"	"	3p(2)	pres.	emot. gest.	Llanto		E? (/-!)		x	-/p	preg. ret.	expres. refer.			dramático
	296	693 certe	"	"	3 T/1p	pas.r		Dia deseado		/-|			p		refer.			dramático
	297	694 Caesari	"	"	2 - 3	pres.	emot.	Unión	Nerón	/-|			p		refer.			dramático mitológico
	298	698 o qualis	"	"	2 (E)	pas.r	emot.	Belleza de Ponea		E			p		expres.			dramático
	299	699 vidit	"	"	3-2 0 E ←F	pas.r	emot. vis. corp.	Rito de la boda		/-i|			p		refer.			religioso histórico dramático
	300	703 et ipse	"	"	3 E 2	pas.r	emot. cines. gest.	Actitud del príncipe	Nerón	/-|			p		refer.			dramático
	301	706 talis	"	"	3 E	pas.m		Boda de Peleo y Tetis		/-|			p	comunión	poética expres. refer.			mitológico poético
	302	710 quae	"	"	3 2	pas.r	emot. gest.	Causa del cambio		!?		+	W(Kp)		conat. refer.			dramático
	303	711 quid	"	"	2	imper.	emot. gest.	Palidez. Lagrimas		!?		+	W(Kp)		conat. refer.	"		dramático
	304	712 confusa	POP	NOD	1 ←E T	pres.	emot.	Sueño turbador		/-|			p		refer.		sueño	dramático literario
	305	714 laeta	"	"	1 T E	pres.	emot.	Noche de bodas		/-|			p		refer.			dramático

		Sermento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metalens.	Lexema-Isotopía	Código
306	717	nec	POP	NOD	1 T	pas.r	emot.	Inquietud		/-||			p		refer.			dramático
307	718	visa	"	"	3 1 E T	pas.r	emot. visu.	Visiones	Agripina Crispino	/-||			p	(ambigüedad)	refer.		sueño	dramático literario
308	734	tandem	"	"	3 - 1 T	pas.r	emot.	Despertar		/-||			p		refer.			dramático
309	735	quatit	"	"	3 - 1 E	pres.	emot. corp.	Miedo		/-||			p		refer.			dramático
310	736	continet	"	"	3-1 2	pres	emot.	Confidencias		/-||			p		refer.	S / H	fides pietas	dramático
311	738	heu	"	"	3p E 1	pres.	emot.	Amenaza		!?(E)			-Kp		expres. conat.			dramático religioso
312	739	aut.	"	"	1	pas.r	emot.	Visión	Nerón	!?(E)			-Kp		expres. conat.			dramático
313	740	quaecumque	NOD	POP	3	pres.g	emot.	Sueños		/-||			p		refer. conat.		sueño	dramático cultural
314	742	coniugem	"	"	2 E	pres.	emot.	Extrañeza	Nerón	E? (E)		x	-Kp	preg. ret.	expres. conat.	R		sueño	retórico dramático
315	744	sed	"	"	3p T	pres.	emot. corp.	Alegría		E? (E)		x	-Kp	preg. ret.	expres. conat.	R		sueño	retórico dramático
316	746	Octaviae	"	"	3p E	pas.r	emot.	Duelo por Octavia		/-||			p		refer.			dramático religioso
317	748	fax	"	"	3 0 2	pas./ pres.	emot.	Situación envidiada		/-||			p		refer.		sueño	dramático
318	750	inferum	"	"	3-E/E-2	pres.	emot.	Garantías		/-||			p		refer.			cultural dramático
319	752	iugulo	"	"	3 -F 0 2 e	pres./ fut	emot. ident.	Augurio de paz	Nerón	/-||			p		refer.			dramático
320	754	recollige	"	"	2 E	imper.	emot.	Animos		!ex (Er)		+	Op	repetición	conat.				dramático
321	756	delubra	POP	NOD	1 E F	pas.r	emot. cines.	Sacrificio		/-||			Wp		refer.			dramático religioso
322	760	tu	"	"	2 F E T	imper.	emot.	Súplicas		!ex			Wp		conat. refer.				dramático religioso

		Segmento		O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-Isotopía	Código
III.2.	323	762 si	<COR>	( )	3 -T -F E T→ 2	pres./ pres.	emot.	Belleza de Popea	Júpiter	/ =/-||			Hp	hipérbole epístrofe	poética expres.	M	belleza de Popea	mitológico poético
	324	773 foream	<" >		3 E	pot.	emot.	Esparta,Helena	Helena Paris	/-||			p	hipérbole	poética expres.	M		mitológico geográfico político
	325	775 vincet	<" >	"	3 / 3 E	fut.	ideat	Belleza de Octavia	Octavia	/-||			p		poética	M		mitológico poético
	326	778 sed	<" >	"	3 E→	pres.	cines corp. gest.	Llegada de personaje		E?(/-||)		x	-Kp	preg. ret.	expres. refer.	R M		dramático
III.3	327	780 quicumque	MEN		3 E	pot.	emot.	Defensa de palacio		!ex		.	Op		corat. refer.			dramático
	328	782 repidi	"		3p E	pres.	emot. corp. cines.	Defensa de palacio		!ex			p		fática refer.	M		dramático histórico
	329	785 quis	COR	MEN	3	pres.	emot.	Locura desatada		!?		+	W(Kp)		corat.			dramático
	330	786 Octaviae	MEN	COR	3p	pres.	emot. cines.	Defensa de Octavia	Nerón	/-||			p		refer.			dramático
	331	788 quid	COR	MEN	2 3	imper.	emot.	Intenciones		!?		+	W(Kp)		corat.	H		dramático
	332	789 reddere	MEN	COR	3p	pres.	emot.	Restitución del poder	Octavia Nerón	/-||			p		refer.			dramático histórico
	333	791 quos	COR	MEN	3-E T→	pres.		Lugar de Popea		!?		x	W(Kp)		corat. refer.			dramático
	334	792 hic	MEN	COR	3	pres.	emot.	Simpatía hacia Octavia	Octavia	/-||			p		refer.			dramático
	335	794 quaecumque	"	"	3 O E	pas./ pre.	emot.	Destrucción de la estatua de Popea		/-||			p		refer.			dramático
	336	799 verba	"	"	3 1	pres.	emot.	Insultos		/-||			p		refer.	h / S		
	337	801 sepire	"	"	3p 3 F	pres.	emot. ideat.	Condiciones del pueblo	Nerón Popea Octavia	/ =/-||			H(KP)		refer.			dramático cultural
	338	804 ut	"	"	1 T 3	fut.	cines. emot.	Información sobre la la revuelta	Nerón	/-||			Kp		refer.	H C		dramático

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexemo-Isotopía	Código
D. 4	(339)	806	quid	COR/	( )	2p	pres.	emot.	Inutilidad de las guerras		E?'Eq)		x	-Kp	preg. ret. apóstrofe	poético expres.	" P		retórico filosófico
	(340)	807	invicta	"		3 0	pres.g	emot.	Guerra de Cupido		/-||			p		poético refer.	"		mitológico poético
	341	808	flammis	"		3 0/0 E	fut.	emot.	Victoria del amor		/-||			p		poético refer.	"		mitológico poético
	(342)	811	laeso	"		2p	fut.	emot.	Castigo		/-||(Ca)			p		poético expres. refer.	"		mitológico poético
	(343)	812	non	"		3	pres.g	emot.	Naturaleza del amor	Cupido	/-||			p		poético expres. refer.	"		mitológico
	(344)	814	ille	"		3 E	pas.m	emot.	Enfado de Aquiles	Cupido	/-||			p		poético expres. refer.	"		mitológico
	(345)	818	et	"		3(1) 3 T→	pres.	emot.	Venganza de Cupido		/-||			p		poético refer.	"		mitológico dramático
D. 5	346	820	o lenta	NEG		3 - 1 E	pres.	emot.	Indignación		E!!			p		expres.			dramático
	347	825	admissa	"		3 T→	pres.	ideat	Castigo		/-||(E)			p		expres. refer.			dramático
	348	826	graviora	"		3	pas.r	emot.	Castigo al pueblo		/-||			p		expres. refer.		nefas	dramático
	349	827	at	"		3 / 1	pot	emot.	Castigo a Octavia	Octavia	E!			Wp		expres. comat.			dramático
	350	831	nox	"		3p E T	pot.	emot.	Incendio		E!			Wp		expres. comat.			dramático
	351	834	exsultat	"		3 / 1 T	pres.	emot.	Actitud del pueblo		/-||			p		expres. refer.			dramático
	352	839	malis	"	"	3(1) T	pres.	ideat	Sometimiento	Roma	E!!			p		expres. refer.		tiranía	dramático político

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Valoreg.	Lexema-Isotopía	Código
	842	fracta	NER		3/3 (1)	fut.	emot.	Sometimiento	Nerón	Ca			p		expres. refer.			dramático
	844	sed			1 3	pres.	vis. cines. corp.	Aproximación de un personaje	Prefecto	/-||			p		refer.	C		dramático
	846	populi	PRE	NER	1	pres.		Represión del levantamiento		/-||			p		refer.			dramático
	848	et	NER	PRE	3 ←F	pres.		Insuficiencia	hoc	E?(E!)		x	p	preg. ret.	expres.			retórico dramático
	848	sec	"	"	2/3(1)	pas.r	emot.	Incumplimiento	Nerón	E?(E!)		x	p	preg. ret.	expres.			retórico dramático
	849	compressit	"	"	3	pas.r	emot.	Exclamación		E			p		expres.			retórico dramático
	849	haec	"	"	3 / 1	pres.	emot.	Venganza insuficiente		E?(E!)		x	p	preg. ret.	expres.			retórico dramático
	850	occidere	PRE	NER	3p	pas.r		Muerte de los jefes		/-||			p		refer.			dramático
	851	quid	NER	PRE	3 ←F / 3(1) E	pres.		Ausencia de castigo	Nerón Popea	E(?) (E!!)		x	-Kp	preg. ret. ironía	expres. conat.			retórico dramático
	856	poenam	PRE	NER	3(2)	fut.	emot.	Resentimiento		E(?) (E!!)		x	-Kp	preg. ret.	expres. conat.			dramático
	857	constituet	NER	PRE	3 T	fut.	emot.	Resentimiento		/-|| (Ca)			p		refer.		carácter	dramático
	858	tum	PRE	NER	3(2) 1	pot.	emot.	ira / temor		!ex			Op		refer.		ira	dramático filosófico
	859	iram	NER	PRE	3 T	fut.	emot.	Primer castigo	Octavia	/-||(Ca)		x	p		refer.			dramático
	860	quam	PRE	NER	2-1/3	imper.	emot.	Castigo	Octavia	!ex			Op		conat.			dramático
	861	caedem	NER	PRE	3(1)/3	pres.	emot.	Víctima	Octavia	/-||			p		refer. conat.			dramático
	862	horrore	PRE	NER	1	pas.	emot. corp.	Espanto		/-||			p		refer.			dramático literario

		Segmento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función.	Metalenq.	Lexema-Isotopía	Código
369	863	parere	NER	PRE	2 / 1 F→	pres.	emot.	Desobediencia		!?		x	W(Kp)		conat.			dramático social
370	863	cur	PRE	NER	2 / 1	pres.	emot.	Lealtad		!?			W(Kp)		conat.		lealtad	dramático
371	864	quod	NER	PRE	2 / 3	pres.	emot.	Consideración	Octavia	/-||			p		refer. conat.			dramático
372	864	femina	PRE	NER	3	pres.	ideat	Consideración	Octavia	!?		x	W(Kp)		conat. refer.	L	mujer	dramático cultural
373	865	si	NER	PRE	3	pas.r	emot.	Acciones de Octavia	Octavia	/ ?/-||			Hp	antífrasis	refer.			dramático
374	865	estne	PRE	NER	3	pres.	ideat	Testigos	Octavia	!?		+	¬Kp		conat.			dramático
375	866	populi	NER	PRE	3		emot.	Furor popular		/-||			p		refer.		simpatía	dramático
376	866	quis	PRE	NER	3	pres.g	emot.	Irresponsabilidad		E? (/-'')		x	¬Kp	preg.ret.	expres. refer.	R		retórico filosófico político
377	867	qui	NER	PRE	3	pas.g	emot.	Irresponsabilidad		/-||			posp	antífrasis	refer.			dramático
378	867	haud	PRE	NER	1 3	pres.	ideat	Irresponsabilidad		/-||			Bp		refer. conat.			dramático filosófico
379	868	mulier	NER	PRE	3	pas.	ideat	Irresponsabilidad	Octavia	/-||			p		refer.			dramático literario
380	870	sed	PRE	NER	3	pas.	emot.	Falta de fuerza	Octavia	/-||			p		refer.		condición femenina	literario cultural
381	870	ut	NER	PRE	3 T	pas./ fut.	emot. ideat.	Castigo	Octavia	/-||			p		refer.			dramático
382	873	tolle	"	"	2 F	imper.	emot.	Fin de las súplicas		!!			Op		conat.	H		dramático
383	874	devectam	"	"	2/3 E/E	1 imper.		Alejamiento y muerte de Octavia	Octavia	!!			Op		conat.			dramático
384	877	o	(COR)		2(3)	pres.g	emot.	Inestabilidad del pueblo		E(q)		x	p	apóstrofe metáfora	poética expres.		favor populi	poético filosófico político

		Segmento		O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-Isotopía	Código
	386	887 flevit	COR	3	pas.h	emot.	Ruina de los Gracos		/-||			p		poetica refer.		favor populi	poético histórico
	386	887 te	\ " /	3 2 E	pas.h	emot.	Livio		/-||			p	anástrofe	poética refer.		favor populi	poetico historico
	387	890 plura	\ " /	3(1) T F→	pres.	emot.	dolor		! /-||			posp		poética refer.	H		político dramático
	388	891 modo	\ " /	3 ←T→ T	pas.r pres.	emot.	final de Octavia	Octavia	/-||			posp		poética refer.			político dramático
	389	895 bene	\ "	3 E	pres.g	emot. ideat.	Pobreza feliz		E			p		poética expres.		vida humilde	poético filosófico
	390	897 quatiunt	\ " /	3p E	pres.g	emot. ideat.	Ruina de los poderosos		/-||			p	antítesis	poetica refer.		lujo	poetico filosófico
	391	899 quo	OCT	2p E	pres.	emot. cines.	Octavia arrastrada por los soldados	Nerón Popea	/ ≠ !? (/-!!)		x	W(K(Hp)		expres. refer. comit.			dramático poetico
	392	903 sin	"	3 / 1 T→ T→	pres.	emot.	Muerte en el exilio	Popea	/ ≠ !? (/-!!)		x	W(K(Hp)		comat. refer. poet.		exilio	dramático cultural
	393	906 sed	\ " /	3(1) T→	pres.	emot.	Ausencia de esperanza		/-||			p		poética refer.			dramático
	394	907 fratris	\ " /	1 O→3	pres.	vis.	de la nave Proximidad	Nerón	/-||			p		poética refer.			dramático
	395	908 hac	\ " /	O→E 1 / 3	pas.	emot.	Nave. Lugar del crimen	Agripina	/-||			p		poetica refer.			dramático mitológico
	396	911 nullum	\ " /	3 T→	pres.	ident	Ausencia de piedad		/-||			p		poetica refer.		decadencia	dramático religioso
	397	914 quis	\ " /	3 !	pres. pot.	emot.	Llanto por Octavia		E?		x	-Kp	preg. ret.	poetica expres.			retórico dramático
	398	915 quae	\ "	3 / 1	pot.	emot.	Llanto por Octavia		E?		x	-Kp	preg. ret.	poetica expres.			retórico poetico
	399	916 cuius	\ " /	3p / 1	irreal	emot. ideat.	Deseo de volar		E!		x	Wp		poetica expres.			poetico

659

		Sermento			O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Hoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexem-Isotopía	Código
	409	918 fuerem	OCT/		1 -E	inreal	emot.	Huida al bosque		/-||(E)			Wp		poética expres.		vida retirada	poético filosófico
	401	924 regitur	COR		3	pres.g	ideat	Inestabilidad de la vida		/-||			p		poética refer.		fatum	poético filosófico
	402	927 per	"		3 1 T	pres.g	emot. ideat.	Riesgos		/-||			p		poética refer.			poético filosófico
	403	929 animum	COR	OCT	3p 2 E	pot./ pas.	emot.	Animos	Octavia	lex			Wp		poética conat.		exempla	poético histórico
	404	931 quid	"	"	3 2	pres.	emot.	Fortuna		E?(/-||)		x	-Kp	preg. ret.	poética expres.			poético retórico
	405	932 tu	COR	( )	1 2(3)	pres./ pas.h	emot.	Vipsania. Agripina Mayor	Vipsania Tiberio	/-||			Op	anácrofe	poética expres. refer.		exemplum	poético histórico
	406	941 felix	"		3	pas.h		Julia Livia Livilla		/-||			p		poética refer.		exemplum	poético histórico
	407	944 Iulia	"		3	pas.h		Julia	Livia Livila	/-||			p		poética refer,		exemplum	poético histórico
	408	947 quid	COR	OCT	3 -T	pas.h		Prole de Mesalina	Mesalina	E? (/-||)		x	-Kp	preg. ret.	poética expre. refer.		exemplum	poético retórico histórico
	409	950 eadem	"	"	3	pas.h	emot.	Fin de Mesalina	Mesalina Gayo Silo	/-||			p		poética refer.		exemplum	poético histórico
	410	952 quid	"	"	3 E	pres./ pas.h	emot.	Madre de Nerón	Agripina	E? (/-||)		x	-Kp	preg. ret.	poética expres. refer.			poético retórico
	411	954 non	"	"	3 T	pas.h	emot.	Asesinato de Agri-pina	Agripina	E?		x	-Kp	preg. ret.	poética expres. refer.			poético histórico
	412	958 re	OCT	COR	3 1 E (T E)	pres.	emot.	Castigo de muerte	Nerón	/-||			p		poética refer. fática		tirano	poético dramático
	413	960 quid	OCT		1 T	pres.	emot.	Inutilidad de vivir		E? (/-||)		x	-Kp	preg. ret.	poética expres.			poético retórico

		Segmento		O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexem-lectura	Campo
414	961	rapite	OCT	sol	2p 1 E	imper.	emot.	Muerte		!ex			Wp		poética conat.	"	muerte liberadora	poético dramático
415	962	testor	"		1 3p E	pres.	emot.	Invocación a los dioses		D	+	-	Wp	suspensión	poética refer.	"		poético religioso
416	963	quid	"	( )	2(1) F	pres.	emot.	Insensatez		E(?)		x	-Wp	preg. ret. apóstrofe	poética expres.	"		poético retórico
417	963	parce	"	( )	2(1) F	imper.	emot.	Finde las súplicas		Eex		+	Op	apóstrofe	poética expres. refer.	"		poético dramático
418	965	Tartara	"		1 E 3	pres.	emot.	Invocación	Claudio	/-||(D)	+		Wp		poética refer.	"		poético mitológico
419	968	non	"		3 / 1	pres.	emot.	Muerte		/-||(D)			p		poética refer.	"	muerte liberadora	poético dramático
420	970	amate	"	(SOL)	2p E F	imper.	emot.	Viaje a la muerte	!	!ex		x	Wp		poética conat. refer.	"		poético dramático geográfico
421	973	lenes	(OCT)	( )	1 3 E T	pres./ pas.m	emot.	Súplica	Octavia	Er	+		Wp	apóstrofe	poética expres.	"		poético mitológico
422	979	urbe	"		3 E/E 3	pres.		Crueldad de Roma		/-||			p		poetica refer. expres.	"		poético mitológico cultural político

Unidades dramáticas.

	1.1	1.2	1.3	1.4	1.5	1.6	1.7	1.8	1.9	2.1	2.2	3.1	3.2	3.3	3.4	3.5	3.6	3.7	3.8	3.9	3.10
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Octavia	x			x						x									x	x	
Nodriza 1		x	x	x						( )											
Coro 1					x						x							x		x	x
Seneca						x	( )	x													
Nerón							x	x								x	x				
Prefecto							x										x				
Agripina									x												
Popea												x									
Nodriza 2												x									
Coro 2													x	x	x						
Mensajero														x							

( ) Personaje mudo

(x) Monólogo con otro personaje en escena

Frente a lo que veiamos en las tragedias anteriores, la división en esta obra en cinco grandes segmentos resulta muy discutible y prueba de ello son las diferentes propuestas de segmentación que se han llevado a cabo. Herrman, Vürthein, Rienhold, han considerado, por ejemplo, que el acto primero comprendería desde el v. 1 hasta el 375, el segundo desde el 376 hasta el 592, el tercero desde el 593 hasta el 689, el cuarto desde el 690 hasta el 819 y el quinto desde el 820 hasta el 983. Giancotti propone otra división según la cual el primer acto comprendería hasta el v. 272, el segundo desde el 377 hasta el 645, el tercero desde el 690 hasta el 761 y el cuarto desde el 820 hasta el final (v 983). Como Sutton (1983:115 ha defendido recientemente, lo más plausible nos parece partir del rechazo a la división de la obra en cinco actos (o episodios), es decir, creemos que aquí no se puede imponer la estructura normal de la tragedia greco-romana con la alternancia de episodios representados y de intermedios corales. Como esta autora afirma, aunque la misma observación ya había sido hecha antes por F. Ladek (1891), en la Octavia algunas partes de la obra no están divididas por pasajes corales, y por otro lado, se producen en otros pasajes intervenciones del coro que no tienen una función semejante a la que el coro tiene en otras tragedias. Incluso, y esto es más significativo aún,

existen dos casos en los que transcurre un lapsus de tiempo importante entre escenas y no se encuentran separados por coros. Por estas razones, los intentos de distinguir en la Octavia cinco actos como en las obras anteriores parecen en cualquier caso demasiado forzados, diferencia estructural que, como señala Sutton, curiosamente nunca ha sido esgrimida a la hora de atribuir o no esta obra a Séneca. Pese a lo anterior, no se puede afirmar sin más que en la Octavia no se encuentra presente una estructura. Fue Herington (1961) el primero en observar que la estructuración de la Octavia se encuentra suplida por el esquema temporal que subyace a la obra, y señaló cómo el autor de la Octavia había simplificado los acontecimientos dramatizados en un periodo ficticio correspondiente a tres días. De igual modo, Sutton establece el siguiente esquema que modificamos según la segmentación realizada por nosotros:

Dia 1 Octavia (monol) (1-33) (33)
Nodriza (monol) (34-55) (22)
Octavia, Nodriza (monol) (57-74) (18)
Octavia, Nodriza (dial) (75-272) (198)
Coro 1 (monol. lírico) (273-376) (104)
Séneca (monol) (377-437) (61)
Nerón, Prefecto (dial,(Séneca callado) (438-439) (2)
Séneca, Nerón (dial.) (440-592) (153)
Agripina (monol) (593-645) (53)

Dia 2 Octavia (monol) (Coro callado) (646-668) (23)
Coro 1 (monol. lírico) (669-689) (21)

Dia 3 Popea, Nodriza (dial) (690-761) (72)
Coro 2 (monol) (762-779) (18)
Mensajero, coro (dial) (780-805) (26)
Coro 2 (monol) (806-819) (14)
Nerón (monol) (820-845) (26)
Nerón, Prefecto (dial) (846-876) (31)
Coro 1 (monol) (877-898) (22)
Octavia (monol) (coro y soldados callados) (899-923) (25)
Octavia, coro (dial) (924-972) (49)
Coro (monol) (973-983) (11)

La acción que recogen los primeros 645 vv tiene lugar en el primer día del desarrollo de la acción, la boda de Nerón con Popea tiene lugar en el segundo dia, y el tercer dia comienza con la escena entre Popea y su nodriza. Esta lectura, como señala Sutton, no deja de plantear pese a todo, problemas, Así, como señaló Braginton (1933), resulta posible pensar que la aparición en escena de Agripina coincide con el acontecimiento "visto" por Popea en su sueño. Esto no nos parece que sea el caso, ya que la aparición de la sombra de Agripina en escena tiene lugar en la noche del primer día, y el sueño de Popea acontece durante el desarrollo de la noche del dia siguiente. Sin duda contribuye a la confusión el hecho de que el día de la boda es denominado laetus dies en el v 744. Como Herington señaló, el número de dias en los que transcurre la escena no puede aumentarse a dos con el argumento de que ese era el modo de celebración propio de las bodas romanas. También Herington, como Lucas, señaló la existencia de un esquema organizativo en el que las escenas que se producen el tercer dia están inscritas de un modo paralelo a las escenas del primer dia, de modo tal que el esquema completo resultaría bastante simétrico; aparecerían por lo tanto las escenas emparejadas: el dialogo entre Octavia y su nodriza y el que tiene lugar entre Popea y su nodriza; la presencia de un coro de ciudadanos partidarios de Octavia y un coro de partidarios de Popea; una escena en la que Séneca aboga frente a Nerón por las vidas de Plauto y Sila e intenta disuadir a Nerón de sus propósitos en relación con Octavia y Popea es equilibrada con otra en la que el prefecto intenta disuadir a Nerón de llevar a cabo el castigo que éste quiere imponer a Octavia. En este punto, pues, no parece descabellado afirmar que el autor de la Octavia, con influencias de otros géneros, como veremos a continuación, abandona conscientemente el principio tradicional organizativo de la tragedia clásica, sustituyendolo por otro de su propia invención o, como sugiere Herington, tributario del género de la praetexta.

Con respecto a la distribución del discurso dramático en las tres categorías que hemos analizado en las obras anteriores, en esta obra no sucede de distinta manera, aunque la relación entre el monólogo y el diálogo se inclina considerablemente a favor del primero; así, de las 21 escenas en que hemos segmentado el conjunto de la obra, más de la mitad, 14, son monólogos o cumplen tal función, cualidad que viene por tanto a subrayar los rasgos literarios del texto. La obra comienza con un monólogo de Octavia que pone en marcha la acción dramática informando al espectador mediante sus lamentos de la situación en que se encuentra, así como de la

proximidad del amanecer. A continuación, también en forma de monólogo, la nodriza expone a la audiencia la situación de Octavia y sus temores ante el futuro. La escena siguiente, I 3, sigue siendo un monólogo, aunque en este caso se trata de una secuencia claramente articulatoria de la trama, en la que los lamentos de Octavia llegan a oidos de la nodriza, personaje que a su vez comenta en voz alta mediante preguntas retóricas el acercamiento al lugar donde se encuentra Octavia, dando así pié al siguiente diálogo, que constituye la primera escena de nouthesis de la obra. Dejando a un lado las intervenciones corales, al menos por el momento, el diálogo siguiente es puesto en boca de Séneca, y en principio funciona como pausa de la acción, aun no comenzada, y comentarios que atañen más a la persona de Séneca que al conjunto de la obra, aunque a decir verdad, como ha señalado la crítica, el monólogo de Séneca proporciona el sustrato ideológico de fondo que nos explica la tragedia. Tras el diálogo entre Séneca y Nerón, que supone la puesta en marcha de la acción, tiene lugar otro monólogo, el de la sombra de Agripina, que, sin destinatario directo, informa del cumplimiento de la proxima venganza contra Nerón, y al tiempo que detiene la acción dramática, recuerda el pasado de crímenes de Nerón. Los monólogos siguientes tienen lugar en el segundo día del desarrollo de la acción. En primer lugar, en una intervención de carácter lírico Octavia se dirige al coro aconsejándole dejar de lamentarse, aunque no recibe respuesta del coro, que sólo toma la palabra una vez que Octavia ha salido de escena. En la intervención de la protagonista se nos informa de la llegada del dia temido, el día de la boda de Nerón y Popea. El mismo comentario, también en tonos líricos, sucede en boca del coro, personaje colectivo que, por otro lado, informa a la audiencia de la inmediata revuelta de los partidarios de Octavia en contra de Nerón y Popea. El siguiente monólgo viene de la mano del segundo coro en la tercera parte de la obra, que recoge el tercer dia del desarrollo de la acción dramática; aquí, un coro partidario de Popea comenta su belleza y al tiempo que detiene el progreso de la acción, introduce al final de su intervención a un nuevo personaje, el mensajero. Tiene lugar a continuación un diálogo entre el coro y el mensajero, y vuelve a tomar la palabra, en otro monólogo lírico, el coro, comentando la inutilidad de una oposición al poder de Cupido y, a modo de conclusión, adelanta veladamente la proxima reacción de Nerón, articulando así el final de su intervención con el siguiente monólogo, puesto en boca de Nerón. En esta escena, Nerón informa brevemente de lo sucedido, lamentando la lentitud en la aplicación del castigo y augurando una venganza terrible para los instigadores de la

rebelión, fundamentalmente Octavia; al final del monólgo, como sucedía con el caso anterior, las palabras de Nerón sirven de articulación con la escena siguiente, en la que se produce un diálogo entre Nerón y el Prefecto de la guardia. Del cumplimiento de los deseos de castigo de Nerón nos informa el coro primero en la siguiente intervención, también un monólogo, en el que se comenta el sometimiento de la rebelión y el próximo castigo de Octavia. La audiencia no tiene que esperar mucho para ver con sus ojos la escena anticipada por el coro, pues inmediatamente aparece Octavia dirigiéndose a unos soldados (que, como en todos los casos, permanecen mudos), lamentando su suerte, su exilio y la muerte que le espera. Tras la salida de escena de Octavia, el último monólogo y los últimos versos de la obra están puestos en boca del coro, quien a modo de conlusión y de una manera sentenciosa resume la verdadera causa que ha provocado estos sucesos, la crueldad de la propia ciudad de Roma.

En relación con las escenas de diálogo que aparecen en la Octavia, lo primero que destaca es la desproporción entre escenas dialogadas y las de monólogo, pues de las 21 escenas sólo 7 presentan diálogos. De este modo, nos encontramos con un total de 531 vv, aunque hay que restar de estos, como ocurre en casos anteriores, la escena que tiene lugar entre el mensajero y el coro, que comprende 26 vv. En realidad se trata de la narración del mensajero, en este caso muy breve, y la intervención del coro, como en casos anteriores, se limita a tres versos en los que pregunta para provocar el relato del mensajero. Igualmente habría que descontar el último de los diálogos, el que se da entre el coro y Octavia, ante la falta de interrelación entre los interlocutores. El diálogo más extenso de la obra es el primero que tiene lugar entre Octavia y su nodriza, personaje que en un monólogo previo hace las indicaciones suficientes para situar la conversación (vv 72-74), conversación que comienza con las palabras de Octavia dirigidas directamente a la nodriza (vv 75 ss) y que, por otra parte, no contiene ningún marcador de signos no verbales. Paralelo a este diálogo, como hemos dicho, es el que ocurre entre Popea y su nodriza, en el tercer dia del desarrollo de la tragedia; más breve que el primero, pues consta de 72 versos, y sólo al comienzo y al final muestra también marcas de signos no verbales, en este caso signos con función parasintáctica, articuladora del discurso dramático (vv 690-92 y 756 ss). Los tres diálogos que faltan tienen como interlocutor común a todos a Nerón, El primero de ellos, que consta unicamente de tres versos, podría ser calificado más apropiada-

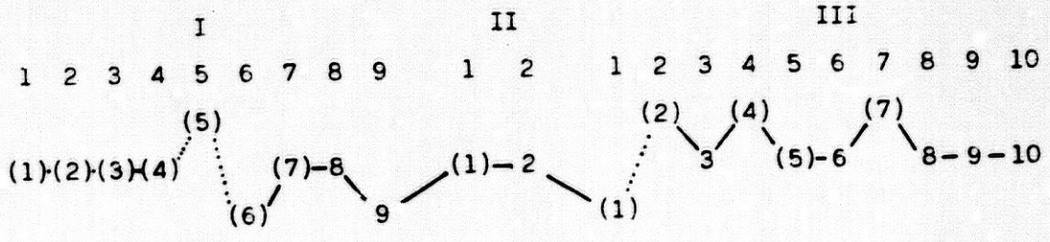
mente de microsecuencia articulatoria, carácter que está subrayado por los marcadores de otros sistemas no lingüísticos como el movimiento y el tiempo (v 439). Tras pronunciar este unico verso, el prefecto sale de escena y se produce el segundo diálogo en importancia de la obra, de 153 vv, con Nerón y Séneca como interlocutores, personajes que han sido previamente introducidos en la escena y comienzan el diálogo sin marcas de signos no lingüísticos, con las palabras de Séneca dirigidas a Nerón. Pese a no contener niguna indicación del género de las acotaciones, el diálogo se comprende sin necesidad de acudir a otros sistemas de signos. En el interior de este diálogo hay que notar la abundancia de actos de habla indirectos. El último de los diálogos que presenta a Nerón como interlocutor tiene lugar con el Prefecto, y se produce, como en los casos anteriores, tras un monólogo de uno de los personajes que están en escena, monólogo al final del cual se hace la presentación del segundo personaje (vv 844-845), personaje que toma la palabra una vez introducido de esta manera. El diálogo, en conjunto, se puede comprender perfectamente sin necesidad de recurrir a otros sistemas de signos.

En lo que se refiere a la manera de relacionarse los segmentos que hemos establecido en la Octavia, como vimos anteriormente, la estructura y relación entre las 21 unidades segmentadas no se corresponde con la estructura normal de la tragedia clásica, dividida en actos con intermedios corales. Por esta razón, vamos a numerar las secuencias de acuerdo con el orden de aparición en el esquema de los tres días señalados para la acción dramático. Así, la escena primera constituye un monólogo de Octavia unido por yuxtaposición con la siguiente escena, el monólogo de la nodriza con Octavia. El contenido de las dos escenas es similar y el cambio de lugar entre ellas no alteraría el significado de la obra. En las dos aparecen ya señaladas las líneas del conflicto, el sometimiento de Octavia por Nerón (vv 31-33 y 46 ss). Esta escena segunda está antepuesta a la tercera, que comienza con un monólogo de Octavia en el que se ofrece idéntica información que en la unidad primera, y a continuación la nodriza se aproxima al lugar en que está Octavia y se produce el diálogo entre las dos (vv 72-74). En el transcurso del mismo, que no presupone la escena anterior, la nodriza intenta en vano que la actitud de Octavia hacia Nerón cambie, con lo cual la relación de oposición entre estos dos personajes no cambia en absoluto. Por otra parte, en el intercambio aparecen ya anticipados los sucesos que ocurrirán más adelante; la nodriza intenta persuadir a Octavia de que cam-

bie y le recuerda que Popea no es aún la esposa de Nerón. La respuesta de Octavia (v 188) puede considerarse como una anticipación del desarrollo del tercer dia de la obra. El coro que viene a continuación, yuxtapuesto a la escena anterior, establece nuevamente la oposición entre Nerón y Octavia, al señalar el matrimonio de éste con Popea, a la vez que anuncia su actitud favorable hacia Octavia (vv 273-78). También yuxtapuesta puede ser considerada la unidad que viene a continuación, que consiste en un monólogo de Séneca, sin que afecte para nada a la evolución del sistema de oposiciones, aunque está antepuesta a la siguiente, entre Nerón y el prefecto (vv 436-7). En la siguiente escena entre Nerón y Séneca, este último representa el papel que en otras tragedias tiene la nodriza, y como en las escenas de nouthesis que hemos visto anteriormente, Séneca intenta disuadir a Nerón de llevar a cabo sus propósitos, en este caso, el castigo de Plauto y Sila, y renunciar a la proyectada boda con Popea para lo cual necesita previamente repudiar a Octavia. La unidad está antepuesta a la siguiente y adelanta las que tienen lugar en el segundo y tercer dia de la acción (v 592). La escena siguiente presenta a un nuevo personaje, la Sombra de Agripina que llega para celebrar la próxima boda y establece relaciones de presuposición con aquel segmento que por su parte está antepuesto (vv 593-97). Aparece aquí una nueva relación de oposición, el conflicto entre Agripina y Nerón, y se antepone a la escena siguiente, que tiene lugar ya en el segundo dia del desarrollo de la tragedia. Consiste ésta en un monólogo de Octavia, directamente relacionado por presuposición con la unidad 8 del día anterior. En ella Octavia insta al coro a dejar de lamentarse (vv 646-50), en unos versos de los que se puede decir que casi anticipan el enfrentamiento posterior entre los partidarios de Octavia y los de Nerón. Está antepuesta a la siguiente escena, la segunda del segundo día, que a su vez adelanta los acontecimientos del día siguiente, en particular el enfrentamiento con Nerón (vv 685bis y ss). La primera unidad del tercer día tiene lugar ya después de la boda de Nerón con Popea y consiste en el enfrentamiento verbal entre la nodriza de Popea y ésta, que narra a la primera el sueño que ha sufrido durante la pasada noche, así como los intentos de calmarla que realiza la nodriza. Este escena está simplemente yuxtapuesta a la segunda de esta tercera parte, que consiste en la intervención de un segundo coro, que se dedica a alabar la belleza de Popea; al término de su intervención, muy breve, el coro introduce la llegada de un nuevo personaje y de esta manera se inicia una nueva escena, unida por lo tanto por una relación de anteposición (vv 778-79). El mensajero comunica al coro la rebelión en fa-

de Octavia y su oposición al matrimonio de Nerón con Popea, tras lo cual sale de escena, dejandola libre para la siguiente unidad, a la que ésta estará antepuesta. La cuarta escena de la tercera parte se trata del comentario del coro contra la guerra civil, a la vez que aparecen también algunos signos de anteposición de acontecimientos que seguirán (vv 818-819). En la unidad siguiente, Nerón, enterado ya de la revuelta, en un monólogo fundamentalmente articulatorio, comunica su indignación por lo acontecido, a la vez que expresa su firme intención de castigar a los culpables, personalizados fundamentalmente en Octavia. La secuencia se encuentra antepuesta a la septima, el dialogo entre el prefecto y Nerón, otra escena de nouthesis en la que el prefecto intenta disuadir a Nerón del castigo para Octavia (844-45), a la vez que comunica a Nerón la represión de la revuelta, lo cual supone una relación retrospectiva con respecto a la escena del mensajero y el coro; al finalizar el enfrentamiento verbal, Nerón pronuncia unas palabras que anteponen y anticipan las unidades siguientes, referentes al castigo de Octavia (vv 873 ss). Interviene el coro partidario de Octavia, presuponiendo la escena anterior, que comenta la inestabilidad del favor popular, así como el destino de Octavia (vv 891-895). Los siguientes versos están ya puestos en el segmento 8, en boca de Octavia, que en un monólogo se dirige a unos soldados (mudos) que la arrastran hacia el barco que la ha de conducir al exilio y la muerte. Establece por tanto la escena relación con la que tiene lugar entre Nerón y el prefecto, pues ésta supone el cumplimiento de la orden dada por Nerón. El segmento está antepuesto al siguiente, el diálogo entre el coro y Octavia (III 9), en el cual el coro da animos a Octavia para aceptar su destino; las palabras de Octavia relacionan la escena nuevamente con la que tuvo lugar entre Nerón y el prefecto (vv 958-9 y 970-72). Este segmento también se antepone a la última escena, que consiste en un monólogo del coro, tras la partida de Octavia, en la que lamenta la crueldad imperante en Roma.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente nos encontramos con una configuración escénica del siguiente tipo:



A partir de las relaciones tal como se manifiestan en el gráfico anterior podemos formular las siguientes observaciones:

1. Los coros, que como hemos dicho anteriormente, no parece tener función de separador de segmentos, presentan algunas diferencias respecto a las obras anteriores. Hay que notar en primer lugar que las intervenciones líricas de la obra no vienen sólo de la mano del coro, y por otra parte, suman un total de 378 vv sobre un total de 983, esto es, más de un tercio de la misma. Las dimensiones del discurso coral, salvo el primero, son bastante reducidas. La conexiones del coro con las escenas que le rodean son similares a los que veíamos en las obras de Séneca, es decir, escasa conexión con la acción, aunque algo mayor que en las tres obras analizadas. El primer coro (I 5), no establece ninguna relación con ninguna escena, esto es, está simplemente yuxtapuesto. La seguna intervención del coro (II 2), constituye junto con la intervención lírica de Octavia, el eje central de la tragedia: supone efectivamente un comentario sobre la suerte que va a correr Octavia, pero también, y de una manera anómala, adelanta la acción que se desarrollará a lo largo del resto de la obra (levantamiento popular contra Nerón y venganza de éste). Las siguientes intervenciones del coro están todas localizadas en el tercer día de acción. En III 2 un segundo coro, cuya existencia ha sido objeto de debate, representa una detención del progreso de la acción, aunque breve, y se antepone a la escena siguiente con la introducción del mensajero. Al final del diálogo que se establece entre el coro y el mensajero, el coro vuelve a comentar la inutilidad de la revuelta. El coro de III 7, nuevamente formado por partidarios de Octavia, presupone la unidad anterior y está antepuesta a la siguiente. La última intervención coral se produce en las dos últimas escenas (II 9 y II 10).

2. Aunque es empleada como medio de anteponer una escena a otra, la combinación de personajes, las cadenas de escenas son mucho más desilvanadas y su estructuración se realiza mediante marcas temporales. En este sentido, las escenas son mucho más independientes y en cierto sentido son susceptibles de supresión sin que varíe considerablemente el proceso de la acción.

3. Según lo anteriormente expuesto, los personajes no son el hilo conductor de las escenas como en las obras anteriores; el único personaje que aparece en escena en los tres dias de acción es Octavia, aunque el auténtico nexo de las escenas sea Nerón, personaje del que se habla desde la primera hasta la última secuencia.

4. En el interior de cada unidad temporal, la relación que prevalece es la de simple anteposición, por lo que las escenas que forman cadenas constituyen un único sistema.

5. En el conjunto de la obra, ninguna de las unidades temporales señaladas puede cambiar de lugar sin alterar la coherencia de la misma; sin embargo, dentro de cada unidad hay escenas que facilmente podrían cambiar de lugar sin verse alterado el sentido; así por ej., los dos primeros monólogos líricos del prólogo, el monólogo de Agripina. Es también curioso que los personajes que suponen la relación de oposición fundamental no aparecen enfrentados nunca en ninguna escena, esto es, Octavia, Nerón y Popea, algo que en las anteriores tragedias no ocurría.

6. Entre las tres unidades la relación fundamental es la cronológica; como señalamos anteriormente, se produce una marcada simetría estructural entre las escenas del primer dia y las del tercero, simetría que, por otra parte, no se limita a lo meramente formal, pues incide también en el contenido de las escenas (por ej., las de las nodrizas con Octavia y Popea). También se observa un equilibrio en los pasajes líricos (vv 160-63 y 911-913, caracterizados ambos por la presencia de las Erinias), o las dos escenas de nouthesis en las que Séneca y el Prefecto intentan convencer, inutilmente, a Nerón. También entre la primera unidad y el eje central de la obra existen paralelismos, como las entradas de Octavia. Todo esto, como dijimos, parece indicar que el autor de la Octavia abandonó voluntariamente el principio organizativo de la tragedia clásica y utilizó otro diferente, de su propia invención o bien derivado de la antigua praetexta romana.

En lo que se refiere a la orientación deíctica entre los distintos interlocutores, en la Octavia se observa, como en las obras de Séneca, el respeto a la convención de los tres actores (cfr. Sutton 1983:26):

	1 ss	377 ss	593 ss	690 ss	820 ss
A	Octavia	Séneca	---	Mensajero	Octavia
B	Nodriza	Nerón	---	Popea	Nerón
C	---	Prefecto	Agripina	Nodriza	Prefecto

Las mismas observaciones en torno a la representación o lectura realizadas con las tragedias de Séneca se han dirigido a la Octavia, observaciones que son igualmente infundadas, salvo, quizá, en el hecho de que en esta obra aparezca una secuencia de tres escenas que no están separadas por coros, produciendose, por el contrario, un intervalo temporal notable. Dejando de lado esta cuestión, en lo que respecta a la posibilidad para los actores de cambiar de vestuario, ésta queda garantizada por la notación de entradas y salidas existente en la obra.

Relación discursiva de los personajes (Actos de habla y número de versos).

Personaje	Directivo nº	%	Declarat. nº	%	Expresivo nº	%	Compromis. nº	%	Total nº	%	Nº de vv. nº	%	R	D	P
Octavia	7	8'23	49	57'64	29	34'11	-	-	85	20'14	215'5	21'92	2'53	+ 0'21	- 1'78
Nodriza 1	7	13'46	38	73'07	7	13'46	-	-	52	12'32	140'5	14'25	2'70	+ 0'38	- 1'93
Coro 1	1	1'61	44	70'96	17	27'41	-	-	62	14'69	173	17'59	2'79	+ 0'47	- 2'00
Séneca	7	12'06	46	79'31	5	8'62	-	-	58	13'74	125'5	12'56	2'16	- 0'16	+ 1'18
Nerón	5	6'09	56	68'29	20	24'39	-	-	82	19'43	136'5	13'80	1'66	- 0'66	+ 5'63
Prefecto	5	35'71	6	42'85	3	21'42	-	-	14	3'31	11	1'11	0'78	- 1'54	+ 2'20
Agripina	-	-	8	47'05	7	41'17	2	11'76	17	4'02	53	5'39	3'11	+ 0'79	- 1'37
Popea	3	27'27	8	72'72	-	-	-	-	11	2'60	34	3'45	3'09	+ 0'77	- 0'85
Nodriza 2	3	16'16	10	55'55	5	27'77	-	-	18	4'26	38	3'86	2'11	- 0'21	+ 0'40
Coro 2	3	21'42	9	64'28	2	14'28	-	-	14	3'31	35	3'56	2'50	+ 0'18	- 0'25
Mensajero	1	11'11	8	88'88	-	-	-	-	9	2'13	23	1'33	2'55	+ 0'23	- 0'20
TOTAL	42	9'95	282	66'82	95	22'51	3	0'71	422	100	983	100	2'32		

* Los porcentajes de las cuatro primeras columnas van referidas al total de actos de habla de cada personaje. El porcentaje total de cada uno se establece en relación con el total de actos de habla de la obra.. El porcentaje de vv de cada personaje se refiere al total de vv de la obra.

* "R" expresa la relación discursiva entre el número de actos de habla. "D" expresa la diferencia entre la relación R de cada personaje y la del total de la obra. "P" indica la diferencia entre el % de vv. con el % de actos de habla.

Relación discursiva de los personajes (número de versos).

Personaje		%		%		%		%		%	TOTAL	%
P_1	Octavia	1. P1: 33m 3. P1: 15m 4. P1/p2:104'5	8'77 3'98 27'79	5. P1: 23m	7'34					4. P1: 25m 5.P1/P3: 15	15'24 9'14	215'5 vv 96(m)	21'92 21'28
P_2	Nodriza 1	2. p2: 23m 4.P2/P1:95'5	6'11 25'39	6. p2: 22m	7'02							140'5 vv 45(m)	14'29 9'37
P_3	Coro 1	5. P3: 105m	27'92						7'50 35'00	3: P3: 22m 5.P3/P1: 35 6. P3: 11m	13'41 21'34 6'70	173 vv 138(m)	17'59 30'59
P_4	Séneca			1. P4: 61m 2.P4/P5:62'5	19'43 19'96							123'5 vv 61(m)	12'56 13'52
P_5	Nerón			2.P5/P6: 2 3.P5/P4:88'5	0'63 28'27					1. P5: 20m 2.P5/P6: 20	15'85 12'19	136'5 vv 26(m)	13'80 5'76
P_6	Prefecto			2.P6/P5: 1	0'31					2.P6/P5: 10	6'19	11 vv	1'11
P_7	Agripina			4. P7: 53m	16'93							53m vv	5'39 11'75
P_8	Popea					1.P8/P9: 34	37'77					34 vv	3'45
P_9	Nodriza 2					1.P9/P8: 38	42'22					38 vv	3'86
P_{10}	Coro 2					2. P_{10}: 18m	20'22	1.P_{10}/P_{11}: 3 2.P_{10}: 14m	7'50 35'00			35 vv 32m vv	3'56 7'09
P_{11}	Mensajero							1.P11/P10:23	57'50			23 vv	2'33
TOTAL		376 vv 176 (m)	38'25 39'02	313 vv 159 (m)	31'84 35'25	90 vv 18 (m)	9'18 3'99	40 vv 14 (m)	4'07 3'10	164 vv 84 (m)	16'68 18'81	983 vv 451 (m) 532 (d)	100'00 45'87 54'12

Relación de actos de habla (conjunto de la obra)

Personaje	I1	I2	Iex	I/	/-I	/ 2		E	E2	E1	Eex	Er	C	Cp	ca	
I,1. Octavia	-	-	-	-	4	-	4	3	-	1	2	-	6	-	-	-	10
I,2. Nodriza 1	-	-	-	-	7	-	7	1	-	1	-	-	2	-	-	-	9
I,3. Octavia	-	-	-	-	3	1	4	1	-	-	-	-	1	-	-	-	5
I,4. Nodriza 1	-	-	6	1	30	1	31	1	3	-	-	1	5	-	-	-	43
Octavia	-	-	2	-	29	-	29	3	3	4	2	-	12	-	-	-	43
I,5. Coro 1	-	-	-	-	29	-	29	-	5	1	1	-	7	-	-	-	36
I ,6. Séneca	-	-	-	-	14	1	15	1	2	-	-	-	3	-	-	-	18
I ,7. Nerón	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Prefecto	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
I ,8. Séneca	-	-	7	-	31	-	31	-	2	-	-	-	2	-	-	-	40
Nerón	1	-	-	-	41	2	43	1	6	4	-	-	11	-	-	-	55
I ,9. Agripina	-	-	-	-	8	-	8	1	2	3	1	-	77	-	1	1	17
II,1. Octavia	-	-	1	-	4	-	4	-	2	1	1	-	4	-	-	-	9
II,2. Coro 1	-	-	-	-	3	-	3	1	1	1	-	-	3	-	-	-	6
III,1 Nodriza 2	-	2	1	-	10	-	10	1	4	-	-	-	5	-	-	-	13
Ponea	-	2	1	-	8	-	8	-	-	-	-	-	-	-	-	-	11
III,2 Coro 2	-	-	-	-	2	1	3	-	1	-	-	-	1	-	-	-	4
III,3. Mensajero	-	-	1	-	7	1	8	-	-	-	-	-	-	-	-	-	9
Coro 2	-	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3
III,4. Coro 2	-	-	-	-	6	-	6	-	1	-	-	-	1	-	-	-	19
III,5. Nerón	-	-	-	-	4	-	4	-	-	4	-	-	4	-	1	1	9
III,6. Prefecto	-	3	2	-	5	-	5	-	3	-	-	-	3	-	-	-	13
Nerón	2	1	-	-	3	1	9	1	4	-	-	-	5	-	-	-	17
III,7. Coro 1	-	-	-	-	5	-	5	1	-	-	-	1	2	-	-	-	7

Relación de actos de habla (Conjunto de la obra y según personajes)

Personaje	!!	!?	!ex	!/		/-|	/ ≙		E	E?	E!	Eex	Er		C	Cp	ca		
III,8. Octavia	-	2	-	-	2	5	-	5	-	2	1	-	-	3	-	-	-	-	10
III,9. Coro 1	-	-	1	-	1	6	-	6	-	4	-	-	-	4	-	-	-	-	11
Octavia.	-	-	2	-	2	3	-	3	-	2	-	1	-	3	-	-	-	-	8
III,10 Coro 1	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	2
TOTAL	4	13	24	1	42	274	8	282	16	46	2	8	2	95		1	2	3	422

Personaje		!!	!?	!ex	!/		/-|	/ ≙		E	E?	E!	Eex	Er		C	Cp	ca		
Octavia	I,1.	-	-	-	-	-	4	-	4	3	-	1	2	-	6	-	-	-	-	10
"	I,3.	-	-	-	-	-	3	1	4	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	5
"	I,4.	-	-	2	-	2	29	-	29	3	3	4	2	-	12	-	-	-	-	43
"	II,1.	-	-	1	-	1	4	-	4	-	2	1	1	-	4	-	-	-	-	9
"	III,8.	-	2	-	-	2	5	-	5	-	2	1	-	-	3	-	-	-	-	10
"	III,9.	-	-	2	-	2	3	-	3	-	2	-	1	-	3	-	-	-	-	8
OCTAVIA		-	2	5	-	7	48	1	49	7	9	7	6	-	29	-	-	-	-	85
Nodriza 1	I,2.	-	-	-	-	-	7	-	7	1	-	1	-	-	2	-	-	-	-	9
"	I,4.	-	-	6	1	7	30	1	31	1	3	-	-	1	5	-	-	-	-	43
NODRIZA	TOTAL	-	-	6	1	7	37	1	38	2	3	1	-	1	7	-	-	-	-	52
Coro 1	I,5.	-	-	-	-	-	29	-	29	-	5	1	1	-	7	-	-	-	-	36
"	II,2	-	-	-	-	-	3	-	3	1	1	1	-	-	3	-	-	-	-	6
"	III,7.	-	-	-	-	-	5	-	5	1	-	-	-	1	2	-	-	-	-	7
"	III,9.	-	-	1	-	1	6	-	6	-	4	-	-	-	4	-	-	-	-	11
"	III,10	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	2
CORO 1	TOTAL	-	-	1	-	1	44	-	44	2	10	2	1	2	17	-	-	-	-	62

Relación de actos de habla (según personajes).

Personaje		!!	!?	!ex	!/		/-||	/ ≐		E	E?	E!	Eex	Er		C	Cp	ca		
NODRIZA 2	III.1.	-	2	1	-	3	10	-	10	1	4	-	-	-	5	-	-	-	-	18
Coro 2	III.2.	-	-	-	-	-	2	1	3	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-	4
"	III.3.	-	3	-	-	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3
"	III.4.	-	-	-	-	-	6	-	6	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-	7
CORO	TOTAL	-	3	-	-	3	8	1	9	-	2	-	-	-	2	-	-	-	-	14
Séneca	I .6.	-	-	-	-	-	14	1	15	1	2	-	-	-	3	-	-	-	-	18
"	I .8.	-	-	7	-	7	31	-	31	-	-	2	-	-	2	-	-	-	-	40
SENECA		-	-	7	-	7	45	1	46	1	2	2	-	-	5	-	-	-	-	58
Nerón	I .7.	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
"	I .8.	1	-	-	-	1	41	2	43	1	6	4	-	-	11	-	-	-	-	55
"	III.5.	-	-	-	-	-	4	-	4	-	-	4	-	-	4	-	-	1	1	9
"	III.6.	2	1	-	-	3	8	1	9	1	4	-	-	-	5	-	-	-	-	17
NERON		4	1	-	-	5	53	3	56	2	10	8	-	-	20	-	-	-	-	82
Prefecto	I .7.	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
	III.6.	-	3	2	-	5	5	-	5	-	3	-	-	-	3	-	-	-	-	13
PREFECTO		-	3	2	-	5	6	-	6	-	3	-	-	-	3	-	-	-	-	14
AGRIPINA	I .9.	-	-	-	-	-	8	-	8	1	2	3	1	-	7	-	1	1	2	17
POPEA	III,1.	-	2	1	-	3	8	-	8	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	11
MENSAJERO	III.3.	-	-	1	-	1	7	1	8	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	9

Personaje	!!	!/	!ex	/-||	/ ≐	E	E?	E!	Eex	Er	Eq	D	Cp	Ca	
Octavia	-	-	-	5	-	3	-	1	-	-	1	2	-	1	13
Nodriza 1	-	1	12	2	-	2	-	2	1	-	-	-	-	-	20
Coro 1	-	-	-	6	-	2	-	-	1	-	3	-	-	1	13
Séneca	25	-	2	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	28
Nerón	3	-	1	2	-	2	-	3	-	-	-	-	-	3	14
Prefecto	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
Agripina	-	-	-	1	-	2	-	1	-	-	-	1	-	1	6
Popea	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Nodriza 2	-	-	5	1	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	8
Coro 2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Mensajero	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
TOTAL	29	1	20	18	-	13	-	7	2	-	5	3	-	3	101

Performativos explícitos: Octavia.

Localización	Hablante	Oyente	Acto ilocutivo	Performativo	Efecto perlocutivo
I.4. 80	Nodriza	Octavia	Er	quaeso	x
I.4. 252	Nodriza	Octavia	/-||	fateor	-
I.4. 254	Nodriza	Octavia	!ex	quaeso	-
I.5. 355	Coro		/-||	fateor	x
III.1. 754	Nodriza	Popea	!ex(Er)	precor	+
V.5. 962	Octavia		D	testor	-
V.5. 965	Octavia		/-||(D)	testor	-
V.6. 978	Coro		Er	precor	x

Análisis discursivo.

El análisis discursivo de Octavia revela la existencia notables diferencias con respecto a las obras anteriores, centradas fundamentalmente en la distribución e importancia de las intervenciones del coro (cfr. supra, articulación dramática). Así, el número de versos que pronuncian los dos coros de la obra (el coro de ciudadanos partidarios de Octavia y el de los partidarios de Popea) no alcanza el 22%, cifra disminuye al 17% en el caso de los actos de habla. De los restantes participantes en la acción dramática destaca un primer grupo formado por Nerón y Octavia, y Séneca, con una participación que oscila entre el 12 y el 14 % (Nerón: 13'80, nodriza de Octavia: 14'25 y Séneca: 12'56), un segundo grupo de personajes de importancia muy secundaria, con porcentajes muy inferiores (Prefecto: 1'11; Agripina: 5'39; Popea: 3'45, Nodriza de Popea: 4'26 y mensajero: 2'13) y, por último, Octavia, con 215'5 vv que representan casi el 22% de la obra. Hay que señalar, sin embargo, que la figura de Nerón adquiere mayor relevancia desde el punto de vista de los actos de habla, pues su 19'43 % se acerca al 20'14 de Octavia y, sobre todo, lo diferencia del resto de personajes, tanto de las pequeñas figuras como de los citados con él (Séneca y la nodriza de Octavia).

En lo referente a la distribución tipológica de los actos de habla, destaca la elevada presencia de declarativos (66'82), con tan sólo un 22'51 % de expresivos y un 9'95 % de impresivos, frente a las cifras que nos proporcionan las tres obras analizadas anteriormente. La relación discursiva "acto de habla/verso" es de 2'32, y el personaje que mayor desviación presenta en este sentido es el Prefecto, con un índice de 0'78 que se explica por sus dos intervenciones dialógicas con Nerón (I.7 y III.6), con 14 actos de habla en 11 versos.

Por último, hay que señalar la presencia de 101 actos de habla indirectos, que representan un 23'93 %, de los cuales, al contrario de lo que ocurría en las otras obras analizadas, casi el 50% son directivos y tan sólo 18 son declarativos. Igualmente, interesa destacar la escasa presencia de verbos performativos, 8, de los cuales sólo uno tiene efecto perlocutivo (v. 754: precor).

Referencias temporales.

Localización		Hablante	Oyente	Referencia temporal	Naturaleza	Relación
I,1.	1	⟨Octavia⟩		iam uaga caelo sidera fulgens Aurora fugat, surgit Titan radiante coma mundoque diem reddit clarum	dramático	amanecer
	6	⟨ " ⟩	[ ]	repete assuetos iam tibi questus	historia	Octavia
	10	⟨ " ⟩	[ ]	semper genetrix defflenda mihi	historia	Mesalina
	11	⟨ " ⟩		prima meorum causa malorum	historia	Octavia
	18	⟨ " ⟩	[ ]	o lux semper funesta mihi tempore ab illo	historia	
I,2.	38	⟨Nodriza⟩		paruit liber diu / Oceanus	historia	Claudio
	41	⟨ " ⟩		qui Britannis primus imposuit iugum	historia	Claudio
	48	⟨ " ⟩		crudelis uiri / secreta refugit semper	historia	Octavia Nerón
I.3.	70	⟨Octavia⟩		nunc in luctus seruata meos	dramático	Octavia
				magni resto nominis umbra	historia	Nerón
	72	⟨Nodriza⟩		uox en nostras perculit aures	dramático	
	73	⟨ " ⟩	"	cesset thalamis / inferre gradus	dramático	espacio
I.4.	77	Nodriza	Octavia	quis te tantis soluet curis / dies	historia	
	79	Octavia	Nodriza	qui me Stygias mittet ad umbras	historia	muerte
	81	"	"	non uota meos tua nunc casus,	historia	
				sed fata regunt.	dramático	
	83	Nodriza	Octavia	dabit afflictae meliora deus tempora mitis	–	
	86	Octavia	Nodriza	uicam saeuos ante leones	–	
	98	"	"	longo semper in aeuo	historia	Agripina
	106	"	"	trepidante semper corde non mortis metu	historia	Octavia
	115	"	"	quam saepe tristis umbra germani	historia	Británico
	123	"	"	tunc tremor	historia	sueño
	128	"	"	dira post naufragia	historia	Agripina
	130	"	"	post nefas tantum	historia	Octavia
	160	Nodriza	Octavia	tunc sancta Pietas extulit gradus	historia	
	167	"	"	deflende nobis semper	"	Británico
	168	"	"	modo sidus orbis	"	"
	169	"	"	nunc leuis tantum cinis	"	"
	179	"	"	ut domum / genitoris olim subole restituas tua	historia	
	188	"	"	nondum uxor est	historia.	Popea
					dramático	Nerón
	188	Octavia	Nodriza	iam fiet, et genetrix simul	historia	Popea
					dramático	Nerón

Localización		Hablante	Oyente	Referencia temporal	Naturaleza	Relación
I,4.	189	Nodriza	Octavia	iuuenilis ardor impetu primo furit languescit idemnec durat diu in Venere turpi	—	
	192	"	"	amor perennis coniugis castae manet	—	
	193	"	"	uiolare prima quae toros ausa est tuos animumque domini famula possedit diu iam metuit eadem.	historia	Acté
	211	"	"	nec Iunonis iam timet iras	mítico	
	222	Octavia	Nodriza	iungentur ante saeua sideribus	—	
	224	"	"	roscidae nocti dies	—	
	226	"	"	semper fratris extincti memor	historia	Octavio Británico
	229	"	"	qui saepe terras fulmine infesto quatit	mítico	Júpiter castigo
	239	"	"	irata tellus edidit quondam	mítico	
	255	Nodriza	Octavia	forsitan uindex deus / existet aliquis, laetus ut ueniet dies	historia	
	257	Octavia	Nodriza	graui deorum nostra iam pridem domus / urgetur ira	historia	
	258	"	"	prima... Venus	historia	Mesalina
I.5.	275	⟨Coro I⟩		frustra totiens iactata fidem nec noua coniunx	historia	Popea
	281	⟨ " ⟩		seruet decus Roma aeternum	"	
	291	⟨ " ⟩		uera priorum uirtus quondam Romana fuit	historia mítico	
	310	⟨ " ⟩		haec quoque nati uidere nefas saecula magnum	historia	asesinato de Agripina
	331	⟨ " ⟩		postquam spes est nulla salutis	historia	Agripina
	352	⟨ " ⟩		iam morte fides	historia	Agripina
	359	⟨ " ⟩		cuius facinus uix posteritas tarde semper saecula credent	historia	Agripina
	365	⟨ " ⟩		partitur morum scoleris nullam	historia	Nerón Agripina
I ,6.	384	⟨Séneca⟩		semper uacabat studia recolenti mea	historia	exilio de Séneca
	392	⟨ " ⟩		nunc adest mundo dies supremus ille qui premat genus impium caeli ruina, rursus ut stirpem nouam generet renascens melior ut quondam tulit iuuenis, tenente regna Saturno poli.	mítico	fin del mundo
	397	⟨ " ⟩		tunc illa uirgo	mítico	

Localización	Hablante	Oyente	Referencia temporal	Naturaleza	Relación
I .6.	406 〈 Séneca 〉		alia sed suboles	mítico	
	407 〈 " 〉		tertium sollers genus	"	
	417 〈 " 〉		deterior aetas	"	
	429 〈 " 〉		roburque longum tempus	"	
	430 〈 " 〉		per tot aetates diu	"	
	431 〈 " 〉		saeculo premimur graui	"	
	435 〈 " 〉		iam pridem... rapit	"	
	436 〈 " 〉		sed ecce, gressu fertur attonito Nero	dramático	entrada de Nerón
I .7.	439	Prefecto	Nerón	iussa haud morabor: castra confestim petam	dramático	
I .8.	447	Nerón	Séneca	aetate in hac sat esse consili reor	historia dramático	Nerón
	448	Séneca	Nerón	ut facta superi comprobent semper tua	—	
	474	Séneca	Nerón	tempus atque irae dare	—	virtud
	475	"	"	saeculo pacem suo	—	
	477	"	"	primus Augustus	historia	
	479	"	"	Fortuna iactauit diu	historia	Augusto
	489	"	"	orbem iam serenum spe	historia	Nerón. Paz de César
	501	Nerón	Séneca	aequatus altos saepe per honorem gradus		César
	503	"	"	Roma tum uidit	historia	"
	515	"		pauere uolucres et feras sacras diu	historia	batalla de Filipos
	517	"	"	uiros saepe caedente suos	historia	
	520	"	"	ipse periturus breui	historia	
	522	"	"	Aegyptus iterum	historia	
	522	"	"	nunc leues umbras tegit	historia	
	523	"	"	illic sepultum est impie gestum diu ciuile bellum	historia	guerra civil
	525	"	"	iam fessus enses	historia	
	530	"	"	nos quoque manebunt astra si saeuo prior ense occuparo quidquid infestum est mihi dignaque nostram subole fundaro domum	historia dramático	
	537	"	"	animusque numquam coniugis iunctus mihi	historia	Octavia
	538	Séneca	Nerón	teneris in annis	"	juventud de Octavia
	540	Nerón	Séneca	hoc equidem et ipse credidi frustra diu	historia	
	548	Séneca	Nerón	sola perpetua manent subiecta nulli mentis atque animi bona florem decoris singuli carpunt dies	—	
	568	Nerón	Séneca	cum procreetur semper humanum genus	—	

Localización	Hablante	Oyente	Referencia temporal	Naturaleza	Relación
I .8. 575	Séneca	Nerón	maiora populus semper a summo exigit	—	
587	"	"	actas... coniugis	historia	juventud de Octavia
588	Nerón	Séneca	desiste tandem, iam grauis nimium mihi, / instare	dramático	
590	"	"	et ipse populi uota iam pridem moror	dramático	
592	"	"	quin destinamus proximum thalamis diem	dramático	
I .9. 598	⟨Agripina⟩		manet... impiae caedis mihi	historia	
			semper memoria, manibus nostris grauis / adhuc inultis	dramático	
602	⟨ " ⟩		nox illa	historia	asesinato
604	⟨ " ⟩		haud tempus datum est / lacrimis	historia	
618	⟨ " ⟩	[ ]	iam parce: dabitur tempus haud longum peto	dramático historia	
629	⟨ " ⟩		ueniet dies tempusque quo reddat suis animam nocentem sceleribus...		
640	⟨ " ⟩		semper quietam cerneres sedem	—	
642	⟨ " ⟩		quos nunc pudor... manet	dramático	
644	⟨ " ⟩		quid tegere censo Tartaro uultus meos nouerca, coniunx, mater infelix meis	dramático	
II.1. 646	Octavia	Coro	parcite lacrimis urbis festo laeto die	dramático	día de la boda
650	"	"	non hoc primum / pectora uulnus mea senserunt	historia dramático	
653	"	"	dabit hic nostris / finem curis uel morte dies	dramático	
663	"		hos ad thalamos seruata diu	historia	
			uictima tandem funesta cades	dramático	
665	"	[ ]	sed quid patrios saepe penates respicis udis confusa genis? propera tectis efferre gradus	dramático	
II.2. 669	⟨Coro I⟩		en illuxit suspecta diu fama totiens iactata dies	dramático	
672	⟨ " ⟩		quos iam uictrix / Poppaea tenet	dramático	
677	⟨ " ⟩		quae saepe	historia	Roma
679	⟨ " ⟩		olim	historia	Roma
683	⟨ " ⟩		grauis en oculis undique nostris iam Poppaeae fulget imago	dramático	
III.1. 693	Nodriza	Popea	certe petitus precibus et uotis dies nostris refulsit	dramático	boda

Localización		Hablante	Oyente	Referencia temporal	Naturaleza	Relación
III.1.	710	Nodriza	Popea	quae subita uultus causa mutauit tuos	dramático	Popea
	712	Popea	Nodriza	confusa tristi proximae noctis metu	historia	
	714	"	"	nam postquam dies / sideribus atris cessit et nocti polus	historia	
	717	"	"	nec diu placido fruo	historia	sueño
	721	"	"	inter tubarum saepe sonum	"	sueño
	725	"	"	subito patuit / tellus hiatu	historia	sueño
	729	"	"	coniugem quondam meum / natumque	historia	Crispino
	734	"	"	tandem quietem magnus excussit timor	historia	
	737	"	"	quod nunc fides pietasque produxit tua	dramático	
	741	Nodriza	Popea	per quietem	-	
	744	"	"	laeto die	historia	boda
	750	"	"	inferum sedes toros / stabiles futuros spondet aeternae domus	"	
	758	Popea	Nodriza	ut expientur noctis et somni minae	historia. dramático	
	760	"	"	precibus piis / superos adora, manet ut praesens metus	dramático	
III.2.	768	⟨Coro II⟩		nunc deseret astra	-	Júpiter
	771	⟨ " ⟩		quondam	mitico	"
	778	⟨ " ⟩		sed quis gressu ruit attonito aut quid portat pectore anhelo?	dramático	mensajero
III.3.	782	Mensajero		trepidi cohortes ecce praefecti trahunt / praesidia ad urbis	dramático	
	791	Coro II	Mensajero	quos iam tenet	dramático	boda de Popea
	798	Mensajero	Coro II	obruunt turpi diu / calcata caeno	historia dramático	
	804	"	"	ut noscat ipse ciuium motus mea uoce, haud morabor iussa praefecti exequi	dramático	salida del mensajero
III.4.	809	⟨Coro II⟩		quis extinxit fulmina saepe	mítico	poder de Cupido
	818	⟨ " ⟩		et nunc animus quid ferat horret uis immitis uiolenta deo	dramático	
III.5.	821	⟨Nerón ⟩		post nefas tantum	dramático	sublevación
	825	⟨ " ⟩		admissa sed iam morte puniri parum est	dramático	venganza contra Octavia
	828	⟨ " ⟩		suspecta coniunx et soror semper mihi	historia	Octavia
				tandem dolori spiritum reddat meo	dramático	
	831	⟨ " ⟩		mox texta flammis concidant urbis	dramático	incendio de Roma
	834	⟨ " ⟩		exultat ingens saeculi nostri bonis	"	

Localización		Hablante	Oyente	Referencia temporal	Naturaleza	Relación
III.5.	839	⟨Nerón⟩		malis domanda est et graui semper iugo premenda	—	
III.6.	846	Prefecto	Nerón	caede paucorum diu / qui restiterunt	historia	sublevación
	857	Nerón	Prefecto	constituet, aetas nulla quam famae eximat	—	
	859	"	"	iram expiabit prima quae meruit meam	dramático historia	Octavia
	873	"	"	quae tam sera damnatam premet diu nocentem	dramático	Octavia
	876	"	"	tandem ut residat pectoris nostri tumor	dramático	
III.7.	890	⟨Coro I⟩		plura referre prohibet praesens exempla dolor	dramático	
	891	⟨ " ⟩		modo cui patriam / reddere	dramático	Octavia
	893	⟨ " ⟩		nunc ad poenam	dramático	Octavia
	897	⟨ " ⟩		quatiunt altas saepe procellae	—	
III.8.	902	⟨Octavia⟩	(Soldados)	tot iam nostris et uicta malis	dramático	
	906	⟨ " ⟩		sed iam spes est nulla salutis	dramático	
	908	⟨ " ⟩		en		nave
	909	⟨ " ⟩		quondam genetrix, nunc et thalamis expulsa soror miseranda uehar	dramático historia	Agripina Octavia
	911	⟨ " ⟩		nullum Pietas nunc numen habet	dramático	
III.9.	928	Coro I		semper nobis metuenda dies	—	destino
	930	"	Octavia	iam multa domus quae uestra tulit	historia	
	932	"		primum... / memoranda	historia dramático	Agripina
	937			totiens enixa	historia	Agripina
	938	"		mox exilium	historia	"
	940	"		tandem letum	historia	"
	941	"		cruciata diu	historia	
	944	"		Iulia matris fata occulta est	historia	Julia
	945	"		post longa tempora	historia	"
	947	"		quondam genetrix	historia	Mesalina
	956	"		mox et ferro lacerata diu	historia	Agripina
	959	Octavia	Coro I	ecce	dramático	
	960	"	"	quid iam frustra miseranda moror?	dramático	
III.10	974	⟨Coro I⟩	( )	quondam	mítico	Ifigenia

Localización	Hablante	Oyente	Referencia temporal	Naturaleza	Relación
V.1.	839 ⟨Nerón⟩		malis domanda est et graui semper iugo premenda	—	
V.2.	846 Prefecto	Nerón	caede paucorum diu / qui restiterunt	historia	sublevación
	857 Nerón	Prefecto	constituet, aetas nulla quam famae eximat	—	
	859 "	"	iram expiabit prima quae meruit meam	dramático historia	Octavia
	873 "	"	quae tam sera damnatam premet diu nocentem	dramático	Octavia
	876 "	"	tandem ut residat pectoris nostri tumor	dramático	
V.3.	890 ⟨Coro I⟩		plura referre prohibet praesens exempla dolor	dramático	
	891 ⟨ " ⟩		modo cui patriam / reddere	dramático	Octavia
	893 ⟨ " ⟩		nunc ad poenam	dramático	Octavia
	897 ⟨ " ⟩		quatiunt altas saepe procellae	—	
V.4.	902 ⟨Octavia⟩	(Soldados)	tot iam nostris et uicta malis	dramático	
	906 ⟨ " ⟩		sed iam spes est nulla salutis	dramático	
	908 ⟨ " ⟩		en		nave
	909 ⟨ " ⟩		quondam genetrix, nunc et thalamis	dramático	Agripina
			expulsa soror miseranda uehar	historia	Octavia
	911 ⟨ " ⟩		nullum Pietas nunc numen habet	dramático	
V.5.	928 Coro I		semper nobis metuenda dies	—	destino
	930 "	Octavia	iam multa domus quae uestra tulit	historia	
	932 "		primum... / memoranda	historia dramático	Agripina
	937		totiens enixa	historia	Agripina
	938 "		mox exilium	historia	"
	940 "		tandem letum	historia	"
	941 "		cruciata diu	historia	
	944 "		Iulia matris fata secuta est	historia	Julia
	945 "		post longa tempora	historia	"
	947 "		quondam genetrix	historia	Mesalina
	956 "		mox et ferro lacerata diu	historia	Agripina
	959 Octavia	Coro I	ecce	dramático	
	960 "	"	quid iam frustra miseranda moror?	dramático	
V.6.	974 ⟨Coro I⟩	[ ]	quondam	mítico	Ifigenia

Referencias temporales.

Localización	T.Histórico	T. Dramático	T. Mítico	T. Absoluto	Total
I.1. Octavia	4	1	-	-	5
I.2 Nodriza	3	-	-	-	3
I.3 Octavia	1	1	-	-	2
Nodriza	-	2	-	-	2
I.4. Octavia	12	2	2	3	19
Nodriza	9	1	1	3	14
I.5 Coro	8	-	1	-	9
I.6 Séneca	1	1	9	1	12
I.7 Nerón	-	1	-	-	1
Prefecto	-	1	-	-	1
I.8 Nerón	12	4	-	1	17
Séneca	5	-	-	5	10
I.9 Agripina	4	4	-	2	10
TOTAL	59	18	13	15	105
II.1. Octavia	2	5	-	-	7
	2	3	-	-	5
TOTAL	4	8	-	-	12
III.1 Nodriza 2	2	2	-	1	5
Popea	3	9	-	-	12
III.2 Coro 2	-	1	1	1	3
III.3 Coro	-	1	-	-	1
Mensajero	1	3	-	-	4
III.4 Coro 2	-	1	1	-	2
III.5 Nerón	3	4	-	-	7
III.6 Nerón	1	3	-	1	5
Prefecto	1	-	-	-	1
III.7 Coro 1	-	3	-	1	4
III.8 Octavia	1	5	-	-	6
III.9 Octavia	-	2	-	-	2
Coro 1	10	1	-	1	12
III.10 Coro 1	-	-	1	-	1
TOTAL	22	35	3	5	65
TOTAL	85	61	16	20	182

OCTAVIA

Referencias temporales

(Personajes)

Localización		T. Histórico	T. Dramático	T. Mítico	T. Absoluto	Total
Octavia	I.1.	4	1	-	-	5
	I.3.	1	1	-	-	1
	I.4.	12	2	2	3	17
	II.1.	2	5	-	-	5
	III.8.	1	5	-	-	5
	III.9.	-	2	-	-	2
OCTAVIA	TOTAL	20	16	2	3	35
Nodriza 1	I.2.	3	-	-	-	3
	I.3.	-	2	-	-	2
	I.4.	9	1	1	3	13
NODRIZA	TOTAL	12	3	1	3	18
Coro 1	I.5.	8	-	1	-	8
	II.2.	2	3	-	-	5
	III.7.	-	3	-	1	4
	III.9.	10	1	-	1	11
	III.10	-	-	1	-	1
CORO I	TOTAL	20	7	2	2	29
Séneca	I .4.	1	1	9	-	11
	I .8.	5	-	-	5	10
SENECA	TOTAL	6	1	9	5	21
Nerón	I .7.	-	-	-	-	-
	I .8.	12	4	-	1	17
	III.5.	3	4	-	1	6
	III.6.	1	3	-	1	4
NERON	TOTAL	16	11	-	3	27
Prefecto	I .7.	-	1	-	-	1
	III.6.	1	-	-	-	1
PREFECTO	TOTAL	1	1	-	-	2
AGRIPINA	I .9.	4	4	-	2	8
NODRIZA 2	III.1.	2	2	-	1	5
POPEA	III.1.	3	9	-	-	10
Coro II	III.2.	-	1	1	1	3
	III.3.	-	1	-	-	1
	III.4.	-	1	1	-	2
CORO II	TOTAL	-	3	2	1	6
Mensajero	III.3.	1	3	-	-	3
TOTAL		91	55	16	19	164

Tiempos verbales.

Localización	Pres.	Pas.	Fut.	Pot.	Imper.	Pres.g.	Pas.g.	Irr.	Total
I.1. Octavia	4	2	-	-	2	-	-	1	9
I.2. Nodriza	5	1	2	-	-	-	-	-	8
I.3. Octavia	2	1	1	-	-	-	-	-	4
Nodriza	-	1	-	1	-	-	-	-	2
I.4. Octavia	18	8	6	5	3	-	-	1	39
Nodriza	7	15	3	6	6	1	-	-	38
I.5. Coro	21	10	1	2	1	-	-	-	35
I.6. Séneca	5	12	1	-	-	-	-	-	18
I.7. Nerón	-	-	-	-	1	-	-	-	1
Prefecto	-	-	-	1	-	-	-	-	1
I.8. Nerón	13	15	6	6	1	16	-	-	57
Séneca	2	3	8	1	4	18	-	-	36
TOTAL	82	72	29	24	19	35	-	3	264
II.1 Octavia	2	1	1	3	2	-	-	-	9
II.2 Coro	3	2	1	-	-	-	-	-	6
TOTAL	5	3	2	3	2	-	-	-	15
III.1. Nodriza	7	9	-	1	2	1	-	-	20
Popea	5	5	-	-	1	-	-	-	11
III.2. Coro 2	1	1	1	1	-	-	-	-	4
III.3. Coro 2	2	-	-	-	1	-	-	-	3
III.4. Mensajero	6	1	1	1	-	-	-	-	9
III.4. Coro 2	2	1	-	2	-	2	-	-	7
III.5. Nerón	5	1	2	1	-	-	-	-	9
III.6. Nerón	6	4	-	3	2	-	1	-	16
Prefecto	5	3	1	1	1	1	-	-	12
III.7. Coro I	2	3	-	-	-	3	-	-	8
III.8. Octavia	6	1	2	-	-	-	-	2	11
III.9. Octavia	6	-	-	-	3	-	-	-	9
Coro I	3	8	1	-	-	-	-	-	14
III.10 Coro I	2	1	-	-	-	-	-	-	3
TOTAL	58	38	8	10	10	9	1	2	136
TOTAL	145	113	39	37	31	44	1	5	415

OCTAVIA

Uso de los tiempos verbales

(Personajes)

Personaje	Pres.	Pas.	Fut.	Pot.	Imper.	Pres. g	Pas. g	Irr.	Total
Octavia (4m,2d)	36	13	10	8	10	-	-	4	81
Nodriza 2 (2m, 1d)	12	17	5	7	6	1	-	-	48
Coro I (4m, 1d)	31	24	3	2	1	5	-	-	66
Séneca (1m. 1d)	7	15	9	1	4	18	-	-	54
Nerón (1m. 3d)	24	20	8	10	4	16	1	-	83
Prefecto (2d)	5	3	1	2	1	1	-	-	13
Agripina	7	4	1	2	1	-	-	1	16
Nodriza 2 (1d)	7	9	0	1	2	1	-	-	20
Popea (1d)	5	5	-	-	-	1	-	-	11
Coro 2 (2m, 1d)	5	2	1	3	1	2	-	-	14
Mensajero (1d)	6	-	-	-	0	0	0	0	9
TOTAL	145	113	39	37	31	44	1	5	415

Análisis de las referencias temporales

Al hablar de las unidades dramáticas en la Octavia indicábamos la importancia que presentaba el factor tiempo al funcionar como elemento estructurante de la obra, hecho que supone un notable cambio en relación con las tres tragedias de Séneca analizadas y que probablemente sea debido a la propia convención genérica (Herington). Nos encontramos, pues, con la ruptura de la unidad de tiempo, con lo cual la diferencia entre el tiempo de la representación y el tiempo textual se agranda considerablemente. En cuanto al primero, como es sabido no existe ninguna indicación de la época que nos remita a un momento determinado, esto es, está ausente todo tipo de información sobre los elementos que intervinieron en la representación, caso de que ésta tuviera lugar.

Limitándonos a las referencias temporales recogidas en el texto, hay que señalar que la acción verbal, así como la sucesión de las unidades dramáticas, ya ha sido comentada. Centrándonos ahora en las referencias temporales expresadas mediante formas lingüísticas, podemos comprobar que, al contrario de lo que cabría esperar, no existen grandes diferencias respecto a las obras anteriores. Hemos recogido un total de 164 referencias, de las que hay que señalar la importancia que presentan las históricas precisamente por el género literario al que pertenece la obra; esto explica el hecho de que este tipo de referencias sean las más numerosas (91). En tiempo de la representación con 55 y el tiempo absoluto 19 siguen en importancia; con respecto al tiempo mítico, que también es utilizado, cabe decir que su uso se debe al deseo de adaptarse a los patrones de la tragedia tradicional (Sutton).

Desde el punto de vista de la relación entre referencias temporales y personajes, proporción que siempre habrá que leer teniendo en cuenta la relación discursiva de cada personaje, nos encontramos con que Octavia con 35 es quien mayor número de ellas realiza, entre las que predominan las relativas al pasado. Sigue en importancia el coro I (29), en las que también se da un neto predominio del pasado. Nerón está representado con 27, en las que la proporción presente-pasado es ya más equilibrada (16/11), al igual que sucede con Séneca (21), en quien destaca la mayor proporción de referencias al tiempo mítico (9) y que permite equiparar esta personaje con los coros de las otras obras, caracterizados tanto el uno como los coros por su función de garante axiológico (cfr. infra).

Una primera lectura de dichas referencias nos pone de manifesto el hecho de ser tan imprecisas como las que aparecían en Medea, Fedra y Tiestes, y si adquieren significación es en la articulación de las secuencias. A este respecto, en lo referente a la segmentación abstracta que hemos realizado con las otras obras, en la Octavia se pueden señalar tres momentos, aunque hay que reconocer que la estructura de la obra es muy peculiar (cfr. infra). Nos encontramos así ante i. una situación de partica, la correspondiente al primer día de acción, en el que Nerón expresa su deseo de repudiar a Octavia y casarse con Popea; ii. el texto-acción, representado por las mediaciones entre Nerón y el prefecto, Nerón y Séneca, etc; iii. una situación de llegada que coincidiría con el casamiento de Nerón con Popea y el exilio y muerte de Octavia. Siguiendo con el tiempo en lo que atañe a la segmentación, en las tres obras analizadas antes se señaló la existencia de unas grandes unidades, los actos, que como ya dijimos no son reconocibles en la Octavia. Interesa en este punto, por lo tanto, examinar el modo en que se articulan las unidades medianas y las microsecuencias en el conjunto del texto.

Así, la primera de estas secuencias medianas, con la que comienza la obra, presenta una primera microsecuencia que tiene como objeto el tiempo y que nos proporciona el primer dato en torno al cual se organizan las demás referencias temporales (vv 1-4: "iam uaga caelo sidera fulgens / Aurora fugat, surgit Titan / radiante coma mundoque diem / reddit clarum") versos que como en Fedra o Tiestes sitúan la acción en el amanecer. En esta secuencia hace Octavia referencias al momento presente de la representación (iam), contraponiéndolo al pasado histórico (assuetos questus, prima causa, tempore ab illo). Sin ninguna microsecuencia articulatoria prosigue el texto con un monólogo puesto en boca de la nodriza, personaje que produce referencias análogas a las realizadas por Octavia. La relación temporal entre ambas secuencias no está marcada, e incluso desde el punto de vista del contenido se podría ver una cierta indeterminación entre ellas. Estas dos unidades son sucedidas por dos monólogos de Octavia y la nodriza que contienen referencias a la historia y al tiempo dramático, articulándose con la posterior mediante una indicación acústica y cinésica (vv 72-3: "uox en nostras perculit aures / tristis alumnae, cesset thalamis / inferre gradus tarda senectus?"). En el diálogo que se establece entre ambos personajes hay un predominio en cuanto a los referentes históricos, terminando con una microsecuencia pronunciada por la nodriza con función esencialmente conativa (vv 270-2: "renouare luctus parce cum fletu pios / manes parentis

neue sollicita tuae, / graues furoris quae sui poenas dedit"). A continuación interviene el coro, con referencias también a la historia y termina sin indicación alguna de carácter articulatorio. Hay que notar que en la escena anterior entre Octavia y la nodriza, al final de ella, no queda planteada ninguna cuestión que implique un suspense posterior, pues con el mismo lamento con el que comienza Octavia, termina. Tras la intervención coral aparece en escena un personaje del que hasta ese momento no se ha hablado, Séneca, que en un monólogo especialmente importante desde el punto de vista de los contenidos ideológicos de la obra, hace referencias fundamentalmente al tiempo mítico, terminando su intervención con una vuelta al tiempo presente subrayando la aproximación a Nerón (vv 436-7: "sed ecce, gressu fertur attonito Nero / trucique uultu. quid ferat mente horreo"). Se produce inmediatamente una secuencia, que en modo alguno es equiparable a una escena, con función caracterizadora de Nerón y con referencias al tiempo de la representación y al propio tiempo como objeto de discurso (v 439: "iussa haud morabor: castra confestim petam") que supone su abandono de la escena. La ocupación espacial es pues el indicio de la sucesión temporal en cuanto al diálogo que se entabla entre Nerón y Séneca, en el que predominan las referencias a la historia y con unas ultimas microsecuencias en las que se señala el fin de la escena mediante procedimientos ya comentados: una microsecuencia con función conativa y la indicación precisa de la fecha de la boda con Popea (vv 588-92: "desiste tandem,... "). La escena siguiente, consistente en un monólogo de Agripina, es muy similar a la primera escena del Tiestes; tiene en común la presencia de un personaje sobrenatural, la sombra de Agripina, que como la Furia y Tántalo, desencadenan la venganza (aquí, Agripina viene a anunciarla). Las referencias son de orden tanto histórico como dramático y la microsecuencia que señala la salida de escena de Agripina es, como en el Tiestes, una indicación de cambio de espacio (vv 644-5: "quid tegere cesso Tartaro uultus meos, / nouerca, coniunx, mater infelix meis?"). Queda sin precisar el momento en que se produce la llegada de Agripina según se desprende de las distintas interpretaciones que se han dado a esta escena. Aunque podría haber aparecido como escena prologal de acuerdo con el uso que de este tipo de escenas hace Séneca, parece claro que se produce después de haber tomado Nerón la decisión de efectuar su boda con Popea.

La siguiente escena, una intervención lírica de Octavia, se produce ya en el segundo dia de la tragedia y comienza con una indicación temporal de tipo dramático (vv 646-7: "parcite lacrimis urbis festo / laeto

die..." y 652-3: "dabit hic nostris / finem curis uel morte dies"), terminando el monólogo con dos microsecuencias que señalan la articulación con la siguiente unidad (vv 665-8). La intervención del coro, marcada por la ocupación espacial, contiene también numerosas referencias al tiempo dramático (vv 669-70: "en illuxit suspecta diu / fama totiens iactata dies"), finalizando con una microsecuencia que nos sitúa en una temporalidad posterior (vv 685-9: "afligat humo uiolenta manus... ").

El tercer y último dia se inicia con una escena entre Popea y su nodriza, con indicación expresa de la celebración de la boda (vv 693-4: "certe petitus precibus et uotis dies / nostris refulsit") y con referencia por parte de la nodriza a los sucesos del dia anterior. El tiempo que siguió a la celebración coincide con un fuera de escena cubierto por la narración del sueño de Popea (vv 714-5: "laeta nam postquam dies... ") y el diálogo termina con la indicación de la salida de escena de ambos personajes (vv 756-61: "delubra et aras petere constitui sacras... "). A continuación se produce un breve comentario de un segundo coro, que termina con una articulación con la escena siguiente a través de la ocupación espacial del mensajero (vv 778-9: "sed quid gressu ruit attonito / aut quid portat pectore anhelo?"). Tiene lugar seguidamente un breve diálogo entre el coro 2 y el mensajero con referencias a lo ocurrido en el pasado inmediato en el fuera de escena y al tiempo de la representación (vv 804-5: "ut noscat ipse ciuium motus mea / uoce, haud morabor iussa praefecti exequi"). El coro, que permanece en escena, hace un breve comentario sobre la inutilidad de luchar contra el amor, con referencias al tiempo mítico y al dramático y plantea los temores que en próximas escenas se verán confirmados (vv. 818-9: "et nunc animus quid ferat horret / uis immitis uiolenta dei). Como respuesta a las palabras del coro, la secuencia siguiente se abre con la ocupación espacial de la escena por parte de Nerón, cuya última microsecuencia articula esta unidad con la siguiente (vv 844-5: "sed adesse cerno rara quem pietas uirum / fidesque castris nota praeposuit meis"). El prefecto, que viene de la ciudad, informa a Nerón del éxito de la represión, recogiendo por tanto indicaciones de carácter histórico y dramático, y termina la secuencia, como en casos anteriores, con una microsecuencia conativa (vv. 875-6: "tolle consilium ac preces / et imperata perage: deuectam rate procul in remotum litus interemi iube, / tandem ut residat pectoris nostri tumor"). La siguiente unidad es posterior cronológicamente pues presupone la orden anterior de Nerón y a través de la referencia temporal de los vv. 891 ss ("modo cui patriam / reddere... ") anuncia la escena siguiente, ocu-

pada por los lamentos de Octavia; en esta última secuencia aparecen referencias al pasado y, sobre todo, al presente de la representación-lectura (iam, nunc). El coro 1 presente en la escena y que ha oido los lamentos de la protagonista, intenta dar animos a Octavia que, reconfortada, toma la palabra y hace referencias al presente dramático (v 960: "quid iam frustra miseranda moror?") y termina su intervención dando la apertura a otro tiempo que supone también otro espacio (vv 970-2: "armate ratem, date uela fretis / uentisque petat puppus rector / Pandatariae litora terrae"). El coro, que permanece en escena, pide a los vientos protección para Octavia haciendo una referencia al tiempo mítico (Ifigenia).

En lo relativo al empleo de las distintas formas verbales, obtenemos en Octavia casi idénticos resultados que en las obras anteriores. De un total de 415 formas, 145 van referidas al presente y 113 al pasado; las formas que nos remiten a otra temporalidad, y que normalmente funcionan como microsecuencias de apertura al futuro, suman un total de 107 (39 futuros, 37 potenciales y 31 imperativos). Como en los casos anteriores, es igualmente escaso el uso de la temporalidad absoluta (presentes y pasados generales) y de las formas de irrealidad (5 empleos).

Desde el punto de vista de la distribución formal según los distintos personajes, Nerón, el personaje que mayor número de formas presenta (83), mantiene un equilibrio entre presentes y pasados (24/20) y un elevado número de formas que remiten al futuro, 22 en total, explicable por ser el personaje que funciona como principal promotor de las secuencias nucleares que hacen avanzar el texto. Octavia presenta un total de 81 formas, con claro predominio del presente (36) frente al pasado (13). Destaca la elevada presencia de formas generales (18) en el discurso de Séneca, lo cual coincide con la función del personaje como núcleo ideológico de la obra. Igualmente, el coro 1, con 66 empleos de formas verbales, destaca por la ausencia de tiempos que remiten a la temporalidad futura, hecho que coincide con el papel de comentador de este personaje colectivo. Finalmente queremos destacar el empleo del mensajero de 9 formas de presente, uso en contraste con el de las otras obras analizadas y que parece justificarse en que la resis del mensajero de la Octavia va referida a un tiempo simultáneo del que transcurre en escena.

Referencias espaciales.

Localización		Hablante	Oyente	Relación	Espacio escenico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
I,1	1	⟨Octavia⟩		tiempo	(E) (En Roma, en palacio)	caelo	
	3	⟨ " ⟩		tiempo		mundo	
	13	⟨ " ⟩		Mesalina muerte		in umbris	
	24	⟨ " ⟩		Agripina Octavia		thalamis	
	27	⟨ " ⟩		Claudio poder		totus orbis ulra Oceanum	
	28	⟨ " ⟩		"		Britanni	
	32	⟨ " ⟩		Octavia		domus	
I,2.	35	⟨Nodriza⟩		poder	(E=)(e)	aulae	
	37	⟨ " ⟩		Claudio		domum	
	39	⟨ " ⟩		Claudio poder		orbis	
	40	⟨ " ⟩		Claudio		Oceanus	
	41	⟨ " ⟩		Claudio navegación		Britannis	
	42	⟨ " ⟩		Claudio navegación		freta	
	43	⟨ " ⟩		Claudio		gentes barbaras	
	44	⟨ " ⟩		Claudio		sacua maria	
I,3.	72	⟨Nodriza⟩		Nodriza	(E=) Ecorp. nostras aures		
	73	⟨ " ⟩		Octavia	E→ thalamis inferre		
I,4.	79	Octavia	Nodriza	muerte	(E=)	Stygias ad umbras	
	80	Nodriza	Octavia	muerte		procul	
	120	Octavia	Nodriza	sueño de Octavia		in thalamos meos	
	122	"	"			per latus	
	125	"	"	palacio de Octavia		domus	
	127	"	"	Muerte de Agripina		Stygiae rati	
	128	"	"	" "		mari	
	129	"	"	" "		pelagi fretis	
	131	"	"	Octavia / Agripina		thalamis meis	
	134	"		muerte de Claudio		umbris	

Localización		Hablante	Oyente	Relación	Espacio escenico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
I,4.	135	Octavia		muerte		Stygios sinus... / tellure rupta	
	139	Nodriza	Octavia	muerte		inter umbras	
	142	"	"	Claudio / Agripina		toris nefandis	
	143	"	"	" "		hinc	
	145	"	"			thalamis	
	149	"	"	Silano		patrios penates	
	150	"	"	Agripina		captam domum	
	156	"	"	ambición de Agripina		orbis imperio sacri	
	159	"	"	" "		regnum	
	161	"	"	palacio Erinys		aulam	
	162	"	"	muerte		Stygia face	
	163	"	"	palacio		sacros penates	
	168	"		Británico		sidus orbis	
	171	"		muerte de Británico		rogis	
	179	"	"	linaje de Octavia		domum genitoris	
	181	Octavia	Nodriza	Nerón		domus	
	193	Nodriza	Octavia	Acté / Octavia		toros tuos	
	204	"	"	Júpiter		dominus caeli	
	206	"	"	Júpiter Europa		Sidonii cornua tauri	
	208	"	"	Leda. astros		caelo sidera	
	209	"	"	Baco		patrio Olympo	
	215	"	"	Juno Júpiter		aetheriotoro	
	218	"	"			altam aulam	
	219	"	"	Octavia		terri altera luno	
	222	Octavia	Nodriza			saeua freta / sideribus	
	223	"	"			ignis / undae	
	228	"	"	Dionen. Júpiter		caelitum rector	
	229	"	"	" "		terras	
	231	"	"	cometa		caelo iubar	
	233	"	"	"		plaustra tardus Bootes	
	236	"	"			aether	
	236	"	"	Nerón. pueblos sometidos		gentibus quas regit	
	240	"	"			templis	
	242	"	"			patria	

Localización		Hablante	Oyente	Relación	Espacio escenico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
I,4.	250	Octavia	Nodriza	Nerón		orbis tyrannus	
	253	Nodriza	Octavia	Octavia Nerón		thalamis tuis	
	257	Octavia	Nodriza	Octavia		nostra domus	
	263	"	"	Mesalina		ad Stygios toros	
	264	"	"	"		thalamis	
	269	"	"	Británico		ad umbras	
	269	"	"	familia de Octavia		lapsam domum	
I,5.		Coro			(E)		
	273	"		rumores	E corp. ad aures		
	276	"		Nerón		nostri thalamos / principis	
	278	"		hogar de Octavia		penates	
	280	"				orbis	
	281	"				Roma	
	282	"		Juno		fratris thalamos	
	284	"		Octavia		sociata toris	
	285	"		Claudio Octavia		patria / aula	
	294	"		Roma		hac / urbe	
	311	"		Asesinato de Agripina		Tyrrhenum / in aequor	
	314	"		" "		placidos portus	
	316	"		" "		freta	
	317	"		" "		in altum	
	319	"		" "		mare	
	320	"		" "		ad astra	
	324	"		" "		lacerae puppis tabulis	
	325	"		" "		fluctus	
	326	"		" "		litora	
	327	"		" "		profundo	
	335	"		" "		carina	
	337	"		Agripina Nerón		imperium	
	339	"		muerte de Claudio		Acheronte	
	343	"		" "		ad manes	
	345	"		Agripina		sacris aequoris undis	
	346	"				fluctus	
	347	"				in pelagus	
	347	"				salo	

Localización	Hablante	Oyente	Relación	Espacio escénico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
I,5.	349	Coro				freta
	351	"				in pectoribus
	353	"				pelago
	357	"				maris undas
	361	"				pelago
	367	"				pectora
	369	"				utero
	371	"			Agripina	hic... hic
I ,6.				(E)		
	380	Séneca			palacio	arce
	382	"			exilio de Séneca	inter Corsici rupes maris
	387	"				caelum
	389	"				orbem Phoebes
	389	"				astra
	396	"				regna poli
	398	"			Iustitia	caelo
					Fides	
	399	"			" "	terram
	402	"				urbes
	404	"				tellus
	415	"				terram
	416	"				interius alte... sinu
	417	"				in parentis uiscera
	420	"				partita regna
	421	"				urbes
	422	"			Iustitia	terras fugit
	425	"			" "	siderum magnum decus
	427	"				totum per orbem
	436	"		E→		sed ecce, gressum fertur attonito Nero trucique uultu
I ,7.				(E)		
	438	Nerón	Prefecto	E→		mitte qui mihi referat caput
	439	Prefecto	Nerón	←E		castra petam
I ,8.	441	Nerón	Séneca	(E=)		pectus
	444	Séneca	Nerón	Nerón		patriae patri

Localización	Hablante	Oyente	Relación	Espacio escénico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
I .8.	448	Séneca	Nerón	dioses	Superi	
	464	Nerón	Séneca	Plauto Sila	exilia procul	
	469	"	"	Roma	in urbe nostra	
	473	Séneca	Nerón	poder	consulere patriae	
	475	"	"	"	orbi quietem	
	476	"	"		hac caelum uia	
	477	"	"	Augusto	patriae parens	
	478	"	"	"	astra	
	479	"	"	"	colitur templis deus	
	480	"	"	"	terra marique	
	480	"	"	Nerón	habenas imperi	
	484	"	"		terras maria	
	489	"	"	Nerón	orbem regis	
	490	"	"	"	patriae parens	
	491	"	"	"	Roma	
	493	Nerón	Séneca	Nerón	Roma	
	495	"	"		patriae	
	503	"	"	muerte de César	Roma	
	505	"	"	Augusto	caelum	
	507	"	"	crímenes	per orbem	
	510	"	"	"	rostris	
	512	"	"	"	polluto foro	
	516	"	"		Siculum mare	
	518	"	"		Philippi	
	518	"	"		orbis	
	519	"	"	Antonio	Nilum	
	522	"	"	Pompeyo	Aegyptus	
				Antonio		
	523	"	"	" "	illic	
	530	"	"	Nerón	astra	
	532	"	"	Nerón	domum	
				Popea		
	533	Séneca	Nerón	Nerón	aulam tuam	
				Octavia		
	535	"	"	" "	fratris toros	
	541	Nerón	Séneca	Octavia	pectore insociabili	
	542	"	"	"	uultu	
	544	"	"	Popea	dignam thalamis meis	
	549	Séneca	Nerón		mentis... animi	
	550	"	"		decoris	
c	553	"	"	Nerón	recedet a te... amor	(=)
				Popea		
	555	Nerón	Séneca	amor	caeli tyrannum	

Localización	Hablante	Oyente	Relación	Espacio escénico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metatópico
I,8.	555 Nerón	Séneca	amor		saeui... freta	
	556 "	"	"		Ditis regna	
	556 "	"			detrahit superos polo	
	561 Séneca	Nerón	amor		ui mentis atque animi calor	(=)
	571 Nerón	Séneca	Popea Nerón		nostris... toris	
	575 Séneca	Nerón	poder de Nerón		a summo	
	585 "	"	poder de la fortuna		excelsa metuit	
	591 Nerón	Séneca	Popea		utero	
I,9.				(E)		
	593 ⟨Agripina⟩		Agripina	←E Tartaro pressum extuli		
	594 ⟨ " ⟩		muerte de Agripina		Styglam... facem	
	595 ⟨ " ⟩		Nerón Popea		thalamis scelestis	
	597 ⟨ " ⟩				ad tristes rogos	
	598 ⟨ " ⟩		muerte de Agripina		inter umbras	
	607 ⟨ " ⟩		asesinato de Agripina		intra penates	
	608 ⟨ " ⟩		" "		erepta pelago	
	612 ⟨ " ⟩				totum per orbem	
	625 ⟨ " ⟩		Nerón		aulam, limen	
	627 ⟨ " ⟩		"		orbis	
	627 ⟨ " ⟩		"		dextram	
	628 ⟨ " ⟩				Parthi	
	628 ⟨ " ⟩				regna	
	630 ⟨ " ⟩		Nerón		iugulum	
	630 ⟨ " ⟩		Nerón Agripina		in lucem	
	637 ⟨ " ⟩	[ ]	Agripina		nostra... uiscera	
	640 ⟨ " ⟩	[ ]			quietem sedem inferum	
	644 ⟨ " ⟩		salida	←E quid tenere cesso Tartaro uultus meos?		
II,1.				(E)		
	646 Octavia	coro 1			urbis	
	651 "	"	Octavia		pectora... mea	

Localización		Hablante	Oyente	Relación	Espacio escénico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
II,1.	657	Octavia	Coro 1	Popea		inuisos thalamos	
	663	"	"			ad thalamos	
	665	"			E→ sed quid patrios penates / respicis udis confusa genis?		
	667	"		(salida)	←F propera tectis efferre gradus, linque cruentam principis aulam.		
II,2.					(E=)		
	671	< Coro 1 >		Octavia		cessit thalamis... diri Neronis	
	676	< " >				Romani uis populi	
	678	< " /				leges patriae	
	680	< " >				feras / gentes	
	682	< " >				captos reges carcere	
	683	< " >				en oculis undique	
	685	< " >				humo	
	687	"		Popea		toris detrahet alti	
	689	< " /		Nerón		principis aulam	
III,1.	690	Nodriza	Popea	Popea	(E) ←E→ quo trepida gressum coniugis thalamis tui / efffers, alumna		
	698	"	"	"		altos toros	
	699	"	"	"		in aula	
	701	"	"	"		sacras... aras	
	702	"	"	"		summum... caput	
	703	"	"	Nerón		lateri iunctus atque haerens tuo	
	705	"	"	"		incessit	
	706	"	"	Pelco Tetin		freto	
	709	"	"	dioses		celestes / pelagi	
	710	"	"	Popea	E corp. quae subita uultus causa mutauit tuos? / quid pallor iste, quid ferant lacrimas doce		
	716	Popea	Nodriza	Popea		inter Neronis... complexus	
	718	"	"			thalamos meos	
	724	"	"	Ancio		dum sequor	

Localización		Hablante	Oyente	Relación	Espacio escénico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafísico
III,1.	726	Popea	Nodriza	Ancio		tellus hiatu	
	726	"	"	"		toros iugales	
	728	"	"			in quis resedi	
	729	"	"			uenientem inhorr	
	730	"	"	Crispino		properat petere com-plexus meos	
	732	"	"	"		intra tecta	
	733	"	"	Nerón Crispino		iugulo	
	735	"	"	Popea	E corp. quatit ossa et artus horridus nostros tremor / pulsatque pectus		
	738	"	"			inferum manes	
	740	Nodriza	Popea	Popea		mentis agitat uigor	(=)
	742	"	"	"		thalamos toros	
	743	"	"	"		amplexus nouis haerens mariti	
	745	"	"	sueño		pulsata pectora	
	746	"	"			sacros / inter penates fratris et patrium larem	
	750	"	"			inferum sedes toros	
	751	"	"			aeternae domus	
	752	"	"	Nerón		iugulo	
	755	"	"		-E redde te thalamis tuis		
	756	Popea	Nodriza	Popea	-E delubra et aras petere constitui sacras		
	759	"	"	Nodriza	-E tu uota pro me suscipe		
III,2.	766	<Coro II>		Júpiter Europa	(E)	per fluctus	
	768	< " >		Júpiter		deseret astra	
	773	< " >		Helena		Sparte	
	774	< " >		Paris		Phrygius	
	777	< " >		"		Phrygiaeque solo regna	
	778	< " >		Entrada	E- sed quis pressu ruit attonito / aut quid portat pectore		
III,3.	780	Mensajero	Coro Nerón		(E=)	tectis... ducis	

Localización		Hablante	Oyente	Relación	Espacio escénico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
III,3.	781	Mensajero	Coro	Nerón		defendat aulam	
	782	"			E ecce praefecti trahunt / praesidia ad urbis		
	785	Coro	Mensajero	furor		mentes	(=)
	786	Mensajero	Coro			percussa agmina / et efferata ruunt	
	789	"	"	Claudio Octavia		penates	
	790	"	"			toros fratris, debitam partem imperi	
	797	"	"	Efigie de Popea		membra per partes trahunt	
	801	"	"			principis sedem	
	803	"	"	Octavia		penates	
	804	"	"	(salida)	→E haud morabor iussa praefecti exequi		
III, 4	810	⟨Coro II⟩		Júpiter Cupido	(E=)	caelo traxit	
	815	⟨ " ⟩		Cupido		Danaos	
	816	⟨ " ⟩				regna Priami	
	817	⟨ " ⟩				claras urbes	
III,5.					(E)		
	824	⟨Nerón ⟩				Roma	
	831	⟨ " ⟩		incendio de Roma		tecta urbis	
	841	⟨ " ⟩		Popea		sanctos coniugis vultus	
	844	⟨ " ⟩		Entrada	E→ sed adesse cerno rara quem pietas uirum... castris praeposuit meis		
III,6.					(E=)		
	852	Nerón	Prefecto	Nerón		penates	
	853	"	"	Popea Nerón		nostris... toris	
	862	Prefecto	Nerón	Prefecto	E corp. horrore uinctum trepidus astrinxit rigor		
	873	Nerón	Prefec.	(salida)	→E tolle... et perage: procul in remotum litus interimi iube		

Localización	Hablante	Oyente	Relación	Espacio escenico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafísico
III.7.	890	<Coro I>	[ ]	metáfora de la nave	(E)	uexit procul	
	891	< " >	[ ]	" "		alto saeuoque mari	
	839	< " >		Livio		suae tecta domus	
	891	< " >		Octavia		patriam	
	892	< " >		"		aulam	
	892	< " >		Nerón		fratris / toros	
				Octavia			
	896	< " >		vida humilde		humili tecto	
	896	< " >		"		latas domos	
III.8.					(E=)		
	899	Octavia	(Soldados)		←E quo me trahitis quodue tyrannus / aut exilium regi- na iubet		
	905	"		Octavia		in patria	
	907	"		nave	E→ O→ cerno ratem		
	908	"		"		hac... uecta carina	
	909	"				thalamis expulsa	
	912	"		dioses		superi	
	912	"		Erinys		regnat mundo	
	919	"		huida de Octavia		procul	
	921	"		" "		in uacuo nemore	
					(E)		
III.9.	930	Coro	Octavia	Octavia		domus	
	936	"	[ ]	César		toto in orbe	
	937	"	[ ]			utero	
	948	"		Claudio		principis aulam	
	952	"		Agripina		regnum incaelo	
	938	Octavia	Coro	muerte		ad umbras	
	959	"	"	"		Manes	
	965	"	/ "	"		Tartara	
	965	"	"	dioses		ERebi deas	
	970	"	/ (Soldados)		←E date uela fretis uentisque petat puppis Pandatariae litora terrae		
III.10	974	<Coro>	[ ]	vientos		nube aetheria	
	976	< " >	[ ]	Artemis		uirginis aris	
				Ifigenia			
	977	< " >	[ ]	Octavia		procul a poena	(=)
	978	< " >	[ ]	Diana		templa ad Triuiae	
				Artemis			
				Hécate			

Localización	Hablante	Oyente	Relación	Espacio escenico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
1140	979 < Coro >		Roma		urbe nostra	
	980 < " >				Taurorum barbara tellus	
	981 < " >		Roma		illic	
	982 < " >		dioses		superum	
	983 < " >		Roma		Roma	

Referencias espaciales de OCTAVIA

(Personajes)

Localización		Escénico lúdico	Dramático	Metafórico	Total
Octavia	I,1.	-	7	-	7
	I,4.	-	27	-	27
	II,1.	2	4	-	6
	III,8.	2	8	-	10
	III,9.	1	4	-	5
OCTAVIA	TOTAL	5	50	-	55
Coro I	I,5.	1	34	-	35
	II,2.	-	9	-	9
	III,7.	-	8	-	8
	III,9.	-	5	-	5
	III,10	-	10	-	10
CORO I	TOTAL	1	66	-	67
Coro II	III,2.	1	5	-	6
	III,3.	-	1	-	1
CORO II	TOTAL	1	6	-	7
Nodriza 1	I,2.	-	8	-	8
	I,3.	2	-	-	2
	I,4.	-	25	-	25
NODRIZA 1	TOTAL	2	33	-	35
Séneca	I ,6.	1	18	-	19
	I ,8.	-	22	-	22
SÉNECA	TOTAL	1	40	-	41
Nerón	I ,7.	1	-	-	1
	I ,8.	-	27	-	27
	III,5.	1	3	-	4
	III,6.	1	2	-	3
NERON	TOTAL	3	32	-	35
Prefecto	I ,7.	1	-	-	1
	III,6.	1	-	-	1
PREFECTO	TOTAL	2	-	-	2
AGRIPINA	I ,9.	2	17	-	19
NODRIZA 2	III,1.	3	16	-	19
POPEA	III,1.	3	11	-	14
MENSAJERO	III,3.	2	8	-	10

Referencias espaciales

Localización		Escénico lúdico	Dramático	Metafórico	Total
I.1.	Octavia	-	7	-	7
I.2.	Nodriza 1	-	8	-	8
I.3.	Octavia	-	-	-	-
	Nodriza 1	2	-	-	2
I.4.	Octavia	-	27	-	27
	Nodriza 1	-	25	-	25
I.5.	Coro 1	1	34	-	35
I .6.	Séneca	1	18	7	
I .7.	Nerón	1	-	-	1
	Prefecto	1	-	-	1
I .8.	Nerón	-	27	-	27
	Séneca	-	22	-	22
I .9.	Agripina	2	17	-	19
TOTAL		8	185	7	200
II.1.	Octavia	2	4	-	6
II.2.	Coro 1	-	9	-	9
TOTAL		2	13	-	15
III.1.	Nodriza 2	3	16	-	19
	Popea	3	11	-	14
III.2.	Coro 2	1	5	-	6
III.3.	Coro 2	-	1	-	1
	Mensajero	2	8	-	10
III.4.	Coro 2	-	-	-	-
III.5.	Nerón	1	3	-	4
III.6.	Nerón	1	2	-	3
	Prefecto	1	-	-	1
III.7.	Coro 1	-	8	-	8
III.8.	Octavia	2	8	-	10
III.9.	Octavia	1	4	-	5
	Coro 1	-	5	-	5
III.10.	Coro 1	-	10	1	11
TOTAL		15	81	1	97
TOTAL		25	279	8	312

Análisis de las referencias espaciales.

Como en el caso de las obras de Séneca, se constata un mayor número de referencias al espacio diegético. Así, de un total de 312 indicaciones espaciales, número bastante inferior a las de obras anteriores, 279 remiten al fuera de escena y 25 al espacio mético (escénico-lúdico), al que hay que sumar 8 referencias metafóricas. El predominio del espacio diegético se produce igualmente en todas las secuencias de la obra. En relación con los personajes, es el coro 1 el que mayor número presenta, con 67 (de ellas, 66 diegéticas); Octavia pronuncia 55 (50 referidas al fuera de escena); Séneca, 41, de las que 40 son diegéticas. Nerón y la nodriza presentan 35, Agripina y la nodriza de Popea 19, y así el resto de los personajes.

Con respecto a la columna que recoge el espacio escénico, Octavia, a diferencia de la obras anteriores que remiten a un espacio geográfico, mítico y abstracto, supone, de acuerdo con las convenciones del género, una escena que representaría el exterior del palacio de Nerón en Roma, escena que presentaría diferentes subespacios para permitir las entradas y salidas de los personajes; además, el espacio que se ofrece a la vista de los espectadores comprende el interior de la alcoba de Octavia y Nerón, separados por puertas. Las indicaciones que remiten a este espacio son más breves y simplificadas que en las obras de Séneca y con mayor claridad aun aparecen utilizadas como elementos articulatorios de las entradas y salidas a escena de los distintos personajes; en cuanto a la deixis de objeto, es aún menor que en las obras anteriores, al igual que ocurre con la deixis corporal que aquí interesa únicamente en cuanto ocupación espacial.

En cuanto a las referencias que nos remiten al fuera de escena, hay en primer lugar que notar la menor aparición y cuidado en cuanto a la descripción geográfica se refiere, descripciones que en general cultivaron todos los tragediógrafos con especial cuidado. El espacio englobante en el que se sitúa la escena es Roma; de especial importancia, a juzgar por la frecuencia de los lexemas, es el "lecho", importancia explicable pues del paso de un tálamo nupcial, el de Octavia, a otro, el de Popea, se marca metafóricamente el conflicto trágico. Como en Tiestes, aparecen referencias al espacio de los infiernos, del que procede Agripina, lugar que connota la venganza y la muerte. El exilio constituye igualmente un fuera de escena importante, tanto por el personaje de Séneca como por el de Octavia y Agripina. Por último, hay que mencionar el espacio englobante, Roma, en donde se produce la sublevación contra Nerón y Popea.

Códigos extralingüísticos.

Al igual que en las obras de Séneca, en la Octavia predominan las alusiones a los canales emotivo e ideativo. Como rasgo más destacado frente a las tres obras anteriores, la Octavia se caracteriza por la ausencia general de indicaciones a comportamientos no verbales, de las que existen solamente 21, repartidas entre monólogos (10) y diálogos (11). La función que tienen es idéntica a la señalada en el análisis de las obras anteriores, aunque mucho más escuetas y forzadas.

Existen también diferencias en cuanto a la distribución de dichas indicaciones, repartidas únicamente en los sistemas 1 (tono), 3 y 4 (mímica y gestual) y 5 (movimiento). En cuanto al primero de ellos es la nodriza quien en un monólogo que sirve de articulación con la escena siguiente pronuncia la indicación (v. 72). De los sistemas que afectan al cuerpo de los actores existen 9 indicaciones: vv. 75, 436, 646, 665, 690, 710, 735, 778 y 862, que se reparten entre Octavia (3), Séneca (1), la nodriza de Popea (2), el coro (1), el prefecto (1) y Popea (1). Se puede afirmar que el cuerpo no tiene en el caso de la Octavia la importancia que veíamos en las obras de Séneca analizadas.

El sistema que más indicaciones presenta es el que afecta al movimiento de los actores en escena, lo cual coincide con el carácter articulatorio de estos signos, así como con la localización al comienzo y final de las secuencias. Indicaciones de movimiento hemos recogido 11, en los vv. 73, 436, 439, 593, 667, 690, 756, 778, 805, 844 y 899, que están repartidas entre la nodriza de Octavia (1), Séneca (1), el prefecto (1), Agripina (1), Octavia (2), la nodriza de Popea (1), el coro (1), el mensajero (1) y Nerón (1).

Verso	Hablante	Oyente	Indicación	Canal
72	Nodriza		uox en nostras perculit aures tristis alumnae.	acus.
73	"		cesset thalamis	cines.
			inferre gradus tarda senectus?	corp.
75	Octavia	Nodriza	excipe nostras lacrimas, nutrix, testis nostri fida doloris.	gest.
328	Coro		scindit uestes Augusta suas laceratque comas rigat et maestis fletibus ora.	corp.
367	Coro		caedis moriens illa ministrum rogat infelix, utero dirum condat ut ensem.	corp.
371	Agripina		hic, hic est fodiendus" ait "ferro monstrum qui tale tulit"	corp.
436	Séneca		sed ecce, grssu fertur attonito Nero	cines.
			trucique uultu	corp.
				gest.
439	Prefecto	Nerón	iussa haud moror; castra confestim petam.	cines.
593	Agripina		tellure rupta Tartaro gressum extuli.	cines.
645	Octavia	Coro	parcite lacrimis urbis festo laetoque die.	gest.
654	Octavia		non ego saeui cernere cogar	vis.
			coniugis ora,	gest.
			non inuisos intrare mihi	cines.
			thalamos famulae;	
665	"		sed quid patrios saepe penates	cines.
			respicis udis confusa genis?	gest.
667	"		propera tectis effere gradus,	cines.
			linque cruentam principis aulam.	

Verso	Hablante	Oyente	Indicación	Canal
683	Coro		grauis en oculis indique nostris iam Poppaeae fulget imago iuncta Neroni!	vis.
690	Nodriza	Popea	quo trepida gressum coniugis thalamis tui effers, alumna, quidue secretum petis turbata uultu? cur genae fletu madent?	cines. gest.
699	"	"	uidit attonitus tuam formam senatus, tura cum superis dares sacrasque grato spargens aras mero, uelata summum flammeo tenui caput.	vis. corp.
703	"	"	et ipse lateri iunctus atque haerens tuo sublimis inter ciuuium laeta omina incessit habitu atque ore laetitiam gerens princeps superbo.	cines. gest.
710	"	"	quae subita uultus causa mutauit tuos? quid pallor iste, quid ferant lacrimis doce.	gest.
718	Popea	Nodriza	uisa nam thalamos meos celebrare turba est maesta:	vis.
735	"	"	quatit ossa et artus horridus nostros tremor pulsatque pectus;	corp.
744	Nodriza	Popea	sed mouent laeto die pulsata palmis pectora et fusae comae?	corp.
756	Popea	Nodriza	delubra et aras petere constitu sacras caesis litare uictimas numen deum.	cines.
778	Coro		sed quis gressu ruit attonito aut quid portat pectore anhelo?	cines. corp. gest.
782	Mensaj.	Coro	trepidi cohortes ecce praefecti trahunt praesidia ad urbis,	corp. cines.
786	"	"	Octauiae furore percussa agmina et efferata per nefas ingens ruunt.	cines.
805	"	"	haud morabor iussa praefecti exequi.	cines.

Verso	Hablante	Oyente	Indicación	Canal
844	Nerón		sed adesse cerno rara quem pietas uirum	uis.
			fidesque castris nota proeposuit meis.	cines.
				corp.
862	Prefecto	Nerón	horrore uinctum trepidis astrinxit rigor.	corp.
899	Octavia	Soldados	quo me trahitis?	cines.
907	Octavia		fratris cerno miseranda ratem.	vis.

Medea. Análisis funcional.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
1	1	Jasón parte hacia la Cólquide con los Argonautas	d		v. 362: malum
	2	Jasón pide ayuda a Medea para obtener el vellocino de oro Medea acepta ayudar a Jasón	/m/ /A/ /a/		
	3	Jasón obtiene el vellocino	c		cfr. f.1.
	4	Jasón promete el matrimonio a Medea Medea acepta la propuesta	/m/ /A/ /a/		v.102: horridi
	5	Jasón y Medea huyen de la Cólquide	d		
2	6	Jasón y Medea llegan a Corinto	d		
	7	Jasón y Medea piden protección a Creonte Creonte acepta proteger a Jasón y Medea	m /A/ /a/		
	8	Jasón y Medea viven varios años en Corinto	/d/		
3	9	Creonte pide a Jasón que se case con Creusa Jasón acepta el matrimonio	/m/ /A/ /a/	v. 106: soceris uolentibus	v. 17 y ss.
	10	Jasón rechaza a Medea	c		v. 465: ingratus
4	11	Medea entra	/d/		
	12	Medea invoca a los Dioses de la Noche	C	v. 9: fas est precari	
	13	Medea pide a los Dioses de la Noche la muerte para Creonte y Creusa	m	v. 17 y ss. letum date	

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	14	Medea pide a los Dioses el destierro para Jasón	m		vv. 23-4: peius
	15	Medea expresa su indecisión	C		
	16	Medea pide al Sol ayuda para huir de Corinto	m		
	17	Medea expresa su intención de vengarse	C		
	18	Medea se exhorta a actuar	A		v.51: in exitium
	19	Medea sale	/d/		
5	20	El Coro pide a los Dioses ayuda para Jasón y Creusa Los Dioses no aceptan	m /-A/ -/a/	vv. 56-8: numine prospero	
	21	El Coro ensalza la belleza de Creusa y Jasón	C	vv. 75 y ss. y vv. 100 y ss.	
	22	El Coro invita a la alegría	m	v.107: concesso iugio	
	23	El Coro expresa su deseo de que se marche Medea	C		vv. 114-5: eat tacita
6	24	Medea y la Nodriza entran	/d/		
	25	Medea escucha el himeneo de Jasón y Creusa	C		v. 117: malum
	26	Medea manifiesta su indecisión	C		vv. 123-4: uaecors
	27	Medea perdona a Jasón	C		
	28	Medea decide castigar a Creonte y Creusa	A		vv. 143-5: culpa Creontis tota est
7	29	La Nodriza pide a Medea que guarde silencio	m -A	vv. 151 y ss.	vv. 155 y ss.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
		Medea no acepta guardar silencio	-a		
	30	La Nodriza intenta convencer a Medea para que renuncie a su venganza Medea no accede	m -A -a	vv. 166-7.	vv. 157-8.
	31	La Nodriza pide a Medea que huya Medea no acepta huir	m -A -a		v. 175: paenituit fuga
	32	La Nodriza pide a Medea que guarde silencio Medea no acepta	m -A -a	v. 175: decet	
8	33	Creonte llega	d		v. 178: tumidus
	34	Creonte comunica el destierro de Medea por intercesión de Jasón	C	v. 185: concessuita, abeat tuta	
	35	Creonte ordena a los soldados que expulsen de Corinto a Medea Los soldados no cumplen la orden	m -A -a		v. 191: monstrum saeuum vv. 189-90.
9	36	Creonte discute con Medea los motivos de su expulsión	F		v.195: imperium
	37	Medea pide a Creonte que le permita explicar su situación Creonte acepta	m A a	v. 202.	
	38	Medea explica a Creonte su situación de exiliada	C	vv. 217 ss.	vv. 208 ss.
	39	Medea reconoce su culpabilidad	C		v.246: sum nocens

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	40	Medea pide a Creonte un lugar en Corinto para poder vivir Creonte no acepta la petición	m -A -a	vv. 249-51.	vv. 266 ss.
	41	Medea pide a Creonte poder partir con Jasón Creonte no acepta	m -A -a	vv. 272-3.	v. 273: solam v. 281
	42	Medea pide a Creonte que tenga piedad con sus hijos Creonte acepta recoger a los hijos de Medea	m A a	vv. 282-3: sup plex precor v.284: ut genitor:	
	43	Medea pide a Creonte un plazo para poder partir Creonte acepta	m A a	vv. 288-90.	vv. 204-5.
	44	Creonte ordena a Medea que salga de Corinto antes del dia siguiente	m		
	45	Medea entra en su casa	/d/		
	46	Creonte entra en palacio para celebrar la boda de Jasón y Creusa	d	vv. 299-300.	
10	47	El Coro narra el viaje de Jasón y los Argonautas	C		vv. 360 ss.
11	48	Sale Medea de su casa	d		
	49	La Nodriza pide a Medea que se tranquilice Medea no acepta	m /-A /-a/	v. 381: iras comprime	
	50	La Nodriza expone la situación anímica de Medea	C		vv. 383 ss.: in certa maenas
	51	Medea expone su indignación por la boda de Jasón y Creusa	C		vv. 398 ss.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	52	Medea reafirma sus deseos de de venganza	C		vv. 424-5.
	53	La Nodriza pide a Medea que se tranquilice Medea no acepta	m -A -a	vv. 425-26. vv. 426-7.	
	54	La Nodriza advierte a Medea de los peligros que comporta su actitud	m		vv. 429-30.
	55	Medea expone su decisión de continuar la venganza	C	vv. 426-7.	
12	56	Jasón llega	d		vv. 445-6.
	57	Jasón expone a Medea la causa de su decisión	C	vv. 437 ss.	vv. 434-6.
	58	Jasón invoca a la diosa Justicia	C		
	59	Medea comunica a Jasón la necesidad de partir	C		vv. 447 ss.
	60	Medea acepta su culpabilidad pasada	C		vv. 461 ss.: supplicia merui
	61	Medea se queja de la ingratitud de Jasón	C		vv. 465 ss: ingratum caput
	62	Jasón aconseja a Medea partir	m	vv. 493-4.	
	63	Medea reprocha a Jasón su próxima boda con Creusa	C		v. 495: paeli licem inuisam
	64	Jasón aconseja a Medea salir de Corinto	m	v. 514.	
	65	Medea pide a Jasón que huya con ella Jasón no acepta	m -A -a	v. 524: innocens	v. 529.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	66	Medea pide a Jasón que le deje partir con sus hijos Jasón rechaza la propuesta	m -A -a	vv. 541 ss.	vv. 545 ss.
	67	Medea advierte la vulnerabilidad de Jasón	c		vv. 550 ss.
	68	Medea pide a Jasón permiso para abrazar a sus hijos Jasón acepta la petición	m A a	vv. 552 ss.	
	69	Medea pide a Jasón que olvide sus últimos reproches Jasón acepta	m A a	vv. 555-6. vv. 557-8.	
	70	Jasón pide a Medea que se tranquilice	m	vv. 559-90.	
	71	Jasón se marcha	d		vv. 560-1:
13	72	Medea se reafirma en sus deseos de venganza	A		vv. 565 ss.
	73	Medea pide a la Nodriza su ayuda La Nodriza acepta	m /A/ /a/	vv. 568-9: fida	
	74	Medea expone a la Nodriza su plan de venganza	C		vv. 570 ss.
	75	Medea ordena a la Nodriza preparar el sacrificio a Hecate La Nodriza cumple la orden	m /A/ /a/	vv. 577-8.	
	76	Medea y la Nodriza entran en casa de Medea	d		
14	77	El Coro expone la violencia de una esposa abandonada	C		vv. 579 ss.
	78	El Coro pide a los Dioses que tengan piedad de Jasón	m	vv. 595-6: par cite iusso	

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	79	El Coro narra el destino trágico de los Argonautas	C		vv. 597 ss.
	80	El Coro pide a los Dioses perdón para Jasón Los Dioses no aceptan	m -/A/ /a/	vv. 668-9.	
15	81	La Nodriza sale de la casa	/d/		
	82	La Nodriza expone el estado anímico de Medea y su temor por ella	C		vv. 670 ss.
	83	La Nodriza narra cómo Medea invoca a las serpientes	C		
	84	Medea sale de la casa	d		v. 739.
	85	Medea pide al cielo ayuda para cumplir su venganza El cielo acepta	m /A/ /a/		vv. 740 ss.
	86	Medea invoca a los Dioses Infernales	C		= nº 83
	87	Medea pide a los Dioses Infernales ayuda contra Jasón Los Dioses aceptan	m /A/ /a/	vv. 785-6.	v. 817
	88	Medea pide a Febo y Hécate ayuda para su venganza Los dioses aceptan ayudarle	m /A/ /a/	v. 840	
16	89	Medea pide a la Nodriza que traiga a sus hijos La Nodriza cumple la orden	m /A/ /a/		
	90	LLegan los hijos de Medea	/d/		
	91	Medea ordena a sus hijos que lleven a Creúsa los regalos envenenados	m	vv. 845-9.	vv. 845-9.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	92	Los hijos de Medea salen	/d/		
	93	Los hijos de Medea entregan los regalos a Creúsa	/C/		
	94	Creúsa y Creonte mueren	c		
17	95	El Coro muestra su desconcierto ante el estado de Medea	C		vv. 856 ss.
	96	El Coro desea la partida de Medea	C	vv. 870 ss.	
	97	El Coro pide al sol que anticipe la llegada de la noche	m		
18	98	Llega un mensajero	/d/		
	99	El Mensajero informa al Coro de la muerte de Creonte y Creúsa	C		
	100	El Coro pregunta al Mensajero los detalles de la muerte de Creonte y Creúsa El Mensajero relata la muerte	m A a		
	101	El Mensajero y el Coro salen	/d/		
19	102	La Nodriza aconseja a Medea partir al exilio Medea rechaza la propuesta	m -/A/ -a	vv. 891-2. vv. 893-4.	
	103	Medea decide continuar la venganza	A	vv. 897 ss.	
	104	Medea decide asesinar a sus propios hijos	A	vv. 922 ss.	vv. 922 ss.
	105	Medea expresa su indecisión	C		

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	106	Medea ordena que traigan a sus hijos Los hijos de Medea llegan	m /A/ /a/		vv. 945 ss.
	107	Medea mata a uno de sus hijos	c		vv. 970-1.
20	108	Medea advierte la llegada de alguien	C		v. 972.
	109	Medea sube al tejado de la casa con su otro hijo	d	vv. 973-5.	
	110	Medea decide continuar su venganza	A	vv. 976-7.	
21	111	Jasón y los soldados llegan	d	cfr. nº 108.	
	112	Jasón ordena a los soldados detener a Medea	m		vv. 978-80.
	113	Medea revela a Jasón el asesinato de su hijo	C		vv. 997 ss.
	114	Jasón pide a Medea perdón para su otro hijo Medea no acepta	m -A	vv. 1004	
	115	Jasón ofrece a Medea su propia vida Medea rechaza la propuesta	m -A -a		v. 1105. v. 1006.
	116	Jasón pide un rápido final para su sufrimiento	m	vv. 1014-5.	
	117	Medea mata a su hijo	c		v. 1019.
	118	Medea entrega a Jasón el cadáver de su hijo	C		v. 1024.
22	119	Medea huye en un carro alado	d	vv. 1025-6.	

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
23	120	Jasón impreca a Medea	C		vv. 1026-27.

Observaciones sobre las funciones.

F. 1. El ordenamiento de las funciones, según hemos expuesto anteriormente, se realiza en el orden cronológico del relato, por lo que aparecen primeramente aquellas funciones que constituyen el comienzo de la historia de Jasón y su relación con Medea. Hasta f.5. incluye la partida de los Argonautas hacia la Cólquide y los acontecimientos que allí tienen lugar. Forman parte del espacio "heterotópico" que encuadra los acontecimientos que tienen lugar en Corinto. En el texto de Séneca, aparte de las eventuales referencias puestas en boca de los propios personajes, en su mayor parte están extraidas de los parlamentos del coro. Así, esta f.1. es mencionada en los vv. 318-28, 335-62 y 617-69. La calificación disfórica que recibe del propio coro se mantendrá en todas las referencias al viaje cuya principal consecuencia fue la llegada a Corinto de la propia Medea (vv.360-63) (f.6).

F.2. En el texto no aparecen referencias explícitas a este primer contrato entre Jasón y Medea, al contrario de f.4., por lo que aparece entre barras. Sin embargo, la obtención del vellocino exige la existencia previa de este contrato.

f.3. La única referencia en el texto al vellocino aparece en el v.361 (aurea pellis).

F.4. El planteamiento del contrato entre Jasón y Medea varía según las versiones del mito. En unas es Medea la que exige la promesa de matrimonio como condición para ayudar a Jasón, en otras es Jasón el que ofrece a Medea. La versión seguida por Ovidio, en la que se basa Séneca, sigue la primera interpretación, si bien en ambos casos el resultado es la formulación de un contrato entre Jasón y Medea. La calificación de este último como "adulter" (v.456) parece abundar en esta interpretación, así como el carácter de "seductor" de Jasón que se deduce de las propias palabras de Medea (cfr. c.1007: "i nunc, superbe, uirginum thalamos pete, relinque matres").

f.5. La calificación de "exiliados" de Medea y Jasón es repetidas veces puesta de relieve en el texto (cfr. calificaciones). Así mismo, el Coro (vv. 617 ss) cuenta el viaje de regreso de la Cólquide y la diversa suerte sufrida por los compañeros de Jasón.

f.6. La llegada a Corinto marca el término del espacio "heterotópico" y el comienzo del espacio "tópico".

F.7. Esta función se deduce claramente del texto de Séneca. Cfr. las palabras de Medea, vv.247 ss: "talem sciebas esse, cum genua attigi / fidemque supplex praesidis dextrae peti". La aceptación de Creonte viene así mismo implicada por la propia historia.

f.8. Entre la f.8 y la f.9 ocurre un desplazamiento temporal de varios años. Con f.8 termina propiamente la "prehistoria" del relato y comienza la "narración" propia.

f.9. Esta función no aparece expresada directamente en el texto, y las únicas referencias se producen en relación con Jasón, del que se acentúa su condición de "iussus" (cfr. las calificaciones de Jasón) y la necesidad de aceptar la petición de Creonte de salvar a sus hijos y a sí mismo (vv. 434 ss: "si uellem fidem /praestare meritis coniugis, leto fuit / caput offerendum; si mori nollem, fide /misero carendum. non timor uicit fidem / sed trepida pietas: quippe sequeretur necem proles parentum"). El establecimiento del contrato entre Creonte y Jasón también puede interpretarse como una agresión a Medea, ya que supone la ruptura del contrato preexistente entre Jasón y Medea, y tiene como consecuencia f.10.

f.10. Consecuencia de la anterior, el abandono de Medea por parte de Jasón, que supone la degradación que motiva toda la obra, dado que para restituir esta degradación es por lo que Medea lleva a cabo su venganza.

f.11. Este desplazamiento, que hemos suplido, se corresponde con la entrada de Medea (personaje actor) en una supuesta escena; es pues un desplazamiento espacial que está directamente relacionado con la dinámica de la escena, no con la historia: funcionalmente está relacionado con lo que sería la parte teatral del texto.

f.12. La invocación de Medea a diversas divinidades, entre las que destacan las de la noche (vv.8 ss: "quos Medeae magis / fas est precari") da comienzo al texto de Séneca. Al mismo tiempo sirve para establecer la primera oposición funcional entre el "espacio" ocupado por Medea, así como sus contenidos, en oposición al que ocupan Jasón, Creonte y Creusa.

f.13. Este primer mandamiento de Medea a las divinidades infernales pidiéndoles la muerte para Creonte y Creusa y el exilio para Jasón no va seguido de la aceptación, al menos formal, de éstos, por lo que en términos funcionales no se le puede considerar como un contrato. Su repetición, por otra parte, a lo largo del texto (ff. 77, 79, 81) y su adelantada situación en el mismo hace que revista más un caracter de anticipación caracterizadora que estrictamente funcional. Esto mismo ocurre con las ff. 12 y 14.

F.14. Esta función, no estrictamente narrativa y que se repite en numerosos lugares del texto, sirve para la caracterización psicológica de Medea más que para hacer avanzar el relato en términos estrictamente narrativos.

F.15. Hemos recogido esta función dentro del tipo "comunicación" aunque realmente equivale a una autoexhortación, que en cualquier caso acaba con un autocontrato, del que se informa en la f.17. y se pone en práctica en la f.18.

f.16. Esta función, de la que cabe preguntarse, como en el caso de la f.13. si pertenece a la verdad del relato, sería la primera parte de un contrato, al que se le puede suponer una segunda parte (aceptación) que vendría expresada en la f.119. con la huida de Medea en el desenlace de la tragedia.

f.19. Como en la f.11. este desplazamiento, suplido, pertenece al nivel de la estructura superficial, como mecanismo teatral. Por otra parte, tal desplazamiento puede presuponerse o no, ya que Medea podría también quedarse en escena según las convenciones del género mientras en un subespacio comenzaría la intervención del coro.

f.20. La petición a los dioses (v.57: "qui caelum superi quique regunt fretum") de ayuda para Jasón y Creusa ("ad regum thalamos / adsint") no obtiene respuesta directa, pero el desarrollo de la historia permite suplir una función /-a/ que impide la realización del contrato (A). Sobre la oposición "superi/inferi" referida a los dioses cfr. lo dicho a propósito de la f.10. Como en funciones anteriores puede considerarse esta f. como no perteneciente a la verdad del relato.

f.21. Esta función no hace avanzar el relato: entra en los cánones del himeneo y, como en la f.23. la expresión del deseo es más cualificativa que funcional.

f1.22. La invitación a la alegria que hace el coro a los jovenes (m) puede ser complementada con una aceptación (a?), partiendo de la f.25. en que Medea manifiesta su horor ante la audición de los cantos. Por otra parte, el coro puede permanecer en un subespacio de la escena o no hacerlo al terminar su intervención, razón por la cual no hemos suplido una f. "desplazamiento" que, en cualquier caso, pertenecería al nivel superficial del texto dramático, esto es, a lo meramente articulatorio.

f.24. Esta disyunción espacial es del mismo tipo que las de f.11 y f.19.

f.25. Cfr. f.22.

ff. 26, 27, 28. Se repite el mismo esquema anterior (ff.15, 17, 18). La f.27. está en relación con lo dicho antes sobre el carácter de imposición por parte de Creonte de la boda de Jasón con Creusa (vv.137 ss: "quid tamen

lason potuit, alieni arbitri / iurisque factus" y vv.143 ss: "culpa est Creontis tota, qui sceptro impotens / coniugia soluit quique genetricem abstrahit / natis". La interpretación de f.29. como contrato realizado por Medea consigo misma da cuenta del caracter conflictivo de la decisión, así como de sus dudas e indecisiones.

ff. 29 a 32. Estas funciones, que constituyen el sintagma n. 6, podrían ser consideradas como un debate dialéctico ("suasoriae") entre la nodriza y Medea (Fv). El desglose de este sintagma de confrontación en una serie de contratos fallidos permite mostrar más explicitamente la articulación del mismo, así como un procedimiento que se repetirá en todas las obras. En cualquier caso, la descripción conduce a la determinación de Medea de llevar a cabo la venganza y el fracaso de las tesis de la Nodriza.

f.33. Esta disyunción espacial, explícita en el texto (vv.178-179: "sed cuius ictu regius cardo strepit? / ipse est Pelago tumidus imperio Creo") es del mismo tipo que las anteriores ff. 11, 19 y 24. Desde el punto de vista del relato es generante, puesto que dará lugar a nuevas funciones.

f.34. La comunicación que hace Creonte del castigo de Medea hay que considerarla como dirigida al destinatario-espectador y es cualificativa indirectamente de la postura de Creonte respecto a Medea.

f.35. El mandato de Creonte a los soldados para que impidan el acercamiento de Medea (vv. 188-189: "arcete, famuli, tactu et accessu procul, / iubete sileat") hay que suponer que no se cumple, puesto que inmediatamente se produce el enfrentamiento verbal Creonte-Medea.

f.36. La disputa entre Creonte y Medea sobre los motivos de la expulsión (vv.192-301) es recogida como lucha verbal (L) y culmina en la aceptación de explicación que Creonte permite a Medea (f.38).

f.39. La aceptación de culpabilidad de Medea se traduce en términos exculpatorios para ella misma en la medida en que su reconocimiento de culpabilidad se centra en haber salvado la expedición de los Argonautas (vv.237 ss: "fatebor: obici crimen hoc solum potest. / Argo reuersa"), crimen del que no se arrepiente (v.243: "non paenitet seruasse tot regum decus") y que es el mismo que cuando vino por vez primera a Corinto y suplicó la protección de Creonte (f.7.).

f.40. El rechazo de la petición de Medea para habitar en algún lugar del reino de Corinto no se manifiesta directamente como negativa a la petición sino que viene formulado como una nueva orden de expulsión (vv.269ss: "egredere, purga regna, letales simul / tecum aufer herbas, libera ciues metu, /alia sedens tellure sollicita deos"). Sin embargo, en la medida en que

implica el rechazo de la petición preferimos considerarla como el segundo término de la función "contrato" y no como un nuevo "mandato". Por otra parte, el carácter reiterativo del mismo (cfr. vv.190-191) hace preferible esta interpretación.

f.41. Igualmente, la no aceptación de la nueva petición de partir con Jasón de Medea por parte de Creonte no aparece explícitamente formulada sino que es recuperable sólo a partir de la evolución de la historia. Por otra parte, el argumento utilizado por Medea para justificar su petición, la culpabilidad compartida de Jasón (cfr. vv.275 ss: "utrumque regno pelle, cur sontes duos / distinguis?" y v.280: "totiens nocens sum facta, sed numquam mihi)ya había sido anticipado previamente en el anterior parlamento de Creonte en términos absolutorios para Jasón; vv.263 ss: "nullus innocuum cruor / contaminauit, afuit ferro manus / proculque uestro purus a coetu stetit". Nos encontramos aquí, por lo tanto, con una curiosa inversión del orden lógico de la función. La petición de Medea no es rechazada directamente sino que lo ha sido previamente.

f.42. La petición de protección a los hijos de Medea hay que entenderla como uno de los primeros movimientos de ésta para la realización de su venganza. Los hijos, en cuanto instrumento de su venganza, no pueden partir al exilio con ella.

f.43. El establecimiento de este contrato es de capital importancia puesto que es el que permitirá la realización de la venganza de Medea. Por otra parte Medea acepta aparentemente, pero el contrato no está establecido.

f.44. La orden con que termina la intervención de Creonte establece, por otra parte, la rapidez con que ha de llevarse a cabo el plan de Medea.

ff.45 y 46. Los desplazamientos espaciales como en los casos anteriores responden a la necesidad de indicar el fin del intercambio verbal y de dejar la escena vacia. El desplazamiento de Medea se presupone a partir de la f.48.

f.47. Del largo parlamento del coro (vv.301-379) sólo hemos retenido como elemento funcional en el relato la narración del viaje de Jasón y sus compañeros hasta la Cólquide.

f.48. Cfr. ff.45 y 46.

f.49. Este contrato no establecido es, como los anteriores entre Medea y la nodriza, frustrado.

f.50. Esta función -un monólogo- tiene una ría dirigida según las convenciones dramáticas a la información del espectador y es preparatoria de las intervenciones siguientes (ff. 51, 52 y 55). Estas funciones, al igual que las

ff. 47, 65, 92, 93 y 95 en las que Medea reafirma su intención de cumplir la venganza contra Creonte, Creusa y Jasón, puede interpretarse como comunicación (C) a los espectadores o a su interlocutor, o bien como un automandato, en la medida en que la aceptación supone la función contrato (A). La interpretación que hemos dado en cada caso depende del carácter mayor o menor de autocompromiso y/o comunicación que del texto se desprende, así como de su propia posición en la cronología del relato. Los sintagmas 14 y 15 (ff. 53 a 63) podríamos haber los interpretado como una única función "lucha verbal" (Fv) dado su fuerte carácter dialéctico así como el antagonismo de las tesis sustentadas respectivamente por Jasón y Medea. Como en el caso del sintagma 8, nos ha parecido preferible desglosar los diversos temas de la disputa y articularlo en una serie de funciones que reflejan mejor la articulación del texto dramático.

ff. 65 y 66. Se corresponden exactamente con las funciones 38 y 39, aunque con los contenidos y los actores cambiados. En ambos casos Medea (D1) pide a Creonte y Jasón (D2) poder partir, con Jasón en el primer caso, con los hijos en el segundo. A esta primera petición rechazada sigue una segunda dirigida a los mismos D2 que obtiene respuesta favorable.

f.71. Cfr. ff. 11, 19, 24, 33, 45, 46, 56.

f.72. Reiteración del autocontrato. Cfr. ff. 52 y 55.

f.75. Ayudantes y preparativos para el sacrificio a Hécate. Esta función cumple dos fines, por un parte caracteriza a Medea a través de la diosa a la que se sacrifica, por otra deja vacia la escena para la entrada del coro.

f.76. Cfr. f.75.

ff. 77 y 79. Comunicación no generante.

ff. 78 y 80. Peticiones a los dioses que nos sitúan la postura del coro y que, como en casos anteriores, pueden considerarse como no pertenecientes a la verdad del relato.

f.81. Cfr. ff. 11, 19, 24, 33, 45, 46, 48, 56 y 76.

ff. 82 y 83. Comunicación de lo que sucede "fuera de escena", y en el tiempo inmediatamente pasado, que serán preparatorias de lo que sucederá a continuación.

f.84. Cfr. f.84.

ff. 85 a 88. La intersección de ayuda divina, suplida aquí como afirmativa en el caso de los contratos, puede considerarse como en casos anteriores como no perteneciente a la verdad del relato.

f.89. Después de la orden de Medea se puede presuponer el complimiento inmediato, dado que en f.91. Medea se dirige a sus hijos.

f.90. Cfr. f.84.

f.91. Mandato de Medea a sus hijos que se cumple inmediatamente, con las ff. 92 (d) y 93 (D) que hay que presuponer. Esta f.91 es, junto con la f. 118. la única función de "comunicación de objeto" que existe en el texto; todas las restantes funciones de "comunicación" pertenecen a la categoria de "comunicación de información" (Cv).

ff. 95 y 96. Como casi todas las intervenciones del coro son meros interludios no generantes.

f.97. Igual que en casos anteriores las peticiones que hace el coro no encuentran respuesta y parecen no pertenecer a lo que Rastier denomina "verdad del relato".

f.98. Cfr. f.84.

f.99. Comunicación de información sin responder a una pregunta previa sobre lo que ha sucedido en otro lugar y en un tiempo inmediatamente anterior cfr. f.94.

f.100. Contrato verbal que da pie a la narración del mensajero.

f.101. Cfr. f.98.

f.102. Tras el consejo, reiterado, de la nodriza, podemos presuponer la no aceptación de Medea (como en casos anteriores), la cual insiste en sus deseos de venganza. Cfr. ff. 103 y 104.

f.105. Esta función que hemos recogido como (C) peude ser interpretada también como "lucha interna", de cuyo desenlace dependen las siguientes funciones.

f.106. A la orden de Medea le sucede su inmediato cumplimiento, ya que en la función inmediatamente siguiente, como consecuencia, Medea asesina a uno de sus hijos.

f.108. Comunicación de un desplazamiento, esto es, función de la estructura superficial.

f.109. Desplazamiento espacial, generante, para ocupar un subespacio de la escena.

f.110. Reiteración del contrato de Medea para proceder a su venganza.

f.111. Función anunciada por f.108. (cfr. f.101).

f.112. Orden de Jasón a los soldados que, como en la función en la que es Creonte el D1, no se cumple.

f.113. Comunicación retroactiva de f.107.

ff. 114 y 115. Estas dos funciones constituyen dos contratos fallidos entre Jasón y Medea, pero también pueden ser considerados como "lucha verbal".

f.116. Jasón hace una tercera petición que es aceptada por Medea y tiene como inmediata consecuencia el asesinato del segundo hijo (f.117).

f.118. Cfr. f.91.

f.119. Desplazamiento final de Medea (cfr. f.16.), con abandono del espacio tópico y recuperación del espacio "heterotópico" el cual, necesariamente, no coincide con el primer espacio heterotópico (Cólquide).

f.120. Comunicación que puede ser interpretada como una agresión verbal a Medea por parte de Jasón.

Sintagmas narrativos.

Con respecto a la articulación de las 120 funciones en sintagmas narrativos, estos presentan la siguiente estructuración:

S1.: 5 ff: d + /A/ + c + /A/ + d (Jasón y Medea).
S2.: 3 ff: d + /A/ + /D/ (Jasón, Medea y Creonte).
S3.: 2 ff: /A/ + c (Jasón y Creonte; Medea agredida).
S4.: 9 ff: /d/ + C + m + m + C + M + C + A + /d/ (Medea).
S5.: 4 ff: /-A/? + C + m + C (Coro)
S6.: 5 ff: /d/ + C + C + C + A (Medea y Nodriza callada).
S7.: 4 ff: -A + -A + -A + -A (Nodriza y Medea).
S8.: 3 ff: d + C + /-A/ (Creonte y soldados).
S9.: 11 ff: Fv + A + C + C + -A + -A + A + A + m + /d/ + d (Creonte y Medea).
S10: 1 f: Cv (coro)
S11: 8 ff: d + /-A/ + Cv + Cv + Cv + -A + m + Cv (Medea y Nodriza).
S12: 16 ff: /d/ + C + C + C + C + C + m + C + m + -A + -A + c + A + A + m + d (Jasón y Medea).
S13: 5 ff: A + /A/ + Cv + /A/ + d (Medea y Nodriza).
S14: 4 ff: C + m? + C + /-A/? (coro)
S15: 8 ff: /d/ + C + C + d + /A/ + C + /A/ + /A/ (Nodriza y Medea).
S16: 6 ff: /A/ + /d/ + m + /d/ + Do + c (Medea Nodriza, hijos).
S17: 3 ff: C + C + m? (coro).
S18: 4 ff: /d/ + Cv + A + /d/ (mensajero y coro).
S19: 6 ff: /-A/ + A + A + C + /A/ + (d) + c (Nodriza, Medea e hijos).
S20: 3 ff: C + d + A (Medea).
S21: 8 ff: d + m + C + -A + -A + m + c + Co (Medea, Jasón, hijos).
S22: 1 f: d (Medea).
S23: 1 f: C (Jasón).

Interpretación de las funciones de Medea.

A. Funciones espacio-temporales (Desplazamientos).

Encontramos veinticinco desplazamientos espaciales y uno temporal, que corresponden a las ff. siguientes: 1, 5, 6, 8, 11, 19, 24, 33, 45, 46, 48, 56, 71, 76, 81, 90, 92, 98, 101, 106, 109, 111 y 119. De estas veintiséis disjunciones o desplazamientos hay que hacer notar que trece son presupuestas, en tanto que las trece restantes aparecen explícitamente en el texto. Limitándonos a las disjunciones espaciales nos encontramos con la siguiente distribución según los diferentes personajes:

MEDEA: ff: 5, 6, 8, 11, 19, 24, 45, 48, 76, 84, 109, 119 (total: 12)

NODRIZA: ff: 24, 76, 81 (total: 3)

CORO: ff: 0

CREONTE ff: 33, 46, (total: 2)

JASON: ff: 1, 5, 6, 8, 56, 71, 111 (total: 7)

HIJOS: ff: 90, 92, 109, 111 (total: 4)

MENSAJERO:ff: 98, 101 (total: 2)

En lo que respecta a la distribución espacial de los personajes se puede representar mediante el siguiente esquema:

	COLQUIDE	CORINTO			
		Ante la casa de Medea	Sobre la casa de Medea	En la casa de Medea	Palacio de Creonte
Medea	+	+	+	+	
Nodriza		+		+	+
Creonte		+			+
Jasón	+	+			
Hijos		+	+		+
Mensajero		+			+

El espacio heterotópico, la Cólquide, es ocupado exclusivamente por Medea y Jasón, aunque es lógico suponer que también la nodriza lo conociera. En el espacio tópico, Corinto, establecemos cuatro distinciones (a las puertas de la casa de Medea, en el interior de ésta, sobre ésta y el palacio de Creonte. Medea es el personaje que ocupa un mayor número de espacios, todos excepto el palacio de Creonte. Sus hijos aparecen en tres de estos espacios aunque su aparición es relativamente fugaz y se agota en sí misma.

Cuantitativamente el personaje que lleva a cabo más disjunciones espaciales es Medea, exactamente 12, lo cual, por otra parte, esta en correspondencia con su importancia relativa en el conjunto de la obra. De esas doce disjunciones, tres en lo que constituye la prehistoria del relato, ocho corresponden a entradas y salidas de escena y una para ocupar un subespacio. Le sigue numéricamente Jasón, con siete disjunciones, de las que cuatro corresponden a la prehistoria y tres recogen dos entradas a escena y una salida. Le sigue en número los hijos, con dos entradas a escena, una salida y la ocupación de un subespacio. La nodriza realiza tres desplazamienots, dos para salir de escena y uno para entrar en ella. Con dos desplazamientos aparecen Creonte y el mensajero, que recogen las entradas y salidas respectivas de estos personajes.

Las funciones disjuntivas de cada personaje están en su mayoria en relación con funciones generantes. Comentamos a continuación algunos de sus rasgos más interesantes. Las cuatro primeras funciones de desplazamiento que aparecen (ff. 1, 5, 6, 8) son anteriores cronológica y logicamente, y como se ha dicho antes pertenecen a la prehistoria de la narración. De estas, tres son disjunciones espaciales y recogen el espacio heterotópico (ff. 1, 5 y 6). La f.8. es la única que recoge una disjunción de tipo temporal, disjunción perfectamente reconstruible dado que en ese plazo de tiempo Medea y Jasón han vivido en Corinto como esposos y han tenido al menos dos hijos.

El resto de las disjunciones espaciales que aparecen a continuación implican una sucesión cronológica natural. La historia que recoge Séneca comienza con la salida a escena de Medea (f.11), ante su propia casa, donde la encontramos implorando a los dioses infernales y pidiendo venganza al tiempo que nos informa de sus intenciones; es, pués, esta primera entrada fundamentalmente de tipo informativo, tanto de lo que va a suceder a continuación como de las peculiaridades del carácter de Medea. Al finalizar podemos presuponer la salida de escena de Medea.

Tras la primera intervención del coro (sobre sus entradas y salidas, cfr. supra) vuelve a escena Medea (f.24.) acompañada de la nodriza, como se puede presuponer de las palabras que dirige la nodriza a Medea tras la intervención de ésta (vv.116-149); tiene entonces lugar la comunicación reiterada de Medea sobre su intención de vengarse, y una serie de contratos frustrados entre ambas, sin que la nodriza consiga hacer desistir a Medea de su empeño. Aparece en escena Creonte acompañado de una escolta de soldados (f.33.), llegada que posibilita el enfrentamiento verbal con Medea y, tras una nueva serie de contratos frustrados, el establecimiento en favor de Medea de un plazo de veinticuatro horas para partir, plazo concedido con la idea de que pueda despedirse de sus hijos. Tras este acuerdo, Medea entra en su casa (f.45.) y Creonte marcha a palacio (f.46.).

Sucede la segunda intervención del coro e inmediatamente sale Medea de su casa (f.48.) y se repite una escena similar a la que tuvo anteriormente lugar entre la nodriza y Medea que, como la anterior, vuelve a terminar con la firme decisión de Medea de vengarse. Llega a escena Jasón y comunica los motivos que le han obligado a tomar la decisión de aceptar la proposición de Creonte y su deseo de hablar con Medea (que está en escena en un aparte). Tiene lugar así el enfrentamiento verbal de ambos a lo largo del cual Medea propone a Jasón sucesivamente tres posibles acuerdos (contratos) que Jasón rechaza; por último, pide Medea a Jasón permiso para abrazar a sus hijos y despedirse de ellos, a lo cual accede Jasón, y tras lo cual parte (f.71.). Medea, que ha permanecido en escena, pide ayuda a la nodriza y le propone el plan de venganza: le ordena preparar un sacrificio a Hécate, contrato cuya aceptación por parte de la nodriza justifica un desplazamiento hacia el interior de la casa de Medea (f.76.).

Tras la tercera intervención coral sale la nodriza de la casa de Medea (f.81.) y expone el estado de Medea así como los preparativos que está llevando a cabo en el interior. Sale Medea a escena (f.84.) y establece un contrato con los dioses para llevar a cabo la venganza: pide a la nodriza que traiga a sus hijos y se produce una disjunción espacial con el cumplimiento de la orden por parte de la nodriza, disjunción que se corresponde con la llegada de los hijos a escena (f.90.) y que genera a su vez el cumplimiento de la orden de Medea de llevar los objetos de regalo a Creusa (venganza) y, con el cumplimiento de este mandato, los hijos salen de escena (f.92.) en dirección al palacio de Creonte.

La siguiente intervención del coro justifica el lapsus de tiempo necesario para que lleven a término el encargo los hijos de Medea y, de este modo, se produzca la "catástrofe".

Entra en escena un mensajero procedente del palacio (f.98.) que informa al coro de la muerte del rey y la de su hija, tras lo cual vuelve a salir (f.101.) y agota su función. La nodriza, que estaba en escena junto con Medea, aconseja a ésta que parta inmediatamente, consejo que es rechazado por Medea, reafirmándose en su decisión de venganza, para lo cual ordena a la nodriza que haga traer a escena a sus hijos, desplazamiento presupuesto derivado del cumplimiento de la orden por parte de la nodriza, y que tiene función generante puesto que posibilita los asesinatos siguientes de Medea; tras inmolar la primera víctima Medea advierte la llegada de alguien y sube rapidamente al tejado de su casa (f.109.), acompañada por el cuerpo de la víctiva y el otro hijo aún vivo; este desplazamiento es de los pocos indicados dentro del espacio que corresponde a la escena y supone un "subespacio"; es, por otra parte, funcional, puesto que permite la escena siguiente que se produce con la entrada de Jasón (f.111.) acompañado de una guardia de soldados. Medea, a salvo desde el tejado, comunica a Jasón sus crímenes y mata al segundo hijo, huyendo libremente por un camino que se abre en el cielo (f.119) y abandonando el espacio "tópico" de la narración.

B. Función de comunicación.

Este tipo de funciones, como hemos dicho anteriormente, se corresponde con un enunciado del tipo 3, esto es,

RS1: P ⟶ SN + SV

RS2: SV ⟶ V + SN (Sprep)

cuyo SN es un objeto que comporta el clasema "actualizado". De este tipo de funciones aparecen treinta y seis, repartidas del siguiente modo:

MEDEA: ff: 12, 15, 17, 25, 26, 27, 38, 39, 51, 52, 55, 59, 60, 61, 63, 74, 86, 105, 108, 113, 118 (total: 21)

NODRIZA: ff: 50, 82 (total: 2)

CORO: ff: 21, 23, 47, 77, 79, 95, 96 (total: 7)

CREONTE: ff: 34 (total: 1)

JASON: ff: 57, 58, 120 (total: 3)

HIJOS: ff: 93 (total: 1)

MENSAJERO: ff: 105 (total: 1)

En relación con los personajes y esta función de comunicación hay que señalar que de las treinta y seis funciones aisladas veintiuna están puestas en boca de Medea, siete pertenecen al coro, tres a Jasón, dos a la nodriza y una respectivamente a Creonte, el mensajero y los hijos. Esta desproporción entre la figura principal de la obra, Medea, se corresponde con el resto de los datos obtenidos que señalan la primacia funcional de este personaje.

Como rasgo más notable, destada la desproporción existente entre la "comunicación verbal" y la "comunicación de objeto". De este último tipo sólo hay dos funciones en el conjunto de la obra, las nº 93 y 118; la primera de ellas es el resultado de la orden que da Medea a sus hijos de entregar los regalos a Creusa y que, como se puede deducir del relato posterior del mensajero, es cumplida y nos permite, por lo tanto, presuponer la función C tras la salida de los hijos. El segundo caso de comunicación de objeto se produce al final de la obra, cuando Medea arroja a Jasón el cuerpo de su hijo asesinado tras revelarle lo ocurrido. Al contrario que la anterior, no se la puede considerar generadora.

Del resto de las funciones hay que destacar las que lleva a cabo el coro, comunicaciones que no afectan en absoluto al desarrollo de la historia: en su mayoria se trata simplemente de incisos o bien presentan una función caracterizadora de los personajes (Medea, Jasón y Creusa fundamentalmente).

Las funciones que lleva a cabo Medea se pueden agrupar en cuatro tipos: invocaciones a los dioses (que a su vez pueden ser caracterizantes o calificativas del personaje o "funcionales", generadoras), manifestaciones sobre su estado anímico, intenciones y proyectos (que se refieren tanto al pasado como al futuro) y manifestaciones de lamento.

La única función de comunicación que realiza Creonte es relativa al castigo de Medea. En cuanto a las funciones de la nodriza, se refieren al estado anímico y a las actuaciones de Medea. Las comunicaciones de Jasón son explicativas de su actuación pasada, justificando la aceptación de su boda con Creusa. La f.58., invocación a la Justicia, tiene como en el caso de Medea la función de calificar al personaje. Finalmente, el mensajero, en su función de narrador, se limita a informar al coro de la muerte de Creonte y Creusa.

En lo que respecta al personaje al que va destinada la comunicación, encontramos que quien más comunicaciones lleva a cabo es también el que posee una mayor valencia: Medea, que establece comunicación con los

dioses, Jasón, Creonte y la nodriza; Jasón comunica con los dioses y con Medea, Creonte con Medea, el mensajero con el coro, los hijos de Medea con Creusa y el coro con los espectadores de la obra.

C. Función Mandato

La función mandato está constituida por un enunciado del tipo 3 cuyo SN comporta el clasema "virtualidad". La aceptación es un enunciado del mismo tipo aunque lógicamente posterior: los contenidos son análogos a los del mandato excepto en que el contenido de SN viene en forma de Sprep y viceversa. La agrupación de estas dos funciones recibe el nombre genérico de Contrato (A).

En la Medea hemos contabilizado 63 funciones de este tipo que reunimos en cuatro grupos: i. mandato simple (m); ii. autocontrato, cuando se establece un contrato reflexivo, esto es, el personaje que establece el contrato es al mismo tiempo el que lo acepta (A); iii. Contrato positivo (A+), cuando el enunciado presenta la formulación canónica completa (m + a) y existe una aceptación del mandato por parte del destinatario; iv. Contrato negativo (A-), cuando la respuesta del destinatario del mandato es negativa y el contrato no llega a establecerse.

Según los personajes, estas funciones aparecen distribuidas de la siguiente manera:

Medea: m: 4ff (13, 14, 16, 91)
A: 6ff (18, 28, 72, 103, 104, 110)
A+: 12ff (37, 42, 43, 68, 69, 73, 75, 85, 87, 88, 89, 106)
A-: 4ff (40, 41, 65, 66)

Coro: m: 3ff (22, 78, 97)
A-: 2ff (20, 80)
A+: 1f (100)

Nodriza: m: 1f (54)
A-: 7ff (29, 30, 31, 32, 49, 53, 102)

Creonte: m: 1f (44)
A-: 1f (35)
A+: 1f (9)

Jasón: m: 5ff (62, 64, 70, 112, 116)
A+: 3ff (2, 4, 7)
A-: 1f (115)

En los tres sintagmas primeros, los referidos a la prehistoria del mito, hemos suplido cuatro contratos, establecidos dos por Jasón con Medea (ff. 2 y 4), uno entre Jasón y Medea con Creonte (f.7) y un último entre Jasón y Creonte (f.9). El establecimiento de este último contrato se puede considerar también como una lucha (F), puesto que provoca la ruptura del contrato existente con anterioridad entre Jasón y Medea, es decir, constituye el proceso de degradación del que parte la tragedia y supone el exilio para Medea y, consiguientemente, justifica su venganza.

Con respecto a los personajes, es Medea nuevamente la que aparece con mayor número de funciones de este tipo (27), seguida de la nodriza con 18, Jasón con 9, el coro con 6 y Creonte con 2. Hay que hacer notar, no obstante, que no todas las funciones son igualmente generantes y por lo tanto no tienen la misma relevancia desde el punto de vista de la economía del relato.

En lo que respecta al tipo de contrato, el autocontrato (A) aparece en seis ocasiones, todas ellas atribuidas al personaje principal, Medea. Es la función que avanza a lo largo de toda la obra, desde el sintagma 4 hasta el penúltimo, y hace referencia a la decisión de Medea de llevar a cabo la venganza: se trataría, en terminología de Barthes, de una función de tipo "nuclear", equivalente en definitiva a un imperativo que empuja al personaje a la actuación.

Los mandatos simples (m) que hace Medea son también de tipo anticipativo: en tres casos (ff. 13, 14, 16) se trata de peticiones a los dioses para realizar su venganza; en la f. 16 la petición al Sol de un carro para huir se puede considerar como aceptada en la función 119 (huida de Medea). Hemos recogido también como mandato la f.91 en la que Medea ordena a los hijos entregar los regalos a Creusa, función especialmente importante puesto que posibilita la venganza; aunque podía haberse interpretado como un Contrato, hemos preferido esta interpretación por pensar que en este caso no cabía el rechazo por parte de los hijos. Con el imperativo, por tanto, termina el sintagma y da pié a otro nuevo.

Con respecto a los contratos frustrados, esto es, negativos, en los que Medea pronuncia el enunciado de mandato, hay que notar que los cuatro casos (ff. 40, 41, 65, y 66) son previos al establecimiento de nuevos contratos: en las dos primeras funciones se trata de peticiones que hace Medea a Creonte, primero de un lugar en Corinto donde retirarse a vivir, después, poder partir acompañada de Jasón, peticiones ambas que son rechazadas por Creonte; en las otras dos funciones Medea pide a Jasón que

huya con ella y que le permita irse al exilio acompañada de sus hijos, peticiones que son igualmente rechazadas por Jasón.

Los contratos establecidos por Medea, que son, como hemos dicho anteriormente los más representados desde el punto de vista numérico, presentan importancia desigual. En primer lugar, vemos que Medea establece contrato con Creonte, Jasón, la nodriza y los dioses. Los establecidos con Creonte son de extraordinaria importancia desde el punto de vista de la dinámica del relato: en la f.37 Medea pide a Creonte permiso para hablar, permiso concedido por Creonte que posibilita la información retrospectiva de la vida de Medea; a continuación, tras dos contratos fallidos (cfr. supra), Medea pide a Creonte que se apiade de sus hijos (f.42), a los que Creonte promete tratar como hijos suyos, y en la función siguiente (f.43) Medea pide y obtiene, aunque con recelo por parte de Creonte, un plazo para poder despedirse de sus hijos, función muy importante porque posibilita el plazo cronológico en la que tiene lugar la venganza de Medea. De manera análoga establece Medea dos contratos con Jasón: en la f.68, y como en el caso anterior tras dos intentos de contrato fustrados, Medea pide a Jasón permiso para abrazar a sus hijos, que le es concedido y, a continuación (f.69) Medea pide a Jasón que olvide su actuación anterior y le perdone los reproches, a lo que Jasón accede igualmente (desde el punto de vista de Medea esta petición constituye un enunciado deceptivo). Con la nodriza establece Medea cuatro contratos, todos ellos presupuestos, esto es, en los que el enunciado segundo de aceptación viene presupuesto por el contexto: así, en las ff. 73 y 75 Medea pide ayuda a la nodriza para preparar un sacrificio a Hécate, y en ff.89 y 106 le pide que traiga a sus hijos, mandato que hay que suponer que es aceptado puesto que inmediatamente se produce el desplazamiento de los hijos, tratándose, por lo tanto, en estos casos, de funciones transitorias de articulación de sintagmas. Finalmente establece Medea contrato con los dioses infernales (f.85, 87, 89 y 106), dioses que únicamente parecen oir a Medea, dado que todas las restantes peticiones que hay en la obra a los dioses, por parte del coro o de Jasón, no son escuchadas en absoluto, pero si lo son las de Medea (como se desprende tanto del resultado de la acción como del mismo texto, vv. 840-43: "uota tenentur: ter latratus / audax Hecate dedit et sacros / edidit ignes face luctifera. / Peracta uis est omnis").

Las funciones de este tipo que establece el coro son seis. Los mandatos que hace el coro se pueden considerar como catálisis (ff.22, 78, 97) ya que se trata de una invitación a la alegría hecha a los jovenes y

dos peticiones a los dioses, una en favor de Jasón, otra expresando al Sol el deseo de que se acabe el día. Los dos contratos no establecidos por el coro recogen también peticiones a los dioses de perdón para Jasón. El único contrato que lleva a cabo el coro y que es generante desde el punto de vista del relato es la petición de información al mensajero (f.100), petición a la que éste accede, dando así lugar al relato de la ruina de Creonte y Creusa.

La nodriza es, después de Medea, el personaje que más representado está respecto a estas funciones. La nodriza se relaciona únicamente con Medea y en todas las funciones recogidas se trata de tranquilizar a ésta (ff.29, 30, 31, 32, 49, 53, 102) y en el caso del mandato (f.54) le aconseja que se marche al exilio. En todas estas ocasiones las funciones de la nodriza sirven para especificar las determinaciones de Medea. Además de esta participación, siempre fallida, es interesante notar que la nodriza juega un papel activo como aceptadora de contrato en los casos en que Medea le solicita su ayuda, ayuda que no aparece nunca de una manera explícita en el propio texto aunque hay que presuponer dado que más adelante las órdenes de Medea son cumplidas. Estas órdenes, importa señalarlo, de llevar a cabo los preparativos del sacrificio a Hécate dentro de la casa supone un medio de dejar libre la escena, a la vez que se justifica la salida y la consiguiente ausencia de los personajes que la ocupaban. En los otros dos casos en los que la nodriza acepta un contrato propuesto por Medea se trata también de funciones de articulación y son generantes ya que en ambos casos se trata de cumplir la orden de traer los hijos de Medea, en la primera aparición, para llevar los regalos a Creusa (esto es, como instrumento de la venganza), en el segundo y último caso, para posibilitar la venganza por intermedio de la muerte de sus propios hijos.

Creonte es el personaje que menos funciones de este tipo realiza. Según lo recogido, tiene un mandato (f.44) al final del sintagma 9, cuando tras el establecimiento del contrato con Medea, ordena a aquella que salga de Corinto antes del dia siguiente, mandato que, por otra parte, será cumplido; establece también un contrato fallido con los soldados, a los que ordena detener a Medea y alejarla de él, aunque no cabe pensar que esta orden se lleve a cabo ya que en el sintagma siguiente se produce un intercambio verbal entre Medea y él. Contrato establecido presupuesto es la f.9, existente entre Creonte y Jasón, que, por otra parte, también puede interpretarse como una agresión (función lucha) ya que al romper el contrato previo entre Jasón y Medea supone el desencadenamiento de la tragedia.

El personaje de Jasón está representado por nueve funciones de este tipo: Hemos recogido cuatro mandatos (ff.62, 64, 70 y 112) en los que de un modo reiterativo aconseja Jasón a Medea que se marche al exilio, así como que se tranquilice. Estas funciones no son por tanto nucleares sino cualificativas de ambos personajes en cuestión. F.116, que tiene también como destinataria a Medea, representa el último intento de Jasón para que Medea perdone al hijo aún vivo (f.115), ofreciéndo su propia vida a cambio de la del hijo; este contrato es rechazado por Medea, tras lo cual Jasón suplica a Medea (f.116) que lleve a cabo la ejecución de sus designios lo más rápido posible, deseo al que accede Medea y tiene como consecuencia el segundo asesinato y el término de la venganza. Los tres contratos establecidos por Jasón (ff.2, 4, 7) pertenecen todos a la prehistoria del relato y son establecidos respectivamente con Medea (ff.2 y 4: petición de ayuda y propuesta de matrimonio) y, junto con Medea, con Creonte (f.7), a la llegada de ambos a Corinto.

Hay otro grupo de participantes en la acción que no hemos recogido más arriba al enumerar las funciones: se trata de los hijos de Medea, el mensajero, los soldados y los dioses. Estos personajes, no es preciso decirlo, forman parte de funciones, pero sólo en cuanto destinatarios. Los hijos de Medea son destinatarios en la f.91, en la que Medea les ordena entregar a Creusa los regalos envenenados. El mensajero sólo establece una relación de aceptante de contrato con el coro (f.100) ya que tras la petición de detalles por parte del coro, el mensajero accede a relatar lo ocurrido. El personaje, o mejor, el grupo de personajes englobados bajo el término general de "dioses" pertenecen a la verdad del relato, según quien les pida ayuda. Así, hemos visto que en todas las ocasiones en que es el coro el que pide protección (ff.20, 78 y 80), la petición no es atendida, en tanto que cuando es Medea la que efectúa las peticiones si lo es (ff. 85, 87 y 88). El coro y la nodriza son los únicos que hacen peticiones a los dioses, aunque hay que decir que se trata de distintos dioses los invocados por cada uno de ellos.

El último grupo de personajes, un personaje colectivo y mudo, está representado por los soldados que acompañan a Creonte y Jasón. Con el primero de estos, aparecen en un sintagma de transición (S8) en el que Creonte ordena a los soldados expulsar de Corinto a Medea y la orden queda sin cumplimiento. De manera parecida en el S21 Jasón ordena a los soldados detener a Medea, detención que tampoco llega a producirse. En todos los casos, la función es de simple catálisis.

D. Función Lucha.

La lucha está constituida por el agrupamiento de dos funciones definidas por un enunciado del tipo 2: "agresión"; sus contenidos son análogos salvo que el contenido de Sn_a permuta con el del Sn_b.

En el cuadro de las funciones solamente hemos recogido de manera explícita una lucha en la f.36, que recoge la lucha verbal que tiene lugar entre Creonte y Medea. Sin embargo, no es ésta la única función que puede ser considerada como Lucha. Así, bajo la rubrica de consecuencia hay tres agresiones físicas claras, todas ellas llevadas a cabo por Medea, de manera directa o indirecta. Se trata, en un primer caso, de la consecuencia que tiene el mandato de Medea a sus hijos de entregar los regalos envenenados a Creusa, comunicación que provoca la muerte de ésta y la de su padre (f.93); los otros dos casos son resultado del contrato realizado por Medea consigo misma de llevar a cabo la venganza contra Jasón a través del asesinato de sus hijos (ff.107 y 117): en estos dos casos la agresión física recae directamente sobre los hijos e indirectamente sobre Jasón. Sin embargo, dado la unidireccionalidad de la agresión hemos preferido interpretarlas de la manera arriba indicada.

Además de estas funciones aparecen otras de distinto tipo que también contienen en su estructura el sema "agresión". En estas funciones a las que nos referimos, como sucedía con las funciones comentadas anteriormente, el personaje que lleva a cabo mayor número de agresiones es, sin lugar a dudas, Medea; la lucha se manifiesta a través de los siguientes tipos de funciones: agrede a Creonte y a Jasón a través de la petición de venganza a los dioses (ff.13 y 14), valiéndose de la firme decisión de venganza (ff.17, 18, 28, 52, 55, 63, 72, 110), estableciendo un contrato con los dioses (ff.85, 87, 88). Se puede también considerar como agresión verbal la que establece Medea tanto con la Nodriza (ff.29, 30, 31, 32) como con Creonte (ff.40, 41) y Jasón (ff.65, 66). En la lucha verbal que tiene lugar con la nodriza se trata de un intento de convencer a Medea de desistir de su empeño, mientras que en los dos casos restantes la agredida sería Medea dado que el no establecimiento de los contratos por ella propuestos suponen para ella un proceso de degradaci ón, y no a la inversa. Junto a estas ocasiones en las que Medea es el personaje agredido hay que señalar que también este es el personaje que sufre agresiones por parte de un mayor número de agresores. Comenzando por la prehistoria del relato, en los sintagmas supuestos el establecimiento de un contrato entre Creonte y Jasón

para el matrimonio con Creusa supone claramente una agresión contra Medea, resultado de la cual es la orden, no cumplida, de expulsión de Medea de Corinto (ff.9 y 10); otro tipo de agresión, aunque fallida, que se lleva a cabo contra Medea por parte de estos dos mismos personajes consiste en el mandato que ambos hacen a los soldados en distintas ocasiones, una para que Medea sea expulsada (f.35) y otra para que sea apresada por los soldados (f.93). Verbalmente, Medea es también agredida por Jasón (f.120) y por el coro (ff.23 y 96), que expresan, en el primer caso, el deseo de que parta a regiones sin dioses, en el otro, de que se marche al destierro.

En conclusión, vemos cómo la función "lucha" tiene también como protagonista a Medea, tanto en activa como en pasiva, y las ocasiones de lucha están opuestas, bien se trate de la venganza de Medea sobre Creonte, Creusa, Jasón y los hijos, bien se trate del destierro de Medea.

Distribución de funciones según personajes.

	d	C	m	(A)	A	F	C	Total
Medea	12	21	4	6	16	-	-	57
Nodriza	3	2	1	-	7	-	-	13
Coro	-	7	3	-	3	-	-	13
Creonte	2	1	1	-	2	1	-	7
Jasón	7	3	5	-	4	-	-	19
Hijos	4	1	-	-	-	-	-	5
Mensajero	2	1	-	-	-	-	-	3

CALIFICACIONES

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Medea	Medea	monólogo	uoce non fausta precor	12
Medea	Medea	monólogo	pelle femineos metus	45
Medea	Medea	monólogo	effera, ignota, horrida, tre menda... mala mens agitat	45
Medea	Medea	monólogo	haec uirgo feci	49
Medea	Medea	monólogo	teque in exitium para furo re toto	51
Medea	Medea	monólogo	rumpe iam segnes moras	53
Coro	Jasón Creusa	monólogo	ad regum thalamos	56
Coro	Medea	monólogo	thalamis Phasidis horridi	102
Coro	Medea	monólogo	effrenae... pectora coniugis	103
Coro	Jasón	monólogo	felix... corripe	105
Coro	Creusa	monólogo	Aeoliam... uirginem	105
Coro	Creonte	monólogo	soceris... uolentibus	106
Coro	Jasón	monólogo	sponse	106
Coro	Jasón Creusa	monólogo	in dominos	109
Coro	Medea Jasón	monólogo	tacitis eat illa tenebris si qua peregrino nubit fugitiua marito	114
Medea	Medea	Nodriza	erepto patre patria atque reg no sedibus solam exteris	118
Medea	Jasón	Nodriza	durus	119
Medea	Medea	Nodriza	incerta, uaecors, mente uaesa na feror	123
Medea	Medea	Nodriza	nefandae uirginis	131
Medea	Medea	Nodriza	funestum impie quam saepe fudi sanguinem, et nullum scelus irata feci: saeuit infelix amor.	134
Medea	Medea	Nodriza	alieni arbitri iurisque factus	137
Medea	Jasón	Nodriza	uiuat meus, ut fuit, Iason	140
Medea	Creonte	Nodriza	cul pa est Creontis tota genetricem	143
Medea	Medea	Nodriza		144
Medea	Creonte	Nodriza	qui sceptro impotens	144
Medea	Creonte	Nodriza	solus hic poenas luat quas debet	146

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Nodriza	Medea	Medea	siste furialem impetum, alumna	157
Nodriza	Jasón	Medea	coniugis nulla est fides	164
Nodriza	Medea	Medea	nihilque superest opibus e tantis tibi	165
Medea	Medea	Nodriza	Medea superest. hic mare et terras uides ferrumque et ignes et deos et fulmina	166
Nodriza	Creonte	Medea	rex est timendus	168
Medea	Medea	Nodriza	rex meus fuerat pater	169
Nodriza	Medea	Medea	mater es	171
Nodriza	Medea	Medea	parce iam, demens, minis	174
Medea	Creonte	Nodriza	ipse est Pelasgo tumidus imperio Creo	178
Creonte	Medea	Monólogo	Medea, Colchi noxium, Aeetae genus	179
Creonte	Medea	Monólogo	nota fraus, nota est manus	181
Creonte	Medea	Monólogo	abolere propere pessimam ferro luem ... parabam	183
Creonte	Medea	Monólogo	fert gradum contra ferox minaxque	186
Creonte	Creonte	Monólogo	regium imperium pati aliquando discat	189
Creonte	Medea	Medea	monstrumque sacuum horribile	191
Creonte	Medea	Medea	quae causa pellat, innocens mulier rogat	193
Creonte	Medea	Medea	sed fare, causae detur egregiae locus	202
Medea	Medea	Creonte	regia didici mea	206
Medea	Medea	Creonte	expulsa, supplex, sola, deserta undique expulsa, quondam nobili fulsi patre auumque clarum Sole deduxi genus	208
Medea	Medea	Creonte	hoc omne noster genitor imperio regit	216
Medea	Medea	Creonte	generosa, felix, decore regali potens fulsi	217

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Medea	Medea	Creonte	seruasse memet	238
Medea	Medea	Creonte	uirgini	238
Medea	Medea	Creonte	non paenitet seruasse tot regum decus	243
Medea	Medea	Creonte	fidemque supplex praesidis dextrae peti	248
Creonte	Creonte	Medea	non esse me qui sceptra uiolentus geram nec qui superbo miserias calcem pede	252
Creonte	Jasón	Medea	generum exulem legendo et afflictum et graui terrore pauidum	255
Creonte	Medea	Medea	cum dolo captae tuo	260
Creonte	Jasón	Medea	nullus innocuum cruor contaminauit , afuit ferro manus, proculque uestro purus a coetu stetit	263
Creonte	Medea	Medea	tu , tu, malorum machinatrix facinorum, cui feminae nequitia ad audendum omnia, robur uirile est, nulla famae memoria	266
Creonte	Medea	Medea	letales simul tecum aufer herbas	269
Creonte	Medea	Medea	fugere cur solam iubes?	273
Medea	Medea	Creonte	non sola ueni	274
Creonte	Medea Jasón	Medea	cur sontes duos distinguis?	275
Medea	Medea Jasón	Creonte	totiens nocens sum facta, sed numquam mihi	280
Medea	Medea	Creonte	supplex recedens illud extremum precor	282
Medea	Hijos Medea	Creonte	ne culpa natos matris insontes trahat	283
Medea	Jasón Creusa	Creonte	per ego auspicatos regii thalami toros	285
Medea	Medea	Creonte	dum extrema natis mater infigo oscula fortasse moriens	289
Medea	Medea	Creonte	parumne miserae temporis lacrimis negas?	293

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Coro	Medea	Monólogo	maiusque mari Medea malum	362
Nodriza	Medea	Medea	alumno	380
Nodriza	Medea	Monólogo	qualis... maenas insanit	382
Nodriza	Medea	Monólogo	minatur, aestuat, queritur, gemit	390
Medea	Medea	Monólogo	misera	397
Medea	Jasón	Monólogo	sed cesserit coactus	417
Medea	Jasón	Monólogo	hoc quoque extimuit ferus	419
Nodriza	Medea	Medea	era	426
Jasón	Medea	Monólogo	meritis coniugis	435
Jasón	Jasón	Monólogo	infidus	434
Jasón	Jasón	Monólogo	non timor uicit fidem, sed trepida pietas	437
Jasón	Medea	Monólogo	etsi ferox est corde nec patiens iugi	442
Jasón	Medea Jasón	Monólogo	constituit animus precibus iratam aggredi	444
Jasón	Medea	Monólogo	uiso memet exiluit, furit, fert odia prae se: totus in uultu est dolor	445
Medea	Jasón	Jasón	adulterum secuta	456
Medea	Creonte Jasón	Jasón	regius iussit gener	460
Medea	Medea	Jasón	merui	462
Medea	Medea Creonte	Jasón	paelicem poenis premat regalis ira	462
Medea	Medea	Jasón	exuli exilium imperas	459
Medea	Medea	Jasón	minora meritis patiar	465
Medea	Jasón	Jasón	ingratum caput	465
Medea	Jasón Medea	Jasón	redde supplici felix uicem	482
Medea	Medea	Jasón	aliena quaerens regna, deserui mea	477
Medea	Medea	Jasón	nil exul tuli	486
Jasón	Creonte	Medea	infestus Creo	490
Jasón	Jasón	Medea	lacrimis meis euictus exilium dedit	491
Medea	Medea	Jasón	paelicem inuisam amoues	495
Medea	Jasón	Jasón	sceleribus fiam nocens	499
Medea	Medea	Jasón	solus insontem uoca	502

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Omnes	Medea	Jasón	omnes coniugem infamem arguant	501
Medea	Hijos	Jasón	obdico, ciuro, abnuo	507
Jasón	Hijos	Medea	natis exulum, afflictis	509
	Medea			
	Jasón			
Jasón	Creusa	Medea	potens	509
Medea	Hijos	Jasón	miseris	510
Medea	Hijos	Jasón	prolem inclitam, Phoebi nepotes	511
Jasón	Medea	Medea	misera	513
Medea	Medea	Creonte	suplicem audiuit Creo	514
Jasón	Creonte	Medea	hinc rex	516
Medea	Medea	Jasón	maior metus: Medea	516
Medea	Medea	Jasón	quisquis e nobis cadet nocens	535
	Jasón		peribit	
Medea	Medea	Jasón	contemnere animus regias, ut scis,	540
			opes potest	
Jasón	Creonte	Medea	et rex et socer	546
Jasón	Hijos	Medea	haec causa uitae est, hoc perusti	547
	Jasón		pectoris curis leuamen	
Jasón	Medea	Medea	feruidam ut mentem regas	558
Medea	Medea	Monólogo	timemur	565
Medea	Nodriza	Nodriza	fida nutrix, socia maeroris mei	568
Coro	Medea	Monólogo	coniunx uiduata	581
Coro	Jasón	Monólogo	parcite iusso	669
Nodriza	Medea	Monólogo	uimque praeteritam integrat	672
Nodriza	Medea	Monólogo	uidi furentem saepe et aggresam	673
			deos caelum trahentem	
Nodriza	Medea	Monólogo	magicis cantibus	684
Nodriza	Medea	Monólogo	scelerum artifex	734
Nodriza	Medea	Monólogo	uesano gradu	738
Medea	Medea	Monólogo	maenas	805
Medea	Hijos	Monólogo	nati, matris infaustae genus	845
	Medea			
Medea	Creusa	Monólogo	dominam ac nouercam	847
Coro	Medea	Monólogo	maenas	849
Coro	Medea	Monólogo	amore saeuo	850
Coro	Medea	Monólogo	impotenti furore	851

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Coro	Medea	Monólogo	caput feroci quatiens superba motu	854
Coro	Medea	Monólogo	quis credat exulem?	857
Coro	Medea	Monólogo	cursu furente	864
Coro	Medea	Monólogo	frenare nescit iras Medea, non amores	866
Coro	Medea	Monólogo	nefanda Colchis	871
Medea	Medea	Nodriza	amas adhuc, furiosa	897
Medea	Jasón	Nodriza	caelebs Iason	898
Medea	Medea	Nodriza	puellaris furor	909
Medea	Medea	Nodriza	Medea nunc sum	910
Medea	Hijos	Monólogo	liberi quondam mei	924
Medea	Hijos	Monólogo	miseri	932
Medea	Hijos	Monólogo	scelus est Iason genitor et maius	934
	Jasón		scelus Medea mater	
	Medea			
Medea	Hijos	Monólogo	non sunt mei	934
Medea	Hijos	Monólogo	crimine et culpa carent, sunt innocentes	935
Medea	Hijos	Monólogo	mei sunt	935
Medea	Hijos	Monólogo	cara proles, unicum afflictae domus solamen	945
Medea	Hijo	Monólogo	uictima manes tuos placamus ista	970
Medea	Medea	Monólogo	rediere regna, rapta uirginitas redit	984
Medea	Medea	Monólogo	misera	990
Medea	Hijos	Jasón	tuis natis	996
Jasón	Jasón	Medea	si quod est crimen, meum est	1004
Jasón	Jasón	Medea	noxium macta caput	1005
Medea	Jasón	Jasón	superbe	1007
Jasón	Medea	Medea	infesta	1018
Medea	Medea	Jasón	coniugem amnoscis tuam	1021
Medea	Jasón	Jasón	ingrate Iason	1021
Medea	Jasón	Jasón	recipe iam natos parens	1024

Calificaciones de Medea (P_1)

Medea → Medea

A)

SUPPLEX (Q1: P4) (3)
nocens (Q2: P1) (4)
insons (Q1: P1, P5)
maenas (Q2: P1)
uaesana (Q2: P4, P5, P8) (2)
segnis (Q2: P1)
felix (Q1: P1)
generosa (Q1: P1)
furiosa (Q2: P4, P5, P8) (2)

B)

erepto patre (Q2: P1)
(erepta) patria (Q2: P1)
(erepto) regno (Q2: P1)
sedibus exteris (Q2: P1)
PATER REX (Q1: P1) (2)
decus regale (Q1: P1)
regna (Q1: P1)
exul (Q2: P1)
haud sola (Q1: P1; Q2: P4, P5)

C)

femina (Q2: P1)
uirgo (nefanda) (Q1: P1; Q2: P4, P5)(3)
paelex (Q2: P1, P5) (2)
mater infausta (Q2: P7)
genetrix (Q1: P7)
MATER SCELERATA (Q2: P7)
coniunx (Q2: P5)
PUELLA FURIOSA (Q1: P1)

D)

Medea superest (Q1: P1; Q2: P4,P5,P8)
maior metus: Medea (Q1: P1; Q2: P4, P5, P7, P8)
timemur (Q1: P1; Q2: P4, P5, P8)
Medea nunc sum (Q1: P1; Q2: P4, P5)

Coro → Medea

Phasis horrida (Q2: P4, P5, P8)
Nefanda Colchis (Q2: P4, P5, P8)
effrena coniunx (Q2: P5)
coniunx uiduata (Q2: P1)
fugitiua (Q2: P1)
exul (Q2: P1)

malum (Q2: P4, P5, P8)
maenas (Q2: P4, P5, P8)
amore saeuo (Q2: P5)
impotenti furore (Q2: P4, P5, P8)
superba (Q2: P4, P5, P8)
FEROX (Q2: P4, P5, P8)
irata (Q2: P4, P5, P8)

Calificaciones de Medea II (P_1)

Nodriza -> Medea

alumna (Q1: P1) (2)
era (Q1: P1)
furens (Q2: P4, P5, P7) (2)
mater (Q1: P7)
sola (Q2: P1)
maenas (Q2: P4, P5, P8)
minax (Q2: P4, P5, P8)
demens (Q2: P4, P5, P8)
scelerum artifex (Q2: P4, P5, P8)
magicis cantibus (Q2: P4, P8)
uetano gradu (Q2: P1)
uis praeterita (Q1: P1; Q2: P4, P8)

Jasón -> Medea

coniunx (Q1: P1, P5)
misera (Q1: P1)
infesta (Q2: P5)
exul (Q2: P1)
ferox (Q2: P4, P5, P8)
FURIOSA (Q2: P4, P5, P8)
feruida mens (Q2: P4, P5, P8)

Creonte -> Medea

Colchi noxium (Q2: P4, P8)
Aeetae genus (Q2: P1)
nota fraus (Q2: P4, P5, P8)
pessima lues (Q2: P4, P5, P8)
ferox (Q2: P4, P5, P8)
minax (Q2: P4, P5, P8)
monstrum saeuum horribile (Q2: P4, P5)
innocens mulier !! (Q2: P1)
egregia !! (Q2: P1)
dolo tuo (Q2: P5)
malorum machinatrix facinorum (Q2: P4, P5)
robur uirile (Q2: P1)
letales herbas (Q2: P4, P5, P8)
sola (Q2: P1)
NOCENS Q2: P1)

Todos -> Medea

coniunx infamis (Q2: P1)

Calificaciones de Creonte (P_4)

A) Creonte → Creonte

imperium regium (Q2: P1)
HAUD UIOLENTUS (Q1: P4)
HAUD SUPERBUS (Q1: P4)

B) Medea → Creonte

NOCENS (Q2: P1, P5) (2)
REX (Q2: P1) (2)
tumidus imperio (Q2: P1)
sceptro impotens (Q2: P1)

C) Coro → Creonte

soceris uolentibus (Q1: P5)

D) Jasón → Creonte

infestus (Q2: P5)
rex (Q2: P5) (2)
(Q1: P5)

E) Modriza → Creonte

rex (Q2: P1)

Calificaciones de los Hijos (P_7)

A) Medea → Hijos

insontes (Q1: P7) (2)
miseri (Q2: P7) (2)
proles inclita (Q1: P7)
genus infaustae matris (Q2: P7)
solamen (Q1: P1)
uictima (Q2: P7)
cara proles (Q1: P7, P1)
mei sunt (Q1: P1)
non sunt mei (Q2: P7, P1) (4)
tui nati (Q1: P5; Q2: P1)

B) Jasón → Hijos

natis afflictis (Q2: P7)
leuamen curis (Q1: P5)

C) Creonte → Hijos

VT NATOS (Q1: P7)

Calificaciones de la Nodriza (P_3)

Medea → Nodriza

fida (Q1: P1)
socia maeroris (Q1: P1)

Calificaciones de Jasón (P_5)

A) Jasón -> Jasón

infidus (Q2: P1)
PIVS (Q1: P7)
HAUD TIMIDVS (Q1: P5)
SUPPLEX (Q1: P4) (2)
exul (Q2: P5)
perustum (Q2: P5)
NOCENS (Q2: P1,P5) (2)

B) Medea -> Jasón

NOCENS (Q2: P5, P1) (3)
superbus (Q2: P1)
durus (Q2: P1)
ingratus (Q2: P1) (2)
adulter (Q2: P1)
caelebs (Q2: P1; Q1: P8)
SCELUS (Q2: P7)
gener (Q1: P4)
felix (Q1: P5)
ferus!! (Q2:P1; Q1:P5)
IUSSUS (Q1:p4;Q2:P1) (3)

C) Coro -> Jasón

felix (Q1: P5,P8)
sponsus (Q1: P8)
Regum thalamos (Q1: P5,P8)
dominos (Q1: P5,P8; Q2: P1)
peregrinus maritus (Q2: P1)
iussus (Q1: P5)

D) Creonte -> Jasón

gener exul (Q1: P5)
INNOCENS (Q1: P5) (2)

E) Nodriza -- Jasón

infidus coniunx (Q2: P1)

Calificaciones de Creúsa (P_8)

A) Medea -> Creusa

REGIA (Q1: P5,P8; Q2: p1)
domina (Q2: P7)
nouerca (Q2: P7)

B) Jasón -> Creusa

potens (Q2: P1, P2)

C) Coro -> Creusa

regum thalamos (Q1: P8; Q2: P1)
dominos (Q1: P8; Q2: P1)
Aeolia uirgo (Q1: P8)

Ejes semánticos clasificatorios de las calificaciones de Medea (P_1).

	EXUL	SOLA	EGREGIA	MONSTRUM	FELIX	MATER	CONIUNX	NOCENS	IUSSUS	VIRILIS	MAGA	DEMENS	
Medea	5	1	3	2	2	3	3	4	1	1	4	3	32
Coro	2	1	-	3	-	-	2	-	-	-	-	7	15
Nodriza	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-	3	6	11
Creonte	-	1	-	3	-	-	-	2	-	1	4	2	13
Jasón	1	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-	4	7
TOTAL	8	4	3	9	2	4	6	6	1	2	11	22	78

Ejes semánticos clasificatorios de las calificaciones de Jasón (P5)

	INFIDUS	DVRVS	NOCENS	EXUL	IUSSUS	CONIUNX	SUPPLEX	FELIX	SPONSUS	GENER	INNOCENS	DOMINUS	
Medea	-	4	3	-	3	1	-	1	-	1	-	-	12
Coro	-	-	-	1	1	1	-	1	1	-	-	?	7
Nodriza	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	2
Creonte	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	1	-	3
Jasón	1	-	2	1	-	1	2	-	-	-	-	-	7
TOTAL	2	4	5	3	4	4	2	2	1	2	1	2	31

Ejes semánticos de clasificatorios de las calificaciones

de Creonte (P4)

	[illegible]	IVSTVS	NOCENS	SVPERBVS	INFESTVS	GENER	
Medea	4	-	2	3	-	-	9
Coro	-	-	-	-	-	1	1
Nodriza	1	-	-	-	-	-	1
Creonte	1	2	-	-	-	1	4
Jasón	2	-	-	-	1	-	3
TOTAL	8	2	2	3	1	1	17

Análisis de las calificaciones.

Concordando con los restantes datos que llevamos analizados hasta el momento, es nuevamente Medea la que recibe una mayor importancia en el apartado de las calificaciones, tanto por el número de las que recibe (78) como por las que realiza (68) y por los personajes a los que califica (a todos excepto al coro, que funcionalmente no cuenta como actor). De las 78 calificaciones que recibe Medea, 32 son autocalificaciones y comprenden todo el espectro semántico calificativo que se le asigna a lo largo de la obra. Las únicas calificaciones de signo positivo que se dirige a sí misma son las de "felix" y "generosa" (v 217), aunque hay que precisar que van referidas al tiempo pasado, a la época en que todavía vivía junto a su padre en Cólquide (v 217: "generosa, felix, decore regali potens fulsi"). Junto a estas destacan, también de signo positivo, al menos para ella, e igualmente referidas al pasado, un grupo de calificaciones en las que Medea hace referencia a su origen real (pater rex, decus regale, regna). Del resto de las calificaciones, unas van referidas a su condición de exiliada (erepto patre, exul), o acentúan su estado de soledad (sola); otro grupo va referido a su condición de mujer, tanto como esposa (coniunx) como en su calidad de madre (mater), aunque generalmente acompañada de determinaciones de signo negativo (mater infausta, scelerata, paelex). Un grupo muy

importante de calificaciones es el que podríamos denominar "funcionales", aquellas que hemos recogido en el cuadro bajo la calificación global de MAGA: nos referimos a los atributos de Medea tal como aparece en el mito y en la propia obra, atributos reconocidos no sólo por ella (Medea superest, maior metus Medea; timemur; Medea nunc sum, en los que el propio nombre se convierte en calificativo del personaje) sino también por el resto de los personajes (la nodriza o Creonte), causa de su destierro y al mismo tiempo instrumento de su venganza. Junto a estas calificaciones de su función interesa destacar una serie de adjetivaciones que cobrarán mayor importancia en boca de los otros personajes pero que también son utilizadas por la propia Medea para referirse a ella misma. Se trata de aquellas calificaciones que hacen referencia a su estado psíquico y emocional: furens, maenas, uesana o demens, calificativos que para los restantes personajes constituyen la razón principal de la actuación de Medea y que en un análisis psicológico del personaje serían sumamente interesantes. Por último, queremos destacar la autocalificación de carácter negativa que recogemos con el genérico MONSTRUM y el reconocimiento de su culpabilidad (cuatro veces), aunque centrada exclusivamente en el hecho de haber ayudado a los Argonautas, junto con la exculpación que hace de ella misma (insons) al reprochar a Jasón las mismas culpas que se hacen contra ella (v 274).

El coro, cuyo valor funcional es muy relativo en la estructura dramática de la obra tiene sin embargo un gran papel como personaje calificador. De hecho, después de la misma Medea, es quien mayor número de veces califica a ésta. Excepto la calificación neutra de "coniunx uiduata" que realiza de ella, con una cierta ironía, todas las adjetivaciones que vierte sobre Medea son de signo negativo: exul, sola, nefanda, horrida, feros, y, sobre todo, un numeroso grupo de calificaciones de orden psicológico al que nos hemos referido anteriormente: effrena, maenas, saeua, furiosa, ferox, superba, irata.

La nodriza, único personaje favorable a Medea en toda la obra, califica a ésta en 11 ocasiones, de las cuales seis hacen referencia a su estado emocional en tono exculpatorio o premonitorio (furens, maenas, uesana, demens), tres a su condición funcional de bruja (scelerum artifex, magicis cantibus, uis praeterita) y sólo una respectivamente a su soledad y a su condición de madre.

Creonte califica 13 veces a Medea, todas ellas de carácter negativo: cuatro de ellas hacen referencia a su condición de bruja (malorum machinatrix facinorum, etc), asociada a unos rasgos de virilidad y falta

de feminidad que, por cierto, también habían sido señalados por la propia Medea, cfr. calificaciones), junto con referencias al origen de ésta (Colchi noxiae, Aeetae genus) y a su culpabilidad (nocens); sólo una determinación hace referencia al estado psíquico de Medea, ferox, aunque parece más determinante de su carácter que de un estado de ánimo que está lejos de importar a Creonte, más preocupado por su propia seguridad que por el destino de Medea.

Por último, las calificaciones que Jasón atribuye a Medea se reparten en dos grupos: un primero, que domina en la primera parte de la obra, se caracteriza por una cierta actitud positiva ante ella; adjetivos como coniunx, misera o exul, dejan paso en la segunda parte a adjetivaciones de carácter totalmente negativo: infesta, ferox, furiosa, alineándose de esta manera Jasón con el grupo de personajes opuestos a Medea.

El siguiente personaje en importancia por lo que respecta a las calificaciones es Jasón: recibe 31 y realiza 17, articulación que revela el papel pasivo, de objeto, que realiza a lo largo de la obra. Curiosamente, de las calificaciones que hace Medea de Jasón un gran número de éstas van dirigidas a la exculpación de éste: así, señala tres veces que Jasón se vé obligado a actuar "iussus", aunque tal exculpación se produce antes de pedirle que se marche con ella. Una vez producida la negativa de éste, Jasón es calificado por ella en términos negativos: adulter, caelebs, durus, ingratus, ferus. Tres veces señala Medea la culpabilidad de Jasón en los mismo crímenes de que ella es acusada. Entre los oponentes de este personaje se encuentra también, naturalmente, la nodriza, para la cual Jasón es coniunx infidus. Al grupo de personajes que opinan favorablemente de Jasón pertenece Creonte, cuyas tres únicas referencias explícitas lo presentan como víctima (exul , inocente de las acusaciones de Medea (innocens) y, finalmente, lo acepta como yerno; también el coro entra en este grupo favorable a Jasón: de las siete referencias de coro, la mayoria son de carácter neutro (dominus, asociado a Creusa, exul, coniunx, también referido a Creusa) o abiertamente favorables: felix, sponsus.

El último personaje que recibe un número considerable de calificaciones es Creonte (17). De ellas, todos los personajes que opinan sobre Creonte acentúan los rasgos del poder (rex), aunque sus cualidades se dividen, naturalmente, entre lo que Creonte opina de sí mismo (iustus) y lo que piensa Medea (superbus, nocens). La única calificación negativa que recibe de Jasón (v 490: infestus Creo) se justifica por el pasaje en que Jasón pretende justificar su conducta ante Medea y arrojar la culpa sobre Creonte.

Dos últimos personajes mudos reciben unicamente calificaciones pero no califican, Creusa, calificada en términos negativos por Medea (regina, domina, nouerca), y neutros por el coro (regia, domina, uirgo) y Jasón (potens), por una parte, y los hijos de Medea y Jasón, por otra. De la madre reciben éstos adjetivaciones positivas (miseri, innocentes, uictima, cara proles) que acentúan su papel de víctimas, cambiado al final de la obra cuando Medea decide utilizarlos para complir en ellos su venganza contra Jasón: non sunt mei (v 934) y tuis natis (v 996, dirigido a Jasón)calificaciones que marcan la transición de una primera valoración positiva al rechazo final. Del resto de los personajes sólo Jasón y Creonte hacen referencia a éstos, ambos en términos positivos (Jasón: leuamen curis;Creonte: ut nati).

Finalmente interesa destacar que la nodriza sólo existe en el universo semántico de Medea, para la cuel ésta es "fida" y "socia maeroris", adjetivaciones con las que se acentúa la dependencia positiva de la nodriza con respecto a Medea.

Fedra. Análisis funcional.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
1	1	Fedra y Teseo están unidos en matrimonio	/A/		
2	2	Teseo parte hacia los infiernos junto a Pirítoo en busca de Perséfone	/d/		
3	3	Llega Hipólito	/d/		
	4	Hipólito ordena a sus compañeros que partan hacia el bosque	m		
	5	Hipólito pide a Diana protección en la caza Diana acepta	m A a	v. 53: ades comiti v. 81: faues	
	6	Hipólito parte de caza	d	v. 83-4: pergam	
4	7	Fedra y la Nodriza entran	/d/		
	8	Fedra se lamenta de su suerte	C		v. 89 ss.
	9	Fedra comunica la ausencia de Teseo	C		v. 91-2: profugus coniunx
	10	Fedra se lamenta de su amor nefando	C		v.99: dolor v.101: malum
	11	La Nodriza intenta convencer a Fedra de que renuncie a su amor nefando Fedra no puede resistirse a su pasión	m -A -a		v.130: nefanda v.178: furor v.179: praeceps
	12	La Nodriza le aconseja resistir a la falsa divinidad del amor y temer la llegada de Teseo Fedra no acepta	m -A -a		v.195: turpis v.217: sceptra remeandi uiri

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	13	Fedra confiesa no temer a a Teseo y reverenciar al amor	c	v. 218: amoris regnum fero	
	14	La Nodriza le advierte del carácter inflexible de Hipólito Fedra expone su decisión de seguir a Hipólito	m -A -a		v. 230.
	15	La Nodriza le ruega que desista de su empeño Fedra acepta renunciar a su amor	m A a	v. 248 v.251: paremus	
5	16	Fedra decide suicidarse	A		v. 254: nefas
	17	La Nodriza suplica a Fedra que desista de sus intenciones Fedra no acepta	m -A -a	vv. 255-58.	
	18	La Nodriza le ofrece su ayuda para conseguir a Hipólito Fedra acepta la propuesta	m /A/ /a/		v. 271.
	19	Fedra entra en palacio	/d/		
6	20	El Coro expone la imposibilidad de resistir al Amor	C	vv. 330-31.	v. 356.
7	21	El Coro pregunta a la Nodriza por Fedra La Nodriza expone el estado anímico de Fedra	m A a		v. 358.
	22	Fedra ordena a sus sirvientas que alejen sus viejos vestidos Las sirvientas obedecen	m /A/ /a/		

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	23	Fedra comunica su decisión de cambiar	C		
	24	El Coro aconseja a la Nodriza aplacar a Diana La Nodriza no acepta	m /A/ /a/	v. 405.	
	25	La Nodriza pide ayuda a Diana y a Hécate para someter a Hipólito Las Diosas aceptan	m /A/ /-a/	vv. 408 ss. v.423: faues	
8	26	Hipólito entra	d	v. 423-4	
	27	La Nodriza se acerca a Hipolito	d		vv. 431-33.
	28	Hipólito pregunta a la Nodriza la causa de su turbación La Nodriza tranquiliza a Hipólito	m A a	vv. 435-36.	
	29	La Nodriza pide a Hipólito que cambie de vida y goce de su juventud Hipólito no acepta	m -A -a	v. 437.	vv. 569-73.
	30	La Nodriza insiste en el error de Hipólito Hipólito no acepta	m -A -a	v. 565.	vv. 566 ss.
	31	La Nodriza comunica el fracaso de su intento	C		v. 580.
9	32	Llega Fedra	d		vv. 583-86.
	33	Fedra se exhorta a confesar su amor a Hipólito	A	vv. 592 ss.	v. 594: sceleris v. 595: nefanda
	34	Fedra pide a Hipólito que la escuche Hipólito acepta escucharla	m A a	v. 599. v. 601.	

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	35	Fedra duda en hablar	C		v. 602.
	36	Hipólito exhorta a Fedra a hablar Fedra acepta	m A a	v. 608.	
	37	Fedra pide a Hipólito que la proteja y se apiade de una viuda Hipólito acepta	m A a	v. 622-23. vv. 631 ss.	
	38	Fedra se exhorta a confesar a Hipólito la verdad	A	v. 635.	
	39	Fedra pide a Hipólito que le preste atención Hipólito acepta	m A a	v. 636. v. 640.	
	40	Fedra confiesa a Hipólito estar enamorada	C	v. 641 ss.	
	41	Hipólito pregunta a Fedra el objeto de su amor Fedra confiesa a Hipólito la verdad de su amor	m A a	v. 645.	v: 665.
	42	Fedra pide a Hipólito que se apiade de ella Hipólito no acepta	m -A -a	v. 671.	
	43	Hipólito invoca a los Dioses	C		
	44	Hipólito pide a los Dioses que lo castiguen Los Dioses no aceptan	m /-A -a		v. 687-89.
	45	Fedra expresa su decisión de seguir a Hipólito	C		v. 702.
	46	Fedra suplica de nuevo a Hipólito que la acepte Hipólito rechaza a Fedra	m -a -a		v. 703.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	47	Fedra expresa el deseo de morir a manos de Hipólito	C	vv. 710-12.	
	48	Hipólito rechaza a Fedra	F		vv. 713-14.
	49	Hipólito huye a las selvas	d	v. 718.	
10	50	La Nodriza decide acusar a a Hipólito	A		v. 720
	51	La Nodriza grita pidiendo ayuda a los criados Los criados acuden a la orden	m /A/ /a/	vv. 725-6.	
	52	La Nodriza informa del crimen	C		vv. 726-28.
	53	La Nodriza informa de la huida de Hipólito	C		v. 730.
	54	La Nodriza ordena trasladar a Fedra	m	vv. 730-31	v. 731-2.
11	55	El coro relata la huida de de Hipólito	C		vv. 736 ss.
	56	El Coro celebra la belleza de de Hipólito	C	vv. 741 ss.	
	57	El Coro pide a los Dioses protección para Hipólito Los Dioses no aceptan	m -/A/ /-a/	vv. 821-23.	
	58	El Coro informa del engaño que prepara Fedra	C		vv.825-6: nefanda
12	59	LLega de los infiernos Teseo	d		
	60	Teseo pregunta la causa del llanto que hay en palacio La Nodriza le informa	m A a		vv. 850-53. vv. 854-5.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	61	Teseo pregunta a la Nodriza los motivos de Fedra para querer suicidarse La Nodriza no contesta	m -A -a		vv. 856 ss.
	62	Teseo pide a la Nodriza que hable libremente La Nodriza insiste en que ignora los motivos	m -A -a	v. 856	v. 857.
	63	La Nodriza incita a Teseo a actuar rapidamente	m	v. 863.	
	64	Teseo y la Nodriza van en busca de Fedra	d	v. 863.	
13	65	Teseo pide a Fedra que desista de su intento Fedra no acepta	m -A -a	vv: 866-68.	v. 871.
	66	Teseo pregunta a Fedra los motivos de su decisión Fedra se niega a contestar	m -A -a		v. 871. v. 872.
	67	Teseo vuelve a pedir a Fedra que desista de su empeño Fedra no acepta	m -A -a	vv. 880. v. 881.	
	68	Teseo ordena azotar a la Nodriza	m		vv. 882-85.
	69	Fedra acepta revelar las causas de su decisión	c	v. 885.	
	70	Fedra invoca a Júpiter	C		
	71	Fedra revela a Teseo que ha sido violada	C		vv. 891-92.
	72	Teseo pregunta el nombre del autor del crimen Fedra muestra la espada abandonada por Hipólito	m A a		v. 894.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	73	Fedra sale	/d/		
14	74	Teseo invoca a los Dioses	C		
	75	Teseo decide castigar a Hipolito	A		v. 937.
	76	Teseo pide a Neptuno que Hipólito muera Neptuno acepta	m /A/ /a/		vv. 945 ss.
	77	Hipólito muere	c		
15	78	El Coro se lamenta de la injusticia de la Fortuna	C		vv. 978 ss.
16	79	Llega un mensajero	d		
	80	Teseo pide información al mensajero El mensajero no se atreve a hablar	m -A -a		v. 993. v. 995.
	81	Teseo vuelve a preguntar al mensajero El Mensajero informa de la muerte de Hipólito	m A a		v. 996. vv. 997 ss.
	82	Teseo pide información detallada sobre la muerte de Hipólito El Mensajero narra la huida y muerte de Hipólito	m A a		vv. 1111-14.
	83	Teseo se lamente por la muerte de Hipólito	C		vv. 1116-17.
	84	El mensajero parte	d		

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
17	85	El coro se lamenta de los infortunios de la Fortuna	C		vv. 1123 ss
18	86	Llega Fedra	d		v. 1155
	87	Teseo pregunta a Fedra los motivos de su turbación Fedra revela la verdad	m A a		vv. 1156-58 v.1192
	88	Fedra pide morir a los dioses Los dioses no aceptan	m /A/ /-A/		vv. 1159 ss
	89	Fedra se lamenta de la muerte de Hipólito	C		vv. 1168 ss
	90	Fedra decide suicidarse	A		vv. 1176 ss
	91	Fedra muere	c		vv. 1197-98
19	92	Teseo pide a los Dioses que lo castiguen Los dioses no aceptan	m /-A/ /-a/		vv. 1206 vv. 1219-20
	93	El coro pide a Teseo que dé sepultura a Hipólito Teseo acepta	m A a	vv. 1245 ss	
	94	Teseo ordena a los soldados traer los restos de Hipólito Los soldados cumplen la orden	m /A/ /a/	v. 1243	
	95	Teseo se lamenta ante el cadaver de su hijo	C		vv. 1251 ss
	96	Teseo ordena celebrar las honras en honor de Hipólito	m	vv. 1275	
	97	Teseo ordena dejar sin sepultar el cuerpo de Fedra	m		vv. 1279-80

Observaciones sobre las funciones.

f.1. Constituye el primer sintagma y es suplida, aunque las referencias al contrato son continuas, tanto explícitas como implícitas. De hecho, la obra gira en torno a este contrato, su posible disolución (Fedra argumenta como "viuda" dado que no espera que Teseo logre regresar de los infiernos) o su violación (Fedra se propone romper el contrato intentando unirse a Hipólito (cfr. más adelante sobre la interpretación del contrato en el análisis semántico).

f.2. Esta función, también suplida, aunque también abundantemente mencionada coincide como en el caso anterior con el sintagma. La partida de Teseo sólo admite una interpretación en términos funcionales (dejando de lado las posibles caracterizaciones del personaje derivadas del hecho mismo del viaje a los infiernos): proporcionar un marco espacial y temporal que posibilite el surgimiento y desarrollo de la pasión de Fedra por Hipólito. El espacio heterotópico de Teseo no constituye, pues, un punto de partida como sucede en la mayoria de los relatos sino un alejamiento de los posibles impedimentos de la acción. También, en relación con este espacio, como veremos más adelante, hay que hacer notar que se puede considerar como connotativa la relación de Teseo con el reino del más allá, relación que está subrayada incluso por las palabras de la propia Fedra.

f.3. Este desplazamiento, que hemos tenido que suplir como ya se ha visto en casos anteriores, es una función meramente articulatoria de lo que sería el texto dramático-teatral.

f.4. El mandato, equivalente a un imperativo, es una función nuclear que caracteriza a Hipólito a través de las ordenes para [illegible] preparativos de la caza.

f.5. Hemos considerado que se trata de un contrato aceptado por Diana, aunque se podría dudar de su pertenencia a la verdad del relato, dado que la aceptación está recogida en palabras de Hipólito (vv 81-82: "en diua faues: signum arguti / misere canes").

f.6. Cfr. f.3. Desde el punto de vista teatral tiene la misión de dejar libre la escena, justificando a su vez la salida del personaje que la ocupa en ese momento y posibilitando la entrada ulterior de Fedra y la Nodriza.

f.7. Cfr. f.6.

ff. 8, 9, 10. Estas tres funciones de comunicación juegan un papel fundamentalmente informativo, ya que a través de las palabras de Fedra queda recogido su origen y la alta consideración que tiene ella misma por su linaje,

el recuerdo de la felicidad pasada de Fedra, felicidad perdida a la que se le contrapone el dolor presente (v.99), dolor que sirve como motivo articulatorio del monólogo; vv 85-99: reproches a Teseo, su enemigo, que después de casarse con ella la abandona marchando en compañía de Pirítoo en busca de amores adulteros. Está ya aquí indicada la parte de culpa de Teseo y, como contraste, la idealización de Hipólito, del que de una manera muy velada indica Fedra que está enamorada.

ff.11, 12. Los dos contratos fallidos que hemos recogido entre la nodriza y Fedra pueden interpretarse como lucha verbal en la que la nodriza intenta convencer a ésta para que desista de su empeño. El razonamiento de la nodriza está claramente anticipado en el apóstrofe del v. 129: "Thesea coniunx, clara progenies Iouis", en el que recuerda así sus deberes de esposa legítima; el resto del razonamiento se basa en los progenitores de Fedra, remontándose hasta el mismo Júpiter (del que Europa tuvo a Minos) y no sólo del sol (padre de Pasifae).

f.13. Tomando como punto de partida las palabras de la nodriza, con una argumentación "e contrario", Fedra intenta dar una explicación a sus sentimientos, apoyándose en el poder del Amor que somete tanto a hombre como a dioses.

f.14. Cfr. ff. 11 y 12. Como respuesta a las palabras de Fedra la nodriza habla de la falsa divinización del Amor por parte de aquellos que han pretendido ocultar su propia lascivia, sobre todo por parte de los que, ocupando una alta posición social, pueden facilmente satisfacer sus caprichos. La nodriza concluye con el recuerdo a la dignidad real de Fedra y a la posibilidad del regreso de Teseo. En este punto los temas generales están ya agotados y se recurre a la forma necesaria y más dinámica del diálogo, en el que la nodriza, en una serie de "antilabai", termina poniendo en evidencia que la primera y mayor dificultad la presenta el propio Hipólito.

f.15. Este contrato, que se presenta quizás demasiado bruscamente en su establecimiento, sirve de enlace, por contraposición, con el sintagma siguiente: Fedra se ha dado cuenta de que no tiene la ayuda de la nodriza y, acogiendo su ruego, decide renunciar al amor.

f.16. Con este súbito e inesperado autocontrato comienza el sintagma siguiente, que representa un giro total al decidir Fedra suicidarse.

f.17. Con la forma de un contrato fallido, o de una lucha verbal, la nodriza intenta hacer desistir a Fedra de su empeño; Fedra, negando, procede a la enumeración de los distintos modos de quitarse la vida, concretizando así su decisión y forzando la función siguiente.

f.18. La nodriza establece un contrato en el que hemos suplido la aceptación, dado que Fedra no pronuncia palabra, al manifestar ella misma que ayudará a Fedra en su anroximación a Hipólito. El cambio sufrido por la nodriza para tener validez artística y no aparecer de una manera tan brusca, tendría que haber estado dramaticamente más desarrollado y dealecticamente más esclarecido.

f.19. Cfr. ff. 7, 6, 3.

f.20. Función de comunicación que coincide con el sintagma 6 y es de naturaleza completamente catalítica. El coro, con la típica forma retórica de la ejemplificación, desarrolla, quizás en exceso, el pensamiento ya expresado por Fedra (v.185) sobre la omnipotencia del Amor. Se trata unicamente de una parada o detención de la acción, no de un comentario sobre esta ni de un pasaje para acrecentar la incertidumbre del lector-espectador ante el desarrollo de los hechos.

f.21. Previo al contrato verbal entre el coro y la nodriza hubiera cabido señalar la entrada de la nodriza como función suplida; sin embargo, también cabe pensar que la nodriza esté presente durante la intervención del coro, encontrándose éste en un subespacio de la escena. De todas formas, por tratarse de una función articulatoria del texto, es irrelevante tanto su presencia como su ausencia. La nodriza, ahora, aceptando la petición de información del coro, da noticias del estado en que se encuentra Fedra y da entrada a la función siguiente.

f.22. Hemos interpretado aquí la existencia de un contrato suplido entre Fedra y unas supuestas criadas, que se encuentran en un subespacio al que tienen acceso la nodriza y el coro a través de las ventanas (o las puertas) del palacio. La finalidad de esta función es puramente de catálisis, pues no es otra cosa que una ampliación de cuanto ya se ha dicho en los vv. 110s.

f.23. Cfr. la función anterior.

f.24. El coro, una vez oido el deseo de Fedra, invita a la nodriza a hacer una súplica a Diana para calmar el poder de la diosa. Aquí hemos suplido la aceptación porque, a continuación, la nodriza efectivamente hace una súplica (f.25), aunque de contenido totalmente opuesto pues se trata de someter a Hipólito, petición en la que hemos suplido la no aceptación ante el desarrollo ulterior. La f.24 hay que considerarla como una función de unión entre este sintagma y el que comienza a continuación. En cuanto a la f.25, hay que señalar que la plegaria está escénicamente justificada dada la presencia en escena de un altar a Diana al que se acerca Hipólito a dar las gracias a la diosa tras su regreso de la caza.

f.26. Cfr. ff. 3, 6, 19.

f.27. Cfr. supra.

f.28. Como contrato hemos interpretado la pregunta de Hipólito a la nodriza y la respuesta de aquella.

f.30, 31. Dos contratos fallidos nos sitúan en el fracaso de la misión de la nodriza. En la f.30, la nodriza, a través de una sentencia genérica, da pié a la exposición de consejos precisos: disfrutar de la vida y, sobre todo, aprovechar la juventud para el ejercicio del amor. La nodriza continua su consejo, dándole un carácter más general al celebrar la Afrodita cósmica y al apoyarse en la sentencia capital del estoicismo (v.481: "proin de uitae sequere naturam ducem"). La respuesta negativa al consejo que hace Hipólito a la nodriza es tanto defensa de su propia vita, vivida lejos de la ciudad (v.483: "urbem frequenta ciuium coetum cole"), como una profundización por parte de Séneca, para terminar componiendo un cuadro elaborado según los esquemas del "conuicium saeculi", de la angustia provocada por una vida rica. Hipólito dirige sus palabras a lo que verdaderamente constituye el interés de la nodriza: su antifeminismo, al que ésta opone como último argumento el peligro de que Afrodita llegue a vengarse de él. Estas dos funciones no son por lo tanto generante, aunque sí calificadoras del carácter de Hipólito.

f.31. Con la comunicación de su fracaso la nodriza diluye la tensión dramática haciendo el anuncio de la aproximación de Fedra decidida a todo.

f.32. Con el desplazamiento, anunciado en la función anterior, de Fedra hacia Hipólito, comienza un nuevo sintagma: como en casos anteriores, se trata de una función articulatoria.

f.33. Fedra tiene miedo de iniciar su discurso con Hipólito; en ella luchan la voluntad de hacer pública su culpa, ya cometida hace tiempo (v 594: "magna pars sceleris mei / olim peracta est") y la vergüenza y el temor de no obtener su deseo. La única cosa que dá por segura estriba en el hecho de que quizás le será posible ocultar el amor bajo el velo de las relaciones que su matrimonio con Teseo ha establecido entre ella e Hipólito (v 596: "si coepta exequor / forsan iugali crimen abscondam face"). El contrato que hace Fedra consigo misma es generante, puesto que dará pié a las funciones siguientes.

f.34, 36. Resultado de la f.33 son los contratos que se establecen entre Fedra e Hipólito, ambos con la finalidad de la confesión de Fedra, confesión a la que no se atreve (f.35) y para la que exige Fedra la ausencia de testigos (v.600). En realidad, se trata de una misma función, esto es,

son redundantes y lo único que hacen es retrasar la confesión de Fedra.

f.37. Fedra se decide a hablar y comienza con dos argumentos, aunque velados, que Hipólito no llega a entender o entiende de manera errónea, dando lugar a la anfibología trágica (v.632: "et te merebor esse ne uiduam putes / ac tibi parentis ipse supplebo locum").

f.38, 39, 40. Se repite el mismo esquema de antes, con el autocontrato de la protagonista, la petición de atención y la comunicación.

f.41. Este es la función nuclear del sintagma y la que desencadena la tragedia. Los vv 645-671, interrumpidos en "antilabe" desdeñosamente por Hipólito, contienen la verdadera confesión del amor que siente Fedra.

ff. 42, 43, 44, 45, 45, 47. Se repiten las funciones en forma paralela: -A, C, -A, C, -A, C. Hipólito rechaza la propuesta de Fedra e irrumpe en una exclamación con un alto tono retórico, volviéndose a los antecesores de Fedra; Hipólito se siente culpable y pide a los dioses que lo castiguen a lo que no acceden en este momento (aunque, como se verá más adelante, Hipólito muere a causa de otro contrato establecido con los dioses).

f.46, 47, 48. Fedra insiste en su súplica a Hipólito y este vuelve a rechazarla, pero no sólo verbalmente sino utilzando la fuerza, por lo que la f.46 puede interpretarse también como una función de lucha. Fedra se declara contenta de morir a manos de Hipólito, pero este, pensando en sí mismo y en su ulterior purificación rechaza a Fedra y huye (cfr. ff. 3, 6, 19, 26 y 27).

f.50. Este contrato que hace consigo misma la nodriza es de extraordinaria importancia desde el punto de vista de la dinámica de la obra: hay que hacer notar que es la nodriza y no Fedra la que maquina el plan de venganza (cfr. la interpretación actancial de este personaje).

f.51. Antes del establecimiento del contrato habría que presuponer la llegada inmediata de los soldados, ya que no estaban en escena (cfr. v 600). Aquí, el desplazamiento está recogido con la aceptación de la petición de auxilio.

f.52, 53. La nodriza informa de un crimen cometido por Hipólito; se trata, por lo tanto, de un enunciado deceptivo de importantes consecuencias posteriores. A la vez señala la huida y la espada dejada por Hipólito, prueba del crimen.

f.54. Con la orden de trasladar a Fedra al interior de palacio finaliza el sintagma. Como en casos anteriores esta orden supone un desplazamiento y, en definitiva, la explicación de la salida y el vacio escénico.

ff.55 a 58. Las funciones del coro significan un momento de pausa en la

acción, esto es, son claras catálisis. La f.57, en la que se ha suplido la no aceptación de los dioses, como en casos anteriores puede considerarse fuera de la verdad del relato.

f.58. Con la llegada de Teseo, anunciada por el coro (v 829: "sed iste quis nam est? ... En ipse Theseus redditus terris adest") comienza un nuevo sintagma; igualmente, a partir de esta función se produce una aceleración de la acción dramática. Teseo se presenta en escena terriblemente cansado por el largo viaje de regreso y, por lo tanto, dispuesto a ceder ante los males y a convertirse en fácil presa del dolor.

f.60. Teseo oye lamentos y no sabe los motivos, pregunta la causa y le responde la nodriza. Se trata por tanto de un contrato verbal, aunque un tanto peculiar dado que, de hecho, la nodriza finge ignorar lo que le ocurre a Fedra.

ff 63, 64. La premura que aconseja la nodriza a Teseo y el consiguiente desplazamiento representan dos funciones articulatorias que dan paso al siguiente sintagma.

ff.65, 66, 67. A través de un diálogo sentencioso, conciso y formado por esticomitia, Teseo insta a hablar a Fedra aunque inutilmente. Estos tres contratos fallidos pueden asi mismo ser interpretados como un enfrentamiento dialéctico (lucha) aunque falta el sema "agresión".

f.69. Consecuencia inmediata de la función anterior.

f.72. Teseo insta a Fedra a revelar el nombre del criminal que la forzó y Fedra responde aunque sin acusar directamente a Hipólito: le muestra la espada que él dejó abandonada el huir y que es reconocida por Teseo.

f.73. Esta función, que hemos suplido, pone fin al enfrentamiento entre Teseo y Fedra.

f.74. La reacción de Teseo es inmediata y tras la invocación a los dioses recuerda la maldad y las costumbres amorosas de las amazonas (vv 903-958) así como la falsedad de la apariencia seria y asutera de Hipólito tras la que se ocultaba un espíritu depravado (vv 903-929). También podría ser considerada esta función como una agresión verbal a Hipólito.

f.75. Función generante de extraordinaria importancia, pues a raiz de este autocontrato de Teseo, decidido a vengarse, como en el caso de Medea, se produce el desenlace trágico.

f.76. En esta función hemos suplido la aceptación de Neptuno, aceptación que se corresponde con el cumplimiento de uno de los tres deseos prometidos por el dios a Teseo y del que éste aún no ha hecho uso. Esta función, que recoge el tema de la maldición y de la plegaria a la divinidad, es recurren

te en la dramaturgia de Séneca (cfr. Medea vv 812 ss).

f.77. Función suplida, de hecho, anticipación de f.81.

f.78. La comunicación del coro recoge una reflexión de carácter filosófico que retrasa la acción, la cual, por otra parte, está realizándose fuera de la escena. El coro, ante el desarrollo de los acontecimientos, desespera de la providencia divina, exduida de la vida por la injusticia general. Esta comunicación sería, por tanto, una pausa desconectada del resto de la acción pero que explica dramática y teatralmente la coupación del tiempo necesario para que tenga lugar el cumplimiento de la venganza.

f.79. La llegada de un mensajero es común a las tragedias de Séneca (Medea, Troyanas, Edipo, etc) y supone el enlace entre la escena y los acontecimientos extraescénicos.

f.80. El contrato fallido previo entre el mensajero y el personaje que está en escena es también una función recurrente: en todos los casos el mensajero aparece entristecido antes de comenzar su narración. Este recurso, cuando de hecho los acontecimientos podían ser representados en la propia escena, es muy utilizado por Séneca ya que le ofrece la posibilidad de insistir al menos con la palabra en lo horrible de los hechos.

ff.81, 82. Estas dos funciones las interpretamos como contratos entre Teseo y el mensajero, debido a las dudas que expresa este último (v 995: "uocem dolori lingua luctifica negat"); la aceptación del mensajero en ambos casos constituye, de hecho, dos funciones de Comunicación verbal.

f.83. Esta comunicación es una catálisis y sirve para caracterizar a Teseo.

f.85. La comunicación que hace el coro, de índole filosófica, es una pausa en la acción, aunque muy breve. La comunicación se articula en dos partes; en una primera, lamenta la triste condición del poderoso; en la segunda, se hace un lamento fúnebre por Hipólito, y también por Teseo, que ha encontrado en su propia casa la muerte que había dejado en el Hades. Demuestra así el coro su simpatía por Teseo, a la vez que permite deducir que ha oido las palabras de Teseo tras la intervención del mensajero.

f.86. Fedra llega anunciada por el coro como antes había llegado anunciada por la nodriza (v 583) con una espada en la mano, decidida al suicidio, suicidio que es una novedad en la tragedia senecana, aunque ya estaba presente en la tragedia griega. Gracias a la ficción escénica, Fedra ha oido el relato del mensajero.

f.87. La aceptación del contrato por parte de Fedra supone una comunicación puesto que la protagonista acaba por revelar la verdad a Teseo.

f.88. Se ha suplido la no aceptación de los dioses dado que es élla misma misma la que se dará muerte (cfr. ff. 44 y 91).

f.89. Con un fuerte tono patético, Fedra se dirige a Hipólito como si estuviese aún vivo y es la destruida belleza de su rostro lo que provoca el primer lamento.

ff. 90, 91. El autocontrato de Fedra, como el de Teseo por vengarse, tiene como consecuencia el suicidio, que es de todo punto inevitable ya que, si es culpable de adulterio, debe seguir a su amante al Hades, si resulta inocente, la ofensa la lecho nupcial debe ser purificada.

f.92. Cfr. ff 44 y 87.

f.93. La interpelación del coro a Teseo supone su presencia en escena. La función siguiente nos hace igualmente suponer la aceptación por parte de Teseo del consejo del coro.

f.84. En este contrato está presupuesto el cumplimiento de la orden por parte de los soldados, aunque en la f.95 Teseo se lamenta aún ante los restos de Hipólito.

ff. 96, 97. Termina el sintagma y la tragedia con dos mandatos de Teseo: celebrar las honras fúnebres de Hipólito (f.96) y dejar sin sepultura el cuerpo de Fedra (f.97). Esta última función también podría ser interpretada como una última agresión a Fedra.

Interpretación de las funciones.

A. Funciones espacio-temporales (desplazamientos).

En total aparecen 17 disjunciones, aunque en realidad en el texto aparecen sólo 15, dado que en las ff. 7 y 64 el desplazamiento es realizado conjuntamente por dos personajes (Fedra y la nodriza; Teseo y la nodriza). De estas 15 disjunciones, 5 son suplidas, en tanto que las diez restantes aparecen de forma explícita en el texto. Limitándonos a las funciones espaciales, que por otra parte suponen siempre un desplazamiento de índole temporal (tiempo cronológico), nos encontramos con la siguiente distribución según los personajes:

Teseo:	3ff	(2, 59, 64)
Hipólito:	4ff	(3, 6, 26, 49)
Fedra:	5ff	(7, 19, 32, 73, 86)
Nodriza:	3ff	(7, 27, 64)
Mensajero:	2ff	(79, 84)

En lo que respecta a la distribución espacial de los personajes, ésta puede quedar reflejada gráficamente en el siguiente cuadro:

	INFERI	SUPERI			
		CRETA	ATENAS		
			ante palacio	en palacio	alrededores	bosques
Hipólito			+		+	+
Fedra		+	+	+		
Nodriza		(+)	+	+		
Teseo	+		+	+		
Mensajero			+		+	

Encontramos dos espacios heterotópicos, los Infiernos, ocupado por Teseo, y Creta, ocupado por Fedra, aunque también es lógico suponer que la nodriza conociera este espacio. En el espacio tópico, Atenas, se establecen cuatro distinciones: ante palacio, en palacio, alrededores y los bosques, de los cuales sólo los dos primeros son escénicos, constituyendo los dos restantes la extraescena. Ocupan, como se ve en el gráfico, un número idéntico de espacios Hipólito, Fedra y Teseo (tres espacios), y la nodriza y el mensajero (dos espacios).

Cuantitativamente el personaje que lleva a cabo mayor número de disjunciones espaciales es Fedra (5), seguido de Hipólito (4). Teseo y la nodriza presentan tres disjunciones y el mensajero solamente dos.

Las funciones de desplazamiento de todos los personajes están en relación con funciones generantes. La primera de ellas (f.2), función suplida por nostros, es anterior lógica y cronológicamente y pertenece a los antecedentes de la narración. Aunque, como decimos, debe ser suplida, en el texto hay constantes referencias desde el primer momento a este viaje (v 91: "profugus en coniunx abest / praestatque nuptae quam solet Theseus fidem / Fortis per altas inuii retro lacus / uadit tenebras miles audacis proci /solio ut reuulsam regis inferni abstrahat"). Este desplazamiento supone también una notable separación temporal que en el texto queda recogida en las palabras de Teseo a su regreso al mundo de los vivos (vv 837 ss: "iam quarta Eleusin dona Triptolemi secat / paremque totiens Libra composuit diem / ambiguus ut me sortis ignotae labor / detinuit inter mortis et uitae mala"). Esta función, tanto espacial como temporal, cuya importancia ya hemos señalado en el comentario de las funciones, proporciona el marco temporal necesario para el desarrollo de la pasión de Fedra.

A partir de esta función las restantes suponen una sucesión cronológica natural. El discurso comienza con la salida a escena de Hipólito (f.3), desplazamiento también suplido pero indudablemente previo al comienzo de la acción. Esta entrada da lugar a una serie de funciones caracterizadoras del personaje, al final de las cuales Hipólito sale de la escena hacia los bosques (f.6, vv 82 ss: "uocor in siluas / hac, hac pergam qua uia longum / compensat iter").

Una vez vacía la escena tiene lugar una doble entrada, la de Fedra acompañada por la nodriza (f.7), función suplida y que, como en el caso de la anterior, da paso a una serie de funciones informativas, aunque también se entra de lleno en la acción, finalizando el sintagma con la promesa de ayuda a Fedra por parte de la nodriza, tras lo cual Fedra entra en palacio (f.19), desplazamiento que es preciso suplir según los vv 357-8 en los que el coro pregunta a la nodriza por Fedra ("altrix profare quid feras, quo in loco est / regina?"), lugar que queda precisado unos vv después con las palabras de la nodriza (vv 384 ss: "sed en, patescunt regiae fastigia / reclinis ipsa auratae toro / solitos amictus mente non sana abnuit"); por el contrario, no hemos suplido la entrada de la nodriza ya que una vez terminada la intervención del coro, que como hemos dicho podía tener lugar en un subespacio escénico y mantenerse el coro presente durante toda la representación, ésta vuelve a tomar la palabra. Una vez finalizado el sintagma articulatorio, de transición, que supone el intercambio verbal entre el coro y la nodriza, vuelve a aparecer en escena Hipólito (f.26), presentado por la nodriza (vv 424 ss: "ipsum intuor solemne uenerantem sacrum / nullo latus comitante"), el cual regresa de la caza (desplazamiento espacial y temporal, por lo tanto). La nodriza que ocupa un subespacio escénico, se acerca a Hipólito (f.27), desplazamiento también explícito en el texto (vv 431 ss: "quid huc seniles fessa moliris gradus / o fida nutrix, turbidam frontem gerens / et maesta uultu?"). Tiene así lugar el enfrentamiento verbal entre la nodriza e Hipólito, intercambio que termina con el fracaso de las intenciones de la nodriza, momento en el que, un tanto bruscamente, aparece Fedra (vv 583 ss: "sed Phaedra praeceps graditur, impatiens morae... "). En este sintagma, a través de una serie de comunicaciones y de contratos fallidos en los que Fedra manifiesta sus dudas, la confesión desencadenante de la tragedia tiene lugar, confesión tras la cual Fedra es rechazada por Hipólito que, aterrado, huye de nuevo a los bosques (f.49). Tras esta huida, la nodriza, presente en un subespacio durante la intervención entre Fedra e Hipólito, decide acusar a éste antes de que

se pueda descubrir la verdad y termina su intervención y el sintagma dando ordenes a los soldados para que introduzcan en la casa a Fedra que está desvanecida, función que, bajo la forma de mandato, revela claramente un desplazamiento (v 733: "perferte in aedes. recipe iam sensus era").

Tras la siguiente intervención del coro, que permite el margen temporal necesario para el acuerdo entre la nodriza y Fedra, aparece en escena Teseo que regresa de los infiernos 4f.59), llegada que es anunciada en la última intervención del coro (vv 829 ss). Teseo ante las puertas de palacio oye llanto y pregunta la causa, y es la nodriza la que sin darle información lo conduce ante Fedra (f.64) (vv 862 ss: "iam perge, quaeso, perge; properato est opus / Reserate clausos regii postes laris"). Es de notar que una vez que la nodriza ha conducido a Teseo ante Fedra desaparece de escena para no regresar más.

Se produce inmediatamente el intercambio verbal entre Teseo y Fedra que, tras una serie de contratos fallidos, tiene como resultado la acusación contra Hipólito, tras la cual hemos supuesto que Fedra sale en dirección al interior del palacio (f.73); Teseo, solo, en escena, establece un contrato, generante, con Neptuno, como consecuencia del cual ocurrirá la muerte de Hipólito.

La siguiente intervención del coro justifica el tiempo necesario para que se produzca la catástrofe, tras la cual aparece un mensajero procedente del lugar de la desgracia, mensajero que es anunciado por las últimas palabras del coro (vv 989-90: "sed quid citato nuntius properat gradu / rigatque maestis lugubrem uultum genis?"). Este desplazamiento da lugar fundamentalmente a una serie de comunicaciones que se refieren a lo sucedido fuera de escena; una vez terminada la información, el mensajero vuelve a partir (f.84).

El último comentario del coro vuelve a justificar, como en el caso anterior, el lapsus temporal necesario para que Fedra conozca lo sucedido, y es el coro nuevamente quien anuncia la aparición de Fedra (vv 1154-5: "quae uox ab altis flebilis tectis sonat / strictoque uaecors Phaedra quid ferro parat?"). Se produce a continuación la última escena entre Teseo, ya en escena, y Fedra, en la que tras revelar ésta la verdad, se mata.El lamento de Teseo y las instancias del coro para sepultar a Hipólito son seguidas por las órdenes a los soldados para traer los restos de Hipólito, órden que es cumplida y cuyo cumplimiento supone, claro está, un desplazamiento por parte de los soldados, desplazamiento no recogido porque se agota aquí la función de los soldados.

B. Función de comunicación.

Son 25 las funciones recogidas de este tipo, a las que hay que añadir las dos aceptaciones de contrato que hace el mensajero, ya que estas aceptaciones suponen la comunicación de información a Teseo. Las funciones de comunicación están repartidas de la siguiente manera:

Teseo: 3 ff (74, 83, 95)
Hipólito: 1 f (43)
Fedra: 12ff (8, 9, 10, 13, 23, 35, 40, 45, 47, 70, 71, 89)
Nodriza: 3 ff (31, 52, 53)
Coro: 6 ff (20, 55, 56, 58, 78, 85)
Mensajero: 2 ff (8, 82)

En relación con los personajes, es notable en primer lugar la primacia de Fedra sobre los restantes personajes, con 12 funciones, primacia que, aún estando en consonancia con la prioridad funcional del personaje, no refleja el equilibrio existente entre todos ellos. Le sigue en número de intervenciones el coro, con 6, aunque es preciso señalar que el tipo de comunicaciones que hace el coro, o bien son comentarios sin carácter generante, o bien son comunicaciones que sirven exclusivamente para articular los distintos sintagmas. Con tres funciones aparecen Teseo y la nodriza y con una sola Hipólito y el mensajero (las dos funciones de este último equivalen, de hecho, a una sola).

Como rasgo a destacar es preciso comentar la ausencia de comunicación de objeto, aunque el acto de mostrar la espada de Hipólito que hace Fedra para señalar al culpable podría ser interpretado en este sentido. En el ámbito de la comunicación verbal o de información, las comunicaciones que lleva a cabo el coro, como se ha dicho ya en el comentario, no afectan en absoluto al desarrollo de la hitoria, ya que se trata de comentarios de indole general (poder del amor, injusticias de la fortuna) o bien de comentarios líricos de lo ya ocurrido (comentario a la huida de Hipólito a los bosques) o, por último, comentarios caracterizadores de los personajes (belleza de Hipólito, preparativos de Fedra).

Las funciones de comunicación que lleva a cabo Fedra se pueden agrupar en función del pasado o del presente; así, en relación con el pasado, Fedra informa de su mala suerte, de la ausencia de su esposo, y en relación con el presente, el presente siempre cambiante de la escena, Fedra

informa de su ausencia de temor a Teseo, de su decisión de cambiar de vida y seguir a Hipólito, confiesa su amor a Hipólito y, por último, lo acusa ante Teseo.

Las funciones de comunicación que lleva a cabo Teseo, tres, son una invocación a los dioses y dos lamentos por la muerte de Hipólito. Las funciones de este tipo atribuidas a la nodriza tienen en común el no tener un Destinatario que a su vez se pueda convertir en Destinador , pues o bien se trata de la comunicación de su fracaso en el intento de convencer a Hipólito, comunicación que más bien iría destinada al lector-espectador, o bien se trata de comunicar el crimen y la huida de Hipólito a los soldados; habría además que añadir la aceptación de la f.21, pues al contestar al coro, la nodriza le comunica el estado de Fedra.

La comunicación que hace Hipólito, como las de la nodriza, carecen de Destinatario susceptible de convertirse en Destinador, pues se trata de una invocación a los dioses. Finalmente, habría que comentar las dos funciones, resumibles en una sola, que lleva a cabo el mensajero ante Teseo, que suponen la aceptación por su parte de dar información a petición de Teseo.

En lo que respecta al personaje al que va destinada las comunicaciones, encontramos, como en el caso de la Medea, que el personaje que lleva a cabo más funciones de comunicación es también el que con más personajes se relaciona; así, Fedra establece comunicación con la nodriza, con sus siervas (personaje mudo), con Hipólito, con los dioses (personaje mudo) y con Teseo. El coro siempre hace sus comunicación destinada a un lector o al espectador. Teseo se dirige, o bien a los dioses, o bien a su hijo muerto (personajes mudos). Hipólito se dirige a los dioses (personaje mudo) y el mensajero lleva a cabo su comunicación ante Teseo.

C. Función de mandato.

De acuerdo con los cuatro grupos que hemos establecido dentro de esta función, hemos contabilizado 53 funciones, ditribuidas de la siguiente manera:

Hipólito: m: 1f (4)
A+: 4ff (5, 28, 36, 41)
A-: 1f (44)

Fedra: A : 4ff (16, 33, 35, 90)
A+: 4ff (22, 34, 37, 39)
A-: 3ff (42, 46, 88)

Coro A+: 2ff (21, 92)
A-: 2ff (24, 57)

Nodriza: m: 2ff (54, 63)
A: 1f (50)
A+: 3ff (15, 18, 51)
A-: 7ff (11, 12, 14,, 17, 25, 29, 30)

Teseo: m: 3ff (68, 96, 97)
A: 1f (75)
A+: 8ff (1 , 60, 72, 76, 81, 82, 87, 94)
A-: 7ff (61, 62, 65, 66, 67, 80, 92)

En el sintagma primero, que recoge los antecedentes de la historia, hemos suplido un contrato de matrimonio entre Teseo y Fedra, contrato especialmente importante ya que en torno a él gira el impedimento de la acción y lo que hace que la pasión de Fedra sea un amor prohibido. Con respecto a los personajes, es Teseo el que aparece representado con un mayor número de funciones de este tipo, 19, seguido de la nodriza con 13, Fedra con 11, Hipólito con 6 y el coro con 4.

Comenzando por Teseo, aparte del mayor número de funciones, hay que señalar que lleva a cabo funciones de los cuatro grupos, m, A, A+ y A-. Los tres mandatos que realiza Teseo tienen en común el mismo destinatario: un personaje colectivo y mudo, los soldados (o sirvientes) a los que ordena azotar a la nodriza (f.68) o enterrar los restos de Hipólito y dejar sin sepultura los de Fedra. El primero de estos mandatos, como veremos más adelante, puede ser considerado una agresión contra Fedra ya que tiene como consecuencia inmediata la confesión de ésta. El tipo A, que en todos los casos tiene una importancia extraordinaria ya que genera funciones nucleares, en el caso de Teseo recoge la decisión de vengarse de Hipólito (f.75), decisión que tiene como consecuencia la petición inmediata a los dioses del castigo contra Hipólito.

Los contratos establecidos por Teseo con un resultado positivo tienen como Destinatarios en tres ocasiones a Fedra, en dos, resumibles en una, al mensajero, y en una ocasión, a la nodriza, a Neptuno y a los soldados. Dejando de lado el que se corresponde con el contrato de matrimo-

nio entre Teseo y Fedra, se puede decir que hay tres causas del establecimiento de contratos: o bien se trata de pedir alguna información; así a la nodriza a su regreso de los infiernos o a Fedra; o bien se trata de una orden cumplida por los soldados, sin que medie palabra, como en f.94, función suplida pero en la que hay que suponer la aceptación inmediata de la orden puesto que en los vv. siguientes Teseo se dirige a los restos de Hipólito; finalmente, el contrato de mayor transcendencia de la obra, que es también suplido (f.76), en el que Teseo pide a Neptuno el castigo de Hipólito, castigo que es narrado a continuación por el mensajero.

Con respecto a los contratos fustrados, aquellos en los que Teseo pronuncia el enunciado de mandato sin que sea seguido de la aceptación por parte del destinatario de la orden, en el mayor número de casos se trata de petición de información, que en principio es negada, aunque posteriormente consiga esa información; se trata por tanto de retardar la acción: así, en las ff. 61 y 62, en las que pide a la nodriza información sobre el estado de Fedra y ésta no se la proporciona, o en las ff. 66 y 67, donde pide a Fedra información sobre los motivos de su decisión de morir y para obtener la se ve obligado a recurrir a la violencia contra la nodriza; en f.80 se trata del mensajero, que después de una primera negativa a hablar establece de manera sucesiva dos contratos, primero dando una información sucinta y, a continuación, narrando de manera más detallada lo sucedido con Hipólito; un último contrato no establecido, que por otra parte aparece en todas las tragedias, es el que Teseo propone sin éxito a los dioses infernales, una vez que conoce la verdad, con el deseo de morir, petición que no es atendida por los dioses.

Despues de Teseo es Fedra el personaje más representado con este tipo de función. Se relaciona, a parte de con sus sirviertas y con los dioses, relaciones que constituyen meras catálisis, unicamente con Hipólito, tanto en el caso de los contratos positivos como en el de los negativos.

Consigo misma establece cuatro autocontratos, todos ellos generantes: en la f.16, tras su fracaso ante la nodriza y como último recurso, manifiesta su decisión de suicidarse, ante la cual la nodriza cambia inmediatamente de actitud y acepta ayudarla; en las ff. 33 y 38, resumibles en una única, se exhorta a sí misma a confesar la verdad de su amor a Hipólito y el cumplimiento de esta exhortación tendrá como consecuencia el rechazo de Hipólito y su huida y, posteriormente, su muerte; en la f.90, tras lo sucedido a Hipólito y confesada la verdad a Teseo, decide quitarse la vida.

Los contratos con resultado positivo son, en primer lugar, con las sirvientas, en el interior de un sintagma que es unicamente caracterizador; hemos suplido la aceptación de las sirvientas, aunque es una función totalmente intrascendente. Los tres contratos con Hipólito (ff. 34, 37 y 39) recogen peticiones de atención por parte de Hipólito, a la que éste accede y protección, petición a la que, aún sin comprender Hipólito plenamente su alcance, también da una respuesta afirmativa.

Los contratos fallidos tienen como destinatario a Hipólito en dos ocasiones (ff. 42 y 46) y a los dioses (f.88); las dos primeras, que se pueden resumir en una misma función dado que no es otra cosa que una reiteración, es la petición de que Hipólito se apiade de ella una vez que ha oido la confesión de amor de Fedra, petición que no sólo es negada por Hipólito sino que además provoca su rechazo, recogido en la forma de lucha; la tercera se trata, como en el caso de Teseo, de una petición de castigo para sí misma que Fedra dirige a los dioses y para la que hemos suplido la no aceptación puesto que es ella misma la que se da muerte.

La nodriza está represntada también con los cuatro tipos de enunciados; hace dos mandatos, situados ambos al final de un sintagma: el primero, a los soldados para que transladen a Fedra al interior de palacio, mandato al que se le puede suponer, por otra parte, una aceptación, dado que a continuación sigue la intervención del coro y al llegar Teseo en el sintagma siguiente, ya está Fedra en palacio; el otro mandato lo hace la nodriza a Teseo (f.63), instándole a que se apresure, dado que el estado de Fedra es grave; también a este último se le puede suponer la inmediata aceptación, que da paso al siguiente sintagma con el enfrentamiento verbal entre Teseo y Fedra.

Igualmente importante es el autocontrato que establece la nodriza en la f.50, cuando tras la huida de Hipólito, decide acusar a éste de un falso crimen para ocultar la culpabilidad de Fedra.

Contratos positivos los establece la nodriza con Fedra y con los criados. Con Fedra en f.15 y f.18. En la primera, la nodriza insta una vez más a Fedra a desistir de su amor por Hipólito, y Fedra acepta renunciar a él, aunque manifiesta a continuación su decisión de suicidarse, ante la cual la nodriza vuelve a establecer otro contrato, por el que ofrece a Fedra su ayuda para conseguir a Hipólito, en el cual la aceptación de Fedra está suplida. El último contrato positivo, en el que hemos suplido también la aceptación por parte de los destinatarios, los soldados, aparece en f.51, momento en el que la nodriza empieza a urdir la mentira contra Hipólito y llama a los criados para que socorran a Fedra.

Los contratos fallidos o negativos que propone la nodriza tienen como destinatarios a Fedra (ff. 11, 12, 14 y 17), a Hipólito (ff. 29 y 30) y a Diana. En relación con los contratos no establecidos con Fedra, se trata en realidad de una misma petición denegada consecutivamente, la de desistir de su amor por Hipólito, a los que sigue, de una manera regular, el establecimiento del contrato (f.15); en el caso de los contratos negados por Hipólito, no sucede un contrato positivo, pues la nodriza fracasa en su intento de hacer cambiar de vida a Hipólito; el último contrato negativo tiene como destinatario a Diana, y hemos suplido la no aceptación por parte de la diosa, dado que no consigue ganarse a Hipólito.

Con seis enunciados de este tipo está representado Hipólito, personaje que hace un mandato (f.4) a sus acompañantes y supone una mera caracterización del personaje, de carácter no generante, por lo tanto. Los contratos de signo positivo tienen como destinatarios a la diosa Diana (f.5) a la que pide protección y de la que se recoge la aceptación de la diosa, y a Fedra (ff. 36 y 41), y a la nodriza (f.28) pidiendo información, o mejor dicho, instando al personaje a hablar. El contrato de indole negativa recoge la súplica a los dioses de un castigo para sí mismo, una vez oida la confesión de Fedra, súplica que no es aceptada, dado que la muerte de Hipólito es consecuencia del contrato establecido con Neptuno por Teseo.

El coro establece cuatro contratos que tienen como destinatarios a la nodriza, a Teseo y a los dioses. Con la nodriza establece un contrato de signo positivo (f.21), cuando le pide información sobre Fedra, y la nodriza responde a la pregunta, y uno de signo negativo (f.24), que recoge el consejo que hace el coro a la nodriza para que intente aplacar el poder de la diosa ante el estado en que se encuentra Fedra. De signo positivo es el contrato que establece con Teseo, puesto que le aconseja al final de la obra que deje de lamentarse y sepulte los restos de su hijo (f.92), consejo de carácter generante, dado que a continuación Teseo da la orden a los soldados; de signo negativo, y caracterizador del mismo coro es la f.57, en la que pide protección a los dioses para Hipólito, protección que hemos suplido con un signo negativo, ya que Hipólito muere más adelante.

Con respecto al grupo de personajes que, siempre como destinatarios aceptan o rechazan los contratos propuestos, se trata de los soldados, los siervos, las siervas de Fedra y los dioses. De los tres primeros hay que señalar que cumplen en todos los casos los mandatos hechos por los respectivos destinatarios (Fedra, nodriza, Teseo, Hipólito). En cuanto a los