

y, por otra parte, como encadenamiento de las unidades textuales (el texto como encadenamiento coherente de macroproposiciones o microproposiciones. Dado que la "textualización" propiamente dicha queda fuera del ámbito estricto de este apartado, remitimos a los trabajos de J. M. Adam (1984a), G. Genette (1983), T. A. van Dijk (1972, 1977, 1980), S. J. Schmidt (1975) y W. Dressler (1982) para un tratamiento específico de los diferentes problemas relacionados con la textualización en general y sus repercusiones en el ámbito de los estudios narratológicos.

(25) El esquema propuesto por Greimas (Dict. s.v. "génératif") es el siguiente:

PARCOURS GÉNÉRATIF			
	composante syntaxique		composante sémantique
Structures sémio-narratives	niveau profond	SYNTAXE FONDAMENTALE	SÉMANTIQUE FONDAMENTALE
	niveau de surface	SYNTAXE NARRATIVE DE SURFACE	SÉMANTIQUE NARRATIVE
Structures discursives	SYNTAXE DISCURSIVE Discursivisation actorialisation / temporalisation / spatialisation		SÉMANTIQUE DISCURSIVE Thématisation Figurativisation

(26) Como ha señalado J. Peytard ("Sur quelques relations de la linguistique à la sémiotique littéraire", La Pensée, 215, 1980:27), "el cuadrado semiótico no es sino "un appareil logico-sémantique antérieur à toute syntaxe organisatrice d'un ordre de concatenation qui intègre des relations en nombre limité: contradiction, contraire, implication. Avec le carré sémiotique se constitue un modèle -micro-univers sémantique- d'une sémantique fondamentale opératoire ailleurs que dans le seul domaine de la narrativité". Un antecedente del cuadrado semiótico de Greimas está constituido por el "hexágono" de V. Brondal (Essais de linguistique générale, Copenhague, 1943), donde el lingüista danés representa las categorías del pensamiento natural bajo la forma de un hexágono con los siguientes términos: positivo, negativo, neutro, complejo, complejo positivo y complejo negativo, si bien se le reprochó, ya en su momento, su falta de generalidad y su es-

estructuración ad hoc para dar cuenta de campos semánticos particulares. Por el contrario, el cuadrado lógico de Greimas basa su coherencia en la agrupación de elementos que ocupan las posiciones simétricas en las oposiciones binarias que estructuran la significación, e implica que la oposición binaria representada en las actividades semióticas fundamentales ocupa "el espacio mental" de cada ser pensante, a la manera de un resorte en tensión siempre dispuesto para su actualización. Sobre los fundamentos teóricos del cuadrado semiótico, cfr. A. Henault (1979: cap. V), de un nivel generalizador y, más técnico y específico, J. Petitot, "Topologie du carré sémiotique", *Etudes littéraires*, 10:3, 1977:347-428.

(27) Para comprender una "historia" desde un punto de vista estructural, esto es, como conjunto signifiante, es preciso atender fundamentalmente a las situaciones inicial y final, cuyo análisis permitirá remontar el curso de la "de-mostración" narrativa. En sus análisis sobre relatos míticos Greimas (1970) definió el relato como "una sucesión de enunciados cuyos predicados simulan, lingüísticamente, un conjunto de comportamientos orientados hacia un fin". Esta "dimensión temporal" que posee todo relato en tanto que conjunto "orientado" permite oponer un "antes" a un "después", correspondiendo a una inversión de la situación narrativa, esto es, a una inversión de los signos de contenido según la correlación siguiente:

Antes	↘	contenu inversé
Después	↙	contenu posé

Al pasar al nivel profundo de las estructuras elementales de la organización esta inversión de contenidos desemboca en el cuadrado semiótico mediante las dos operaciones siguientes:

- un contenido de significación (semas) sólo puede plantearse si simultáneamente se plantea su contradictorio: operación de "negación",
- una operación de "aserción", de orden conjuntivo, une el término nuevo a su término presupuesto.

Graficamente puede ser representado el proceso mediante el siguiente esquema:



que muestra que para alcanzar s2 es preciso pasar por el contradictorio

sl. Así vemos cómo, partiendo de un término A (por ej., "rico"), A = B puede leerse B como contrario de A (= pobre) o como no-A (= no-rico).

(28) Sobre la función de la relación de "contrariedad", cfr. Greimas (1970:

128): "Cette structure élémentaire, analysée et décrite précédemment, doit être conçue comme le développement logique d'une catégorie sémique binaire, du type /blanc/ vs /noir/, dont les termes sont, entre eux, dans une relation de contrariété, chacun étant en même temps susceptible de projeter un nouveau terme qui serait son contradictoire, les termes contradictoires pouvant, à leur tour, contracter une relation de présupposition à l'égard du terme contraire opposé". Sobre la definición lógica de las relaciones generadoras del cuadrado semiótico, cfr. J. Ferrater Mora, Diccionario de Filosofía, Madrid:Alianza, 1979, s.v.

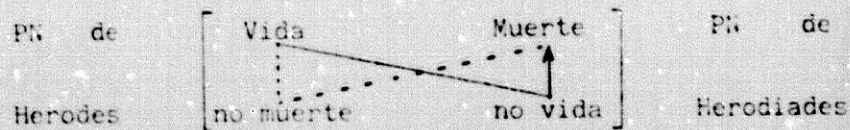
(29) Sobre el concepto de "categorías semánticas" en la semiótica, cfr.

A. J. Greimas Dict. s.v. "categorie". Las diferentes sentidos y concepciones de este término en la teoría lingüística contemporánea pueden verse en Lyons (1977: 394) y, sobre todo, E. Coseriu "Lógica del lenguaje y lógica de la gramática", Modèles logiques et niveaux d'analyse linguistique, J. David y R. Martin (eds), Paris, 1976; recogido en trad. castellana en Gramática, Semántica, Universales. Estudios de lingüística funcional, Madrid:Gredos, 1978, pp. 15-49.

(30) Cfr. A. Henault (1979:130 ss) y, sobre todo, el ya citado estudio de J. Petitot (1977:371 ss).

(31) Por poner un ejemplo algo más complejo que el mencionado en el texto podemos citar el análisis que J.M.Adam (1984a:67 ss) propo. sobre la figura de Juan el Bautista, tal como es narrada en Marcos VI, 14-29 y Matías XIV, 1-12. Al comienzo de la narración, dice Adam, un equilibrio entre el programa narrativo de Herodiades y el antiprograma de Herodes mantiene a Juan con vida. El paso de sl:vida a la muerte del Bautista se produce a partir de un término intermedio sl:no-vida, mediante dos transformaciones (negación y aserción) consecutivas. El programa narrativo de Herodes se sitúa en la deixis que implica la complementariedad vida-no muerte, en tanto que el de Herodiades se sitúa en la deixis opuesta, connotada negativamente: no vida-muerte. En el nivel textual estos programas narrativos actualizan dichas relaciones y la no vida se figurativiza en el "banquete"

(placer y deseo del cuerpo), en el que se invierte, mediante el juramento que Herodiades arranca a Herodes, el antiprograma que mantenía a Juan con vida:



El doble movimiento de negación y posterior aserción se narrativiza y toma forma en las dos transformaciones sucesivas; al estado inicial de tensión entre los programas, que reduce la vida a una no muerte (prisión de Juan) sucede la negación, introducida por el contrato que establece Herodes. El polo de la no vida está representado por la fusión del "poder" adquirido por Herodiades con el "querer" y "saber" de la madre. Otros ejemplos de aplicación del cuadrado semiótico a diferentes ámbitos puede verse en Greimas (1976 y 1983), Henault (1979:140 ss), así como en el volumen colectivo editado por F. Nef (1976) sobre las estructuras elementales de la significación.

(32) Aunque la teoría de los semas tiene sus antecedentes últimos en los estudios sobre compos léxicos de J. Trier y H. Weisberger, no es sino hasta los estudios de semántica estructural cuando se establece definitivamente el concepto en el sentido de "unidad mínima de significación". Así, por ej., en los estudios de semántica de B. Pottier, E. Coseriu, L. Prieto o B. Queimada. Desde el punto de vista de la semiótica de Greimas, cfr. A. Henault (1979:48 ss), con una crítica de las concepciones semánticas de los autores anteriormente citados, así como J. C. Coquet (1973:36 ss).

(33) Cfr. Greimas (Dict. s.v. "figuratif"; 1976a:209); Henault (1983).

(34) Cfr. Greimas (Dict. s.v. "thymique" y "axiologie").

(35) Las categorías exteroceptivas e interoceptivas establecen dos clases de discursos, los "cosmológicos", dominados por el primero de los clasemas, y los "noclógicos", en los que prevalece el clasema "interoceptividad". Esta terminología, por arbitraria que pueda parecer, permite distinguir así los discursos sobre el "mundo" de los discursos sobre el "espíritu". Cfr. J. Courtés (1976:49-50).

(36) Sobre los distintos tipos de "contexto" lingüístico y su influencia en el ámbito discursivo, cfr. T.A. van Dijk (1977:191), J. Lyons (1977: 570), R. Levinson (1983:54 ss) y, desde otra perspectiva teórica, E. Coseriu "Determinación y entorno", en Teoría del lenguaje y lingüística general Madrid:Gredos, 1967:282-322.

(37) Sobre el concepto de "isotopía" es fundamental el trabajo de F. Rastier titulado "Pour une systematique des isotopies", en Greimas (ed) (1971), recogido posteriormente en Rastier (1973). Allí se define la isotopía como toda "itération d'un énoncé d'une unité linguistique". Dejando de lado la cuestión de la existencia de isotopías de la expresión junto a las isotopías del contenido, interesa destacar las fluctuaciones sobre la naturaleza "sémica" o "clasemática" de los elementos reiterados. Por otra parte, una segunda incertidumbre afecta a los procedimientos formales de jerarquización de las isotopías extraídas, donde la intuición y la habilidad del analista parecen ser las únicas que sirven para determinar la isotopía dominante de un texto. Para evitar esta posible arbitrariedad por parte del analista, T. A. van Dijk propone una definición más formalizada de la isotopía: "on pourrait dire que l'isotopie "centrale" d'un texte est constituée par le sème ou classème le plus bas dominant le plus de lexèmes du texte" (T. van Dijk 1976).

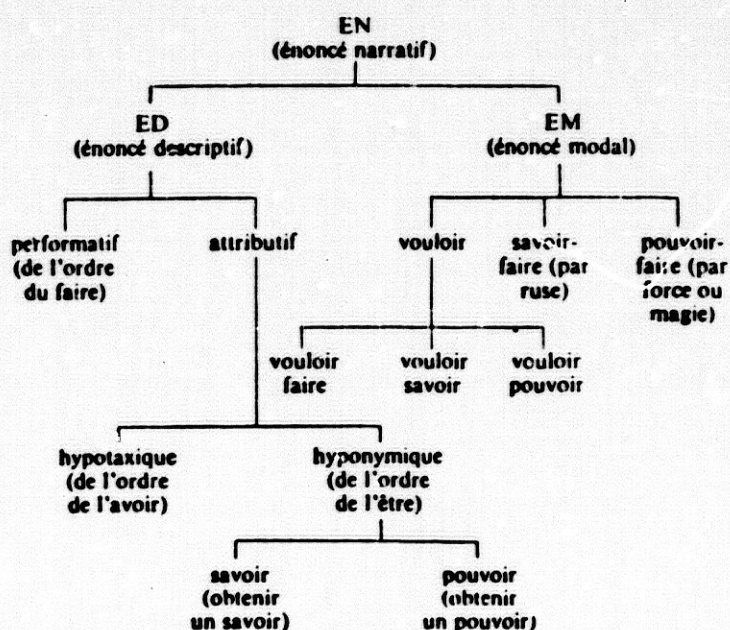
(38) A la bibliografía sobre las isotopías de la nota anterior puede añadirse Henault (1983), Greimas (1966, 1970, 1976).

(39) La denominación de "estructuras superficiales", elegida de manera impresionista en función del paralelismo con los enunciados lingüísticos (que se presentan primeramente como unos datos que ofrecen sólo su "superficie") plantea muchas confusiones, sobre todo habida cuenta de los medios paralingüísticos que la utilizan. Con el fin de evitar posibles confusiones nos valdremos del ejemplo que el propio Greimas ofrece en su Diccionario (s.v. "superficiel"). Al tratar la transformación "activa-pasiva", afirma Greimas que, mientras que la activa pone de relieve la estructura profunda del enunciado, la pasiva, en cuanto que transformación derivada de la primera, remite directamente a la estructura superficial, aunque en lo que respecta al sentido de ambas, las dos se encuentran en la "superficie". Decir, por tanto, que estas frases revelan tal o cual estructura viene a significar simplemente que sus organizaciones sintácticas (y no las frases en sí

mismas) pertenecen a tipos estructurales denominados "profundo" y "superficial" respectivamente, y esto con anterioridad a la interpretación fonológica que hará posible finalmente la semiósis. Consecuentemente, hay que tener siempre en cuenta que en este nivel de análisis en el que nos movemos la "superficie" no debe ser confundida con la "manifestación" textual, la cual responde a un nivel de representación muy superior en el proceso semiótico. En semiótica, por consiguiente, los términos "superficial" y "profundo" se utilizan en un sentido relativo para designar simplemente el grado de avance en el recorrido generativo que conduce desde las estructuras elementales de la significación hasta la producción del enunciado-discurso. De ahí que el nivel de la sintaxis antropomorfa (nivel discursivo) sea aún más "superficial" que el de las estructuras logico-semánticas subyacentes y que el nivel temático sea más profundo que el nivel figurativo.

(40) Sobre el concepto de actantes, cfr. Greimas (1966:122 ss; 1970:168 J. Courtés (1976:60 ss), A. Henault (1983:46 ss), A. Ubersfeld (1978: cap. II), J. C. Coquet (1973:71 ss), J. M. Adam (1984a:59 ss); sobre la aplicación al drama del modelo actancial, junto al ya citado Ubersfeld, cfr. P. Pavis (1980: s.v. "actancial").

(41) Cfr. Greimas (1970:198-203) sobre los distintos tipos de predicados narrativos. Allí presenta la clasificación que recoge el siguiente gráfico (tomado de Bremond 1973:87):




(42) Precisamente las funciones, que en el estado teórico inicial del modelo de Greimas (Greimas 1966, 1970) correspondían al "verbo-acción", son recogidas en la elaboración posterior mediante la articulación semiótica "hacer-ser" en una conceptualización unificante con los predicados estáticos ("cualificaciones") y aparecen definidos, formalmente, mediante la relación transitiva "hacer-ser". Cfr. Henault 1983:54.


(43) Como señala Greimas (1966:129), "les modèles fonctionnels et qualificatifs, tels que nous les avons postulés, sont, à leur tour, dominés par les modèles d'organisation d'un niveau hiérarchiquement supérieur que sont les modèles actantiels".


(44) La estrecha relación entre los postulados teóricos de V. Propp y A.J. Greimas es puesta de relieve por Culler (1975:233 ss) y S. Chatman ("On the Formalist-Structuralist Theory of Character", Journal of Literary Semantics). Ahora bien, si es cierto que Greimas parte de las treinta y una funciones analizadas por Propp y las reduce a los seis actantes del modelo actancial, también es cierto que supera el estado teórico de Propp al menos en dos aspectos importantes: en lo que respecta a la esfera de acción, que Greimas teoriza en un modelo más abstracto con la distinción entre el "nivel del personaje" y el "nivel de su esfera de acción", (es decir, el esquema actancial), por una parte, y, en lo que respecta al encadenamiento consecutivo de las funciones, que Greimas reelabora agrupándolas mediante relaciones de presuposición, por otra parte. Cfr. J. M. Adam (1984a:59 ss), A. Henault (1983:23 ss) y C. Bremond (1973:81 ss).


(45) Aunque publicado originalmente en 1928 (como nº XII de la Voprosy poëtiki), La morfología del cuento de V. I. Propp pasó totalmente desapercibida en Occidente hasta el estudio de V. Erlich sobre el formalismo ruso (1954) y, pese a ello, tuvo que esperar a los primeros trabajos de T. Todorov en Francia para una mayor difusión. La primera traducción a lenguas occidentales fue la inglesa de mediados de los cincuenta, a la que se añadió como epílogo un importante trabajo crítico de E. Meletinsky titulado "El estudio estructural y tipológico del cuento" (también recogido en la traducción castellana de 1971). Sobre el formalismo ruso en general, cfr. junto al ya citado estudio clásico de V. Erlich, A. García Berrio (Significado actual del formalismo ruso, Barcelona:Planeta, 1973) e I. Ambrozio (Formalismo y vanguardia en Rusia, tr. cast. Caracas, 1973), obras ambas


con abundantes referencias bibliográficas. En lo que respecta a F. Souriau, su libro Les deux mille situations dramatiques apareció en París en 1950 y durante mucho tiempo pasó olvidado de la crítica, en parte debido a su "extraña" terminología. Souriau, como Propp, pero con independencia de las investigaciones del ruso, propone una morfología o "calculus", como él lo denomina, de los roles a los que los textos dramáticos analizados por él son reducibles. De esta manera llega a identificar seis actantes a los que da el nombre de "funciones", funciones que, según insiste el autor, son válidas para el análisis del drama en todas las épocas. Para proceder a su "cálculo", utiliza unas "pintorescas denominaciones astrológicas" (Greimas) y propone unos signos convencionales para transmitir gráficamente el "calculus" formal:


1. El "león", "qui engendre ou oriente tout le reste de la situation, incarne, présente et met en cause la force qui est génératrice de toute la tension dramatique présente" (símbolo: ) (195:83);

2. El sol, "ou représentant de la Valeur du Bien souhaité par le lion, il peut être, dramatiquement, dissipé ou évanoui, du fait de n'être pas incarné en une personne présente au microcosme stellaire et focal" (símbolo: ) (p. 86 ss).

3. La Tierra, "Astre Récepteur ou Obtenteur du soleil souhaité par le lion", (símbolo: ) (pp. 86 ss).

4. Marte, o "l'Opposant", sin el cual no sería posible la existencia del drama, (símbolo: ) (pp. 94 ss),

5. la Balanza, "Arbitro de la Situación (o "Attributeur du Bien"), (símbolo: ) (pp. 101 ss),

6. la Luna, "Miroir de Force" o "Ayudante": "ce rôle de co-intéressé complice ou aide et sauveur, agissant dans le même sens qu'une des forces dramatiques déjà posées et renforçant celle-ci dans le microcosme", (símbolo: ) (pp. 104 ss).

Cada una de las seis funciones enumeradas arriba puede ser desempeñada simultáneamente por más de un personaje dramático. Tampoco la configuración de los roles es necesariamente estable en un drama dado. Sobre la base de esta combinatoria, según Souriau son posibles 210.141 situaciones dramáticas diferentes. Sin embargo, de hecho este modelo de análisis se presta más a ser aplicado a dramas fundados en fórmulas estereotipadas, como por ej., el drama romántico, en el que estos seis roles son distribuidos en tres caracteres que, a su vez, dan lugar a treinta y seis transformaciones posibles.

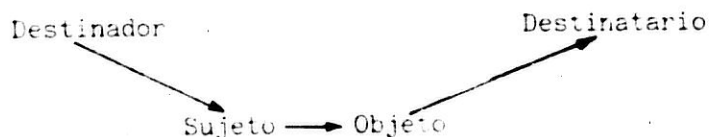
El modelo de Souriau es seductor por su supuesta exhaustividad, ya que es presentado como un código extremadamente poderoso, capaz de producir y explicar todos los mensajes dramáticos posibles; de hecho ha sido aplicado a obras estructuralmente simples cuyos caracteres están determinados esencialmente por su función en la acción. La aplicabilidad del modelo a obras de estructura dramática más compleja en las que sea menos significativa la disposición de los roles que el desarrollo de la trama o del discurso es más problemática. Al igual que Propp en sus análisis de los cuentos populares, Souriau toma como eje central del drama el concepto de "búsqueda" y de la misma manera que es indudable que muchos dramas clásicos, populares o folklóricos, adoptan esta forma simple, no resulta tan claro, sin embargo, la pertinencia y aplicabilidad del modelo a otros tipos de obras. Una crítica del modelo de Souriau puede verse en K. Elam (1930:130 ss) y una aplicación del mismo en Lausberg (1960:II,471 ss).

(46) Cfr. A. J. Greimas (1966:173): "nous avons déjà dit avoir été frappé par une remarque de Tesnière, comparant l'énoncé élémentaire à un spectacle. Si l'on se rappelle que les fonctions, selon la syntaxe traditionnelle, ne sont que des rôles joués par des mots (le sujet y est "quelqu'un qui fait l'action", l'objet, "quelqu'un qui subit l'action", etc.), la proposition, dans une telle conception, n'est en effet qu'un spectacle que se donne à lui-même l'homo loquens. Le spectacle a cependant ceci de particulier, c'est qu'il est permanent: le contenu des actions reste toujours le même, car sa permanence est garantie par la distribution unique des rôles". La teoría de L. Tesnière sobre los actantes y circunstancias gramaticales se puede ver en sus Eléments de syntaxe structurale, Paris:Klincksieck, 1966:105-25 y 127-29.

(47) Sobre el modelo actancial, cfr. Greimas (Dict. s.v. "actantiel"), A. Henault (1983:43 ss), J. M. Adam (1984a:59 ss), J. Courtés (1976:62 ss), P. Pavis (1980:12 ss), A. Ubersfeld (1978:65 ss), M. Bal (1985:34 ss). El reciente desarrollo de las modalidades semióticas ha influido notablemente en la concepción última del modelo actancial el cual, aunque continúa siendo esencialmente el mismo, se ha visto reinterpretado en lo que afecta a las relaciones entre los diversos actantes, así como en lo referente al status particular de algunos de ellos. Cfr. especialmente J. C. Coquet Essais de sémiotique modale, Paris, 1985, así como sus contribuciones a los nº 31 y 43 de Langages, y su Sémiotique littéraire (1973:197 ss).

(48) Al definir este concepto mediante los dos términos de Objeto y "de valor", Greimas tiende a remarcar la doble naturaleza del Objeto: "objetivo", en cuanto que externo al Sujeto, y "subjetivo", en cuanto que el valor no existe sino para el Sujeto. La apropiación del Objeto pone fin a la búsqueda del Sujeto y, consiguientemente, pierde esta cualidad de Sujeto: Sujeto y Objeto se anulan correlativamente al final de la búsqueda. Si, siguiendo a Greimas (Dict. s.v. "ideologie"), llamamos "ideología" esta búsqueda del valor con la cual se inicia el movimiento narrativo, la reunión de Sujeto y Objeto de valor pone fin a la "ideología" del Sujeto y rompe el movimiento narrativo. Sobre el Objeto de valor, cfr. Greimas (1973 a, especialmente, parágrafo 1.2.).

(49) Sobre la relación Destinador-Destinario, que tiene su origen último en el modelo de comunicación lingüística de R. Jakobson, cfr. Greimas (Dict. s.v. y 1966:130 ss, 1973a y 1973b, 1976:62-4), Courtés (1976:67), Henault (1983:66 ss), J. M. Adam (1984:61 ss), M. Bal (1985:35-6), Ubersfeld (1978). La relación de comunicación sobre la cual se basa la pareja Destinador-Destinario (plano narrativo del "contrato") une al "dador" (o "Destinador") con el Destinario por intermedio del Sujeto y del Objeto de valor. En este nivel del "saber", el Destinador establece un contrato sancionado al término del recorrido narrativo. En tanto que el Destinador es el que "hace querer" al Sujeto, el Destinario es el que recibe el Objeto buscado ("don") y quien puede, a la inversa, reconocer que el héroe ha cumplido bien su contrato ("sanción final", "recompensa"). Ambos actantes ocupan una posición jerárquica superior con relación al Sujeto y Objeto, posición que puede ser representada gráficamente de la siguiente manera:



En muchos casos el Destinador no es una persona sino una abstracción (la sociedad, la divinidad, el Destino, etc). Esta consideración del Destinador permitiría establecer una tipología narrativa sobre la base de este actante. El Destinario suele coincidir con la persona del Sujeto, pero en la medida en que no es éste siempre el caso, se hace preciso especificar siempre la relación existente entre el Sujeto y el Destinador.

(50) Los estudios antropológicos de Lévi-Strauss han introducido y generalizado el uso de la dicotomía "naturaleza/cultura", conceptos mediante los cuales se designa una categoría conceptual en la que se recoge la oposición, intracultural, entre lo que es sentido como naturaleza frente a lo que para esa misma sociedad "es" cultura. Para Greimas, esta oposición representa, de manera un tanto apriorística, el primer recubrimiento semántico elemental del universo significativo social y, como tal, susceptible de servir de universal en todo análisis microsemántico.

(51) La relación Destinator-Sujeto es una de las más difíciles de establecer, en la medida en que raramente el Destinator se presenta en unidades claramente lexicalizadas. Con mayor frecuencia se trata de los "motivos" que determinan la acción del Sujeto, bien entendido que bajo ese término no se entiende ningún sentido psicologista interiorizado. El Destinator lleva el significado ideológico del texto y lo comunica al Sujeto. Como señala A. Ubersfeld (1978:77), la determinación de este actante es decisivo para el "des-cubrimiento del conflicto "ideológico" subyacente al relato.

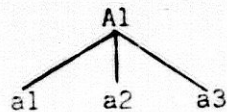
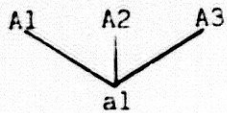
(52) En el caso del texto dramático, el funcionamiento de esta pareja actancial es sumamente complejo; al ser esencialmente móvil, el Ayudante puede convertirse en Oponente en cualquier momento. Ahora bien, en todo caso esta evolución de Ayudante en Oponente (o a la inversa) no resulta derivado de un proceso de evolución psicológica sino que el cambio depende en todo momento de la complejidad inherente a la acción misma, esto es, depende de la pareja Sujeto-Objeto. Sobre la relación entre la semiótica modal y los actantes Ayudante y Oponente, cfr. los reciente análisis de J. C. Coquet (1985).

(53) J. Courtés (1976:68) señala a este respecto la posibilidad de introducir una nueva función, aún sin elaborar teóricamente: la "suspensión", que correspondería, en el cuadrado semiótico, a la negación simultánea de la conjunción y la disjunción.

(54) La categoría "hacer-ser" marca la oposición formal entre el Sujeto y el Objeto (relación topológico-asociativa) y, al mismo tiempo, el mecanismo de la transformación de esta situación, que no es otro que su negación. Hacer y ser son interdefinibles, por consiguiente, como "situación" vs "proceso (negación de la situación)" (cfr. Henault 1983:52). Esta

categoría "hacer-ser" actúa sobre la definición del Sujeto distinguiendo los Sujetos de hacer de los Sujetos de estado, articulación que presenta la ventaja de permitir una mayor precisión terminológica, dado que el comienzo del movimiento narrativo está unido a la aparición del Sujeto de hacer. Cfr. Greimas (1973a).

(55) Lo anteriormente expuesto viene a expresar la posibilidad de que en un mismo relato, por breve y simple que sea, un mismo actor (personaje) pueda ocupar varias posiciones actanciales: el Destinador inicial pasa a ser Destinatario final en muchos cuentos tradicionales; el Sujeto y el Destinatario son el mismo actor en una búsqueda de un Objeto para su apropiación personal, etc. A este respecto se pueden enunciar las dos reglas siguientes: 1. un mismo actor (a) puede ocupar distintas posiciones actanciales (A); 2. varios actores (a) pueden ocupar simultáneamente una misma posición actancial (A). Expresado esto gráficamente:



Cfr. J. M. Adam (1984a:63), Greimas (1973b:161) y P. Pavis (1980).

(56) El interés por las modalidades semióticas comenzó a principios de los años setenta, con Greimas (1970) y, sobre todo, con los primeros trabajos de J. C. Coquet (1973), si bien la fundamentación teórica tomó cuerpo en el nº 43 (Septiembre de 1976) de la revista Langages (Modalités: logique, linguistique, sémiotique), editado por I. Darrault, con contribuciones de J. Kristeva, S. Alexandrescu, H. Parret, A. J. Greimas y J. C. Coquet. A partir de entonces la atención prestada a las modalidades semióticas ha sido cada vez mayor; cfr. el Boletín del G.R.S.L. (Groupe de Recherches Semio-Linguistiques, E.H.ESS/ILF) y L'analyse sémiotique des textes, del Grupo de Entrevernes (Lyon:Presse Universitaire, 1979).

(57) La lógica tradicional distinguía, en el interior de las proposiciones modales, el llamado "modus", determinación que afecta al predicado, del "dictum", cualidad del enunciado que une el sujeto con el predicado (cfr. Ferrater Mora, Dic. s.v. "modal"). G. H. von Wright consideró que, aparte de los predicados modales tradicionales, "necesario", "posible", "imposible" existen cuatro planos de modalidades: aléticas, epistémicas, deónticas y existenciales (cfr. supra). Desde un punto de vista estrictamente lingüísti

co C. Bally (1944:35 ss) ha mantenido la distinción escolástica entre el dictus y el modus en una teoría de la modalidad que, sorprendentemente, anticipa en muchos puntos la concepción semiótica de las modalidades. Para un tratamiento extenso de este tema, cfr., en última instancia, J. Lyons (1977:787-849).

(58) Sobre los "modos de existencia", concepto que G. Guillaume creó en relación con la cronogénesis verbal y la formación de la imagen del tiempo lingüístico, se distinguen tres modos diferentes: "in posse", "in fieri", "in esse". Cfr. G. Guillaume Temps et verb, Paris, 1929, pp. 9 ss, así como el prólogo de R. Valin a las Leçons de linguistique de G. Guillaume, 1948-49.I, Paris: Klincksieck, 1971, pp. 17 ss. En relación con los actantes Sujeto y Objeto, se dirá que son "virtuales" cuando aparecen relacionados entre sí, sin estar en relación juntiva. La "actualización" implica la relación de disjunción, y se habla de "realización" cuando la relación existente es de conjunción. Cfr. A. Henault (1983:49) y Greimas (Dict. s.v. "virtuel, actuel, réalisé").

(59) Greimas (1976b:79) afirma que un simbolismo sumamente reducido y simple como el siguiente: m = enunciado modal, H = enunciado de hacer, e = enunciado de estado, proyectado sobre el cuadrado semiótico de la siguiente manera:



junto con los predicados modales "querer, deber, poder, saber" permite obtener las ocho categorías modales que articulan la instancia de la competencia y permiten prever otras tantas lógicas posibles: al lado de la lógica deóntica (prescriptiva), basada en el "deber hacer", obtendremos una lógica volitiva ("querer hacer"), y así sucesivamente. Con respecto a la distinción entre las modalizaciones del hacer y del ser, afirma Greimas que en el estado actual de la teoría semiótica resulta absolutamente imprescindible: efectivamente, en el caso del hacer, la modalización afecta al predicado en su relación con el sujeto, en el caso del ser, en su relación con el objeto. Y concluye Greimas (1976b:79) diciendo que de esta manera se pueden distinguir "deux sortes de logiques: logiques descriptives, décrivant et réglemant les modalisations du sujets, et logiques objectives,

traitant des modes d'existence des objets-énoncés". Sobre la modalización del ser, cfr. en particular Greimas (1983:93-102).

(60) Sobre la relación Sujeto-modalidades, cfr. J. C. Coquet (1985) y el Document 3 del GRSL ("Prolégomenes à l'analyse modale"), del mismo autor. Coquet muestra que un Sujeto cuyo saber sobre la acción a cumplir precede al poder hacer y al querer (Sujeto SPQ) es muy diferente, semióticamente, de un Sujeto cuyo primer predicado modal sea el querer (Sujeto QPS). Cfr. igualmente Greimas (1981).

(61) Sobre la teoría general de los actos, cfr. P. Ricoeur Le discours de l'action, Paris:CRNS, 1977, donde se puede encontrar un análisis de los principales conceptos que intervienen en este campo conceptual: interacción, motivo, agente, etc., especialmente el capítulo II titulado "La red conceptual de la acción". El lenguaje, en tanto que "actividad", ha sido ya analizado anteriormente en relación con la teoría de los actos de habla (cfr. supra y T. A. van Dijk 1977).

(62) Cfr. A. Henault (1983:56 ss y cap. II: 75-90) y Greimas (Dict. s.v. "performance").

(63) Igualmente el "desvelamiento" de la verdad constituye el pivote narrativo de determinados subgéneros literarios, como es el caso de la novela policiaca. Cfr. Greimas (1980 y 1983:115-133).

(64) Cfr. A. J. Greimas y J. Courtés, "The Cognitive Dimension of Narrative Discours", New Literary History, 7, 1976, 433-47, y la bibliografía señalada en la nota anterior.

(65) Generalmente la modalidad factitiva se resuelve en el plano "cognitivo": un Sujeto intenta persuadir y un segundo Sujeto se deja convencer. Junto con la relación "ser-ser", constituye la "instancia cognitiva", por oposición a la dimensión pragmática: acciones y sucesos concretos. Cfr. A. Henault (1983:60-61) y Greimas (1982:213-6).

(66) Desde una perspectiva estrictamente lingüística, cfr. las siguientes palabras de C. Bally (1944:37, n.2): "L'expression de la nécessité offre un cas spécial de sujet modal indéterminé: la nécessité est au fond une volonté imposée par les circonstances, les formes naturelles, et qui

son: pour ainsi dire personnifiées par la langue", y explica la relación entre el "deber" y el "querer" mediante el siguiente ejemplo: "(hace mucho calor), es preciso que me quite el abrigo, = (el calor) me obliga, quiere que... ". Paralelamente: "(hace menos calor), puedo ponerme el abrigo, = (la temperatura) me permite... ".

(67) Un recorrido narrativo se descompone en "roles actanciales", constituidos por las diferentes posiciones formales discontinuas correspondientes a los diversos segmentos esperados a lo largo del recorrido narrativo (Sujeto según el querer, Sujeto realizado, etc.), pero suficientemente autónomos como para ser encarnados por actores diferentes, componentes discursivos de un mismo actante. Así, en la Chanson de Roland, Rolando (Sujeto según el querer/poder), frente a Olivier (Sujeto según el saber). Cfr. Greimas, Dict. s.v. "rol actantiel", así como 1976:85-87 y 168-69).

(68) Greimas (Dict. s.v. "héros") define al héroe de dos maneras: i. como el actante Sujeto cuando se encuentra en su recorrido narrativo dotado de los valores modales de la competencia; ii. en sentido restringido, el héroe remite al actante Sujeto, tal como es definido en i., dotado de connotaciones eufóricas moralizadoras. Esta definición funcional de Greimas, realizada, no lo olvidemos, tras los análisis funcionales de Propp, del que se muestra deudor, supera la tradicional definición clásica basada en el rango social, generalmente elevado, del personaje. Sin embargo, tanto una como otra dejan planteado el problema de la determinación (identificación) del héroe entre el conjunto de personajes del relato, identificación que por lo general es llevada a cabo de una manera intuitiva. Cuando el héroe no realiza acciones extraordinarias, y no provoca, por lo tanto, la "catarsis" del espectador, B. Tomachevsky (1965:295) aconseja identificarlo con "el personaje que recibe la caracterización emocional más viva y notoria". Ahora bien, la cantidad de aprobación moral que recibe un personaje por parte de los lectores es muy variable y difícil de determinar, al menos con un cierto grado de generalidad. M. Bal (1985:100) recomienda la utilización de una serie de criterios que pueden ayudar a su determinación cuando ésta no resulta evidente: calificaciones, distribución, independencia, función y relaciones.

(69) Más recientemente Greimas (Dict. s.v. "auxiliant") ha reunido esta pareja actancial bajo el término de "auxiliante", que remite a la competencia modal del Sujeto ("poder hacer"). Si éste se manifiesta en el mis-

no actor que el Sujeto, se tratará de sus atribuciones modales, adquiridas en el curso de su desarrollo narrativo. En caso de que esté representado por otro actor, según la deixis positiva o negativa que reciba será denominado Ayudante u Oponente.

(70) Cfr. A. Henault (1984:76 ss), A. J. Greimas (1973a:15 ss y *Dict. s.v.* "narratif"), J. Courtés (1976:68 ss), J. M. Adam (1984a:65 ss).

(71) Este proceso, continuamente utilizado, no revela sólo una actitud "literaria" sino que traduce condiciones muy profundas de la expresividad ordinaria cuya eficacia simbólica no es más que una consecuencia de esta característica mental general, como los estudios de C. Levi-Strauss han puesto de relieve.

(72) Cfr. supra, sobre la interpretación del actante Oponente como Anti-sujeto dotado de recorrido narrativo propio. Se trata en definitiva de una interpretación derivada de necesidades sintagmáticas, no sintácticas. El estudio de las transferencias de Objeto de valor entre distintos Sujetos narrativos, circulación que puede ser de naturaleza polémica: robo, o contractual: intercambio o donación, ha mostrado que se impone de manera casi constante la presencia del actante Sujeto en correlación con otro actante Sujeto, que obtiene el Objeto de valor en el momento en que el primer Sujeto queda desposeído de éste, y a la inversa. Ya se trate de un único Objeto o de varios, la comunicación que se desarrolla entre dos Sujetos puede ser representada mediante la siguiente formulación:

Donación o Robo:	$S1 \cup O \cap S2$
Intercambio	$(S1 \cap O1) \rightarrow (S2 \cap O2)$

mostrando así la relación de implicación recíproca entre dos adquisiciones (intercambio positivo) o dos privaciones (intercambio negativo). Ambos casos vienen a confirmar la regla según la cual toda conjunción implica una disjunción correspondiente con otro Sujeto. Sobre el problema de la circulación de los objetos de valor, cfr. Greimas (1973a). Ahora bien, como señala Henault (1983:88, n.19), es preciso destacar que los actantes Sujetos solamente aparecerán diferenciados en el caso en que estén en junción con dos Objetos topológicamente diferentes, susceptibles de ser intercambiados, o bien en el caso de que disputen un mismo Objeto, funcionando uno como Anti-sujeto del otro.

(73) La explotación de las implicaciones teóricas contenidas en esta sugerencia de Greimas podría servir de punto de partida para una formulación semiótica de lo que se suele llamar "perspectiva" o "punto de vista". Cfr. Greimas, Dict. s.v. "perspective", así como la bibliografía de la nota 11 de este capítulo.

(74) Al revisar el modelo de Propp en 1966, Greimas distinguió diferentes tipos de funciones o "pruebas" con el fin de reagrupar las 31 funciones iniciales de Propp. Así señaló un primer grupo formado por las funciones de "desplazamiento" (funciones 11, 15, 20 y 23 de la lista de Propp), un segundo grupo de funciones "contractuales" (injunción/aceptación; afrontación/éxito; consecuencia) y, finalmente, las funciones "performanciels", que se corresponden con el encadenamiento lineal de las tres "pruebas" de base: cualificante, principal y glorificante. Esta primera "gramática" de las funciones narrativas ha sido reelaborada posteriormente en dos direcciones: una representada por la semiótica discursiva de Greimas y su escuela, y una segunda, de orientación morfológica, representada por Hendricks (1975) Eremond (1973) o P. Larivaille ("L'analyse (morpho)logique du récit", Poétique, 19, 1974).

(75) Los análisis narrativos han mostrado la existencia de un verdadero principio "polémico" sobre el cual reposa la organización narrativa. Las estructuras polémicas, en oposición a las de naturaleza contractual, aparecen incluso en los casos en que la narratividad no se muestra organizada como una confrontación entre dos programas narrativos contrarios (o contradictorios). La figura del Oponente (animado o inanimado) aparece siempre como una manifestación "metonímica del Antisujeto. Cfr. Henault (1984:87).

(76) La confrontación y el contrato se incluyen en la categoría de la "comunicación" intersubjetiva (esto es, entre sujetos). Cfr. Greimas (Dict. s.v. "confrontation"), distinción que permite distinguir dos concepciones sociológicas de las relaciones humanas: la lucha de clases frente al contrato social, y divide, de acuerdo con este criterio, en dos grandes clases el conjunto de los relatos. Con respecto al contrato hay que precisar que su proyección sintagmática sirve para dar origen al movimiento narrativo canónico, al menos en alguno de sus aspectos. Así, el contrato establecido entre el Destinador y el Sujeto rige el conjunto narrativo inicial cuya continuación constituye precisamente la ejecución del mismo por ambas par-

tes contractantes: retribución y reconocimiento. Cfr. Henault (1983:87 ss.)

(77) En este sentido L. Panier ("La sanction: remarques de grammaire narrative", Boletín del G.R.S.L. 21, 1982) ha hecho notar que la finalidad última del esquema narrativo vendría señalada por la obtención de una especie de "Sanción o Juicio Final".

(78) Sobre los roles actanciales, cfr. Greimas (Dict. s.v. "actantiel" y 1973b), Courtés (1976), Adam (1984a) y Henault (1983).

(79) Cfr. Greimas (Dict. s.v. "conversion"), Courtés (1976:84-6), Henault (1983, cap. IV). Como señala Greimas, la elaboración de las reglas de conversión constituirá una de las pruebas fundamentales de la coherencia de la teoría narratológica.

(80) Se entiende por "rol temático" la representación en forma actancial de un "tema", esto es, del conjunto de "valores" actualizados a lo largo del programa narrativo en junción con un Sujeto determinado. El "conjunto de comportamientos de todo orden" subsumidos por una figura (o sujeto), unido a las "calificaciones" y a los "roles actanciales", permite definir al "actor". Así, podemos representar gráficamente los diversos componentes que conforman a los "actores" de la siguiente manera:

NIVEL ACTORIAL	REY
calificaciones	viejo/joven
rol temático	rey + justiciero
NIVEL ACTANCIAL	Destinador Destinatarío

La determinación de un rol temático se efectúa mediante una doble reducción: la reducción de la configuración discursiva a un único recorrido figurativo realizado en el discurso y la reducción de ese recorrido a un agente que la subsume virtualmente. De ahí que toda "figura" que aparezca en un relato investida por un rol temático pueda ser analizada y descrita tanto como una configuración de conjunto como por un recorrido figurativo del universo discursivo. Consiguientemente, la selección de los roles temáticos no puede hacerse sino con la ayuda de los roles actanciales, elementos últimos de la producción semionarrativa. Cfr. Greimas (1973b y Dict. s.v. "thématique") J. M. Adam (1984a:64), Henault (1983:137) y J. Courtés (1976:94 ss).

(81) A. Henault (1983:132) califica a la "identificación" como "la memoria del texto en relación con el actor". Por el contrario, la "individuación" transforma los "procesos" en "lugares" susceptibles de convertirse ellos mismos en actantes. Así, ambos procedimientos afectan a todos los actores del relato, sean estos abstractos o figurativos. Dentro del grupo de actores figurativos una clase especial está constituida por los "personajes", actores a los que el texto dota de características psicológicas mediante rasgos tomados de la descripción del psiquismo en general. Sobre este último aspecto, cfr. F. Rastier, "Un concept dans le discours des études littéraires", recogido en Rastier, 1973, pp. 185-206, artículo dedicado a la crítica y análisis del personaje literario.

(82) Sobre los aspectos derivados de la "ordenación" textual en el orden del relato de la sucesividad cronológica de las acciones ordenadas en relación de causa a efecto (antes y después), cfr. supra la distinción entre "fábula" (o historia) y "trama. Especialmente, cfr. C. Segre (1985: 112 ss) y G. Genette (1972).

(83) La fig. 9 está tomada de J. Genninasca (Du bon usage de la poêle et du tamis, D.G.R.S.L. 1, 1979), aunque ya el espacio había sido analizado en los mismos términos por Greimas (1976). En el caso de las obras de Séneca que analizaremos los desplazamientos ocurren entre todos estos tipos de espacio. El heterotópico coincide en ocasiones no con desplazamientos espaciales sino temporales (caso de la Octavia, por ej.), y por otra parte, es preciso hacer notar que como señala el propio Greimas la figura del desplazamiento en ocasiones es equivalente simplemente al "comienzo de la acción". En lo que respecta al espacio tópico, la división entre un espacio "paratópico" y un espacio "utópico" se corresponde, en el caso del drama, con la oposición "espacio escénico / espacio extraescénico". Así, por convención dramática, determinadas acciones que según la dramaturgia clásica no pueden llevarse a cabo en escena (catástrofes naturales, crímenes, etc) tienen lugar en el espacio utópico extraescénico.

(84) Sobre los procedimientos de figurativización, cfr. los análisis de J. Genninasca sobre el poema de Saint-John Perse Anabasis II (recogido en Le lieu et la formule, Paris, Payot, 1978) así como del propio Greimas La soupe au pistou, D.G.R.S.L., 5, 1979 (recogido en Du Sens II, 1983, pp. 157-168.

Capítulo IV. — El modelo de análisis.

El modelo de análisis.

El principio de jerarquización que organiza la estructura de los lenguajes naturales debe ser mantenido como principio metodológico en nuestro análisis de las formas dramáticas objeto del presente estudio. De ahí que abordemos el análisis de las tragedias de Séneca procediendo, en primer lugar, a la definición de cuatro niveles de análisis que, partiendo de las estructuras inmanentes más superficiales (nivel textual), nos conducirán, a través de diferentes procesos de abstracción y sus consiguientes "reducciones" de significado, hasta el nivel más profundo y abstracto, de naturaleza exclusivamente semántica (esto es, "significativa"), las estructuras elementales de la significación.

Como hemos tenido ocasión de repetir reiteradas veces a lo largo de los capítulos precedentes, la especificidad de la escritura teatral, constituida por la forma textual dialógica, deriva de procedimientos de presentación que actúan en el nivel más superficial de los diferentes niveles establecidos. De ahí que, una vez superado este nivel, el aparato conceptual y las técnicas de análisis sean básicamente las mismas que son utilizados normalmente en el análisis de los relatos y otras formas de expresión narrativa.

Tomando como eje central de la exposición el concepto de "personaje" (dramático), podemos representar la sucesividad de los diferentes niveles mediante el gráfico de la página siguiente en el que intentamos sistematizar y recoger en forma simplificada los diferentes puntos tratados en capítulos anteriores. Como puede comprobarse, los cuatro niveles de análisis reflejados en el gráfico recogen, en lo esencial, el cuadro de A. Henault sobre el recorrido generativo (cfr. supra), completado en lo que respecta al espacio de la manifestación lingüística (texto dramático), metodológicamente excluido por el análisis narratológico de Greimas.

Niveles de existencia del personaje dramático

Nivel IV	Personaje dramático	Estructuras lingüísticas	deixis actos de habla
Nivel III	Actores	Fábula Trama	funciones calificaciones
Nivel II	Actantes	roles actanciales	estructuras narrativas
Nivel I	Predicados lógicos	estructuras elementales	gramática lógica

Ahora bien, aunque la anterior delimitación de niveles permite una relativa independencia de criterios y métodos de análisis en el interior de cada nivel, es innegable la dificultad de establecer límites rígidos entre los diversos objetos semióticos analizados en cada nivel, dado que en muchos casos no son específicos de uno de ellos sino comunes a varios. Así, por poner un ejemplo, las referencias espaciales aparecen en los niveles IV, III y II, aunque bajo formas de existencia diferentes, por lo que su análisis no será nunca exclusivo de ninguno de ellos, sin que esta multiplicidad de referencias a un mismo elemento y objeto semiótico implique forzosamente una complejificación de éste: simplemente será estudiado de manera diferente y complementaria según el nivel y la forma de existencia que presente en cada momento del análisis. Por otra parte, tampoco debemos olvidar que, como ha señalado repetidas veces el propio Greimas (por ej., 1970:105), la elaboración del material objeto de análisis puede y debe efectuarse de dos maneras diferentes y complementarias: la descripción es "inductiva", al procurar dar cuenta fiel de la realidad que describe, pero es, al mismo tiempo, "deductiva", dada la necesidad de mantener la coherencia del modelo y de alcanzar un nivel de generalidad coextensivo al corpus sometido a la descripción. Esta doble exigencia metodológica del análisis semiológico implica que la "presentación" del mismo no pueda responder en todo momento a la jerarquización de los distintos niveles descritos. Fundamentalmente es en el nivel de las estructuras "semio-narrativas" donde no resulta posible la delimitación sistemática entre el componente profundo y el superficial, tanto en la parte sintáctica como en la semántica, por lo que el análisis responderá a las exigencias planteadas por la propia exposición.

En cualquier caso, la finalidad del análisis es suficientemente clara: partiendo de una estructura fundamental, postulada como el nivel más profundo posible del análisis, se intenta ir subiendo a lo largo del "recorrido generativo" hasta llegar al nivel de la "manifestación lingüística", recurriendo para ello a un instrumental conceptual cada vez más específico y complejo. Sin olvidar, naturalmente, que el paso de las estructuras de un nivel a otro, particularmente, el paso de las estructuras textuales a las discursivas, comporta problemas teóricos de naturaleza muy compleja que aún no han sido resueltos de modo satisfactorio por la teoría semiótica. En última instancia, los procedimientos de conversión (esto es, los sistemas de trascodificación) de un nivel a otro conducen, inevitablemente, a terminar planteando el problema de los "textos literarios" en su especificidad genérica, esto es, en términos de "inmanencia" literaria y de universo sociolectal, cuestión que está lejos de ser resuelta y que, por otra parte, cae fuera del campo específico de nuestro análisis.

En nuestro análisis partiremos, al contrario que Greimas, del nivel más superficial, el textual, para en un proceso de reducción y abstracción, alcanzar el universo semántico de cada obra en concreto. Para ello analizaremos un conjunto de datos obtenidos respectivamente en el análisis de los diferentes niveles, articulándolos en tres grandes grupos (nos vemos en la necesidad de unir en la práctica los niveles II y I dada la complejidad que supondría proceder a un análisis independiente de los mismos):

- A. Análisis textual,
- B. Análisis funcional,
- C. Análisis narratológico.

A. Análisis textual (dramático).

Las investigaciones de A. Serpieri y el grupo de semióticos de Milán ha mostrado cómo la especificidad del lenguaje dramático debe verse en dos rasgos que lo caracterizan e individualizan frente a otros tipos de textos literarios: la orientación deféctica y el lenguaje como acción, esto es, los actos de habla. Para analizar este nivel, siguiendo a K. Elam (1980:184 ss) hemos construido un "drammatical score" o esquema formado por 19 columnas en las que se recogen una serie de datos de naturaleza pragmática, semántica y retórica pertinentes para la comprensión del lenguaje

dramático. Como señala Elam (1980:184), "a fully dramatological analysis of a play -an analysis which respects the characteristic axes along which the drama and its meanings unfold- cannot ignore these interpersonal, interaccional and contextual factors". Estas diecinueve columnas representan lo que podría ser una "micro-segmentación" del texto. De acuerdo con el postulado básico del cual partimos (la doble orientación del lenguaje dramático), cada segmento de discurso estará definido por la conjunción de un cambio en la orientación deíctica y/o en la fuerza ilocutiva respectivamente. Cada columna está basada en alguno de los conceptos discutidos en capítulos anteriores.

El fundamento de la segmentación, lo acabamos de decir, está basado en la deixis y/o en los actos de habla. De acuerdo con ello, una serie de columnas recogerán aspectos relacionados con la deixis, en tanto que otras recogerán aquellos aspectos relacionados con la fuerza ilocutiva de los actos de habla. Otras columnas vendrán a completar la información necesaria para el análisis pertinente del texto dramático, algunas, de naturaleza meramente informativa, como las tres primeras, otras, dedicadas a recoger elementos no pertenecientes a la deixis ni a los actos de habla pero igualmente necesarias para el análisis de este nivel textual. Según Elam (1980:184), el esquema puede ser leído horizontalmente, para determinar los diferentes niveles en los cuales un determinado microsegmento actúa de manera simultánea, o bien, verticalmente, para establecer los esquemas que recorren determinados pasajes de la obra, o incluso la obra entera, las estrategias de los hablantes, el desarrollo de la interacción entre los diferentes personajes, etc. El esquema, obviamente, no constituye una interpretación del texto aunque determinadas columnas, en particular las dos últimas, son de naturaleza más claramente hermenéutica y, consiguientemente, más sujetas a la discusión. No olvidemos, como señala Elam (1980:185) que la única finalidad del "score" es la de "to provide a more precise instrument than those traditionally adopted for the anatomy of language, action, character, interrelationships and the very construction of the fictional world in the drama". En cualquier caso, queremos dejar claro desde este momento que esta primera parte es únicamente descriptiva, de naturaleza "mecánica" y no interpretativa.

Las tres primeras columnas tienen una función meramente auxiliar, para situar la microsecuencia en el conjunto textual del que forma parte: la columna 1 indica el número de acto y escena (acto: números romanos; escena: números arábigos). Grosso modo bajo estos términos comprendemos las unidades que en la introducción fueron calificadas como "macrosecuencias" y "secuencias medianas". Hemos procurado tener en cuenta las edi-

ciones de las tragedias citadas en la bibliografía, aunque la segmentación realizada sobre el texto en función de los criterios mencionados anteriormente se aparte en ocasiones de dichas ediciones (así, por ej., la primera de las "macrosecuencias" señaladas en Medea coincide con el primer acto, marcado formalmente por la primera intercepción coral; la "secuencia mediana" I.1 de esa macrosecuencia coincide igualmente con la primera escena señalada en las ediciones del texto de Séneca; no ocurre lo mismo en I.2 de Fedra, donde nosotros hemos señalado una secuencia mediana no reconocida como tal división en las ediciones consultadas, en las que dicho segmento aparece unido a la escena siguiente formando una sola unidad. La segmentación propuesta por nosotros se debe a la falta de orientación deíctica del discurso pronunciado por Fedra con respecto a la nodriza). La columna 3 indica el número del verso y la palabra inicial del microsegmento, en tanto que la columna 2 señala el número de éstos en el orden general de aparición textual.

Las columnas 4, 5, 6, 7 y 10 articulan distintos aspectos relacionados con la orientación deíctica; en concreto, las columnas 4 y 5 señalan el hablante y su o sus interlocutores. Los corchetes que encierran el nombre del hablante señalan que éste pronuncia un monólogo (microsegmentos 1 y ss de Medea), en tanto que los paréntesis cuadrados recogen apóstrofes dirigidos a personajes ausentes o al propio hablante (micr. 1 y ss de Medea donde se dirige el hablante a los dioses del matrimonio, etc); los paréntesis curvos indican a los actores presentes en la escena que no participan en la situación comunicativa (así, Medea, micr. 130 en el que Creonte se dirige a unos soldados que no le responden). La columna 6 recoge las distintas orientaciones deícticas presentes en el microsegmento en cuestión: a) referencias a los sujetos de la enunciación: 1 = primera persona, 2 = segunda persona, 3 = tercera persona, p = plural; 1(2) = primera persona que se dirige a sí misma como segunda persona; así, micr. 38 (v 54: "rumpe iam segnes moras" donde Medea se dirige a sí misma en 2p).

b) deixis espacial, E = deixis espacial general (micr. 24, v. 35-36: "geminos Corinthos litore oponens moras / cremata flammis maria commitat duo"); -E = orientación espacial hacia "aquí" (del hablante); E- = orientación espacial hacia "allí" (del hablante): micr. 121, vv 179-80: "Medea, Colchi noxium Aetae genus, / nondum meis exportat e regnis pedem?"; E = espacio corporal (micr. 26, v. 40: "per uiscera ipsa quaere supplicio uiam"). Eg = espacio sin determinar (micr. 63, vv. 123-24: "incerta, uaecors, mente uaesana feror / partes in omnes").

c) deixis temporal: T = deixis temporal en general; -T = orientación temporal hacia el hablante (ahora) (micr. 33, v. 50: "maiora iam me scelera post partus decent"); T- = orientación "no actual" (entonces) (micr. 11, vv. 16-7: "adeste thalamis horridae quondam meis / quales stetit").

d) deixis de objeto = 0 (micr. 361, v. 570 ss: "est palla nobis, munus aetherium, domus / decusque regni..." y v. 575: "haec nostra nati dona nubenti ferant..."). La deixis de objeto puede presentar orientación hacia el hablante (presencia) o no presentarla (ausencia).

3) deixis funcional, esto es, la deixis relacionada con la actividad del hablante/oyente (micr. 7, vv. 7 ss: "quosque iuravit mihi / deos Iason, quosque Medae magis / fas est precari").

La columna 7 recoge los tiempos y modos verbales utilizados en el segmento, formas verbales que recogemos en esta parte del esquema por su anclaje deíctico (atendiendo exclusivamente a la forma verbal, no a su posible valor semántico): pres. = presente de indicativo (micr. 9, v. 12: "uoce non fausta precor"; pas. = tiempos de pasado (micr. 12, v. 17: "quales stetit"); fut. = futuro (micr. 19, v. 27: "non ibo in hostes?"); pot. = presente de subjuntivo con valor potencial (micr. 13, v. 20: "uiuat, per urbes erret ignotas egens..."); irr = imperfecto y pluscuamperfecto de subj. con valor irreal (micr. 250, vv. 434-5: "si uellem fidem / praestare meritis coniugis..."); imper. = imperativos y formas yusivas de subjuntivo (micr. 11, v. 16: "adeste"); h. = histórico, g. = general, características que pueden darse con algunos tiempos (micr. 92, v. 161: "numquam potes non esse uirtuti locus").

Finalmente, la columna 10 recoge las indicaciones anafóricas señaladas en el texto, tanto las endofóricas como las exofóricas, referencias que forman parte de la deixis que anteriormente hemos denominado "textual", recogidas en función de las redes de correferencia y los niveles de cohesión del texto en cuestión (micr. 12, vv. 17 ss: "coniugi letum nouae / letumque socero et regiae stirpi date", con referencia anafórica a Jasón, Creusa y Creonte).

La columna 8 recoge las referencias a los principales códigos extralingüísticos (acústico, visual, cinésico, corporal y gestual) así como un conjunto de rasgos según el canal físico que predomine en el segmento (emotivo e ideativo). Sólomente se recogen aquellos casos en que aparecen indicaciones formales textuales. Así, por ej., acústico y emotivo, micr. 9, v. 12: "uoce non fausta precor"; visual y corporal, micr. 120, v. 178: "ipse est Pelasgo tumidus imperio Creoe"; cinésico y corporal, micr. 129,

vv. 186-7: "fert gradum contra ferox / minaxque nostros proprios affatus petit"). La recogida de estos datos permitirá posteriormente reconocer en el texto los elementos más específicamente "teatrales" que facilitarían una reconstrucción de aquellos aspectos que caracterizan el texto dramático como potencialidad escénica (indicaciones de movimientos corporales, vestuario y ornamentación, etc.). La columna 8 señala el tema global que domina cada segmento; naturalmente, se trata exclusivamente de una mera indicación del "asunto", con finalidad más orientadora que interpretativa.

Las columnas 11, 12, 13, 14 y 15 hacen todas referencia a la articulación del texto según los actos de habla que lo constituyen. Naturalmente, hay que tener en cuenta también las columnas 4 y 5 relativas a los participantes en la acción comunicativa para su interpretación. La columna 11 señala el tipo de acto de habla según la taxonomía de Searle anteriormente expuesta, con indicación de la fuerza ilocutiva que lo caracteriza: los signos utilizados para señalar dicha fuerza son los siguientes:

<u>Directivos:</u> !	<u>Representativos:</u> -	<u>Expresivos:</u> E	<u>Compromisivos:</u> C
!!: órdenes	/- : aserción	E?: interrogación	Cp: promesa
!?: pregunta	/ = : hipótesis	E!: deseo	Ca: amenaza
!ex: exhortación		Eex: súplica	
!/: invitación		Er: ruego	

Directivos: !!: órdenes (micr. 130 vv. 188-9 "arcete, famuli, tactu et accessu procul, / iubete sileat"; !?: preguntas (micr. 134, vv. 192: "quod crimen aut quae culpa multatur fuga?"); !ex: exhortación (micr. 142, v. 197: "qui aduexit, ferat"); !/: invitación (micr. 51, v. 107: "concesso, iuuenes, ludite iurgio").

Representativos: aserción: /-|| (micr. 120, v. 178: "ipse est Pelasgo tumidus imperio Creo"); hipótesis: / = (micr. 136, v. 194: "si iudicas...").

Expresivos: interrogación retórica (micr. 19, v. 27: "non ibo in hostes?"); deseo: E! (micr. 35, vv. 52-53: "paria narrentur tua / repudia thalamis"); súplica: Eex (micr. 27, v. 42: "pelle femineos metus"); ruego: Er (micr. 81, v. 150: "sile, obsecro, questusque secreto abditos / manda dolori").

Compromisivos: amenaza: Ca (micr. 79, vv. 147: "alto cinere cumulabo domum"); promesa: Cp (micr. 109, v. 171: "fiam").

La lista anterior, naturalmente, no agota las posibilidades de que se encuentren otros muchos actos de habla: en el caso de las tragedias de Séneca analizadas estos actos de habla han sido suficientes para clasificar el conjunto completo de los mismos. En aquellos casos en que debajo de la indicación de la fuerza ilocutiva aparece otra entre paréntesis estamos ante casos de actos de habla indirectos: la primera indicación se refiere a la "fuerza primaria", en tanto que la indicación que aparece entre paréntesis señala la fuerza ilocutiva secundaria, esto es, la que realmente posee el acto de habla (así por ej., micr. 22, v. 31: "non redit in ortus et remetitus diem?", interrogación retórica que equivale a una exclamación de indignación, o micr. 100, v. 178: "rex est timendus", aserción equivalente a una exhortación).

Las columnas 12 y 13 señalan (mediante el signo +) la presencia de verbos performativos explícitos (precor, gaudeo, etc), y el efecto perlocutivo del acto de habla, esto es, si el acto de habla presenta como consecuencia algún efecto derivado de su uso (cumplimiento de una orden en el caso de un mandato, etc; el signo - la ausencia de tal efecto perlocutivo y la x señala que dicho acto es "nulo": micr. 38, vv 54: "rumpe iam segnes moras" (efecto perlocutivo); micr. 40, vv. 56-8: "ad regum thalamos numine propero / qui caelum superi quique regunt fretum / adsint cum populis rite fauentibus" (acto ilocutivo nulo); micr. 81, vv. 150-1: "sile, obsecro, questusque secreto abditos / manda dolori" (sin efecto perlocutivo).

Por último, la columna 14 recoge la modalidad lógica que caracteriza al acto de habla según la taxonomía de Von Wright, expresada mediante los siguientes signos:

p: predicado no modal (micr. 1, v. 1: "di coniugales").

nec.p: necesidad alética (micr. 234, v.416: "amor timere neminem uerus potest").

pos.p: posibilidad alética (micr. 235, vv. 417: "sed cesserit coactus et dederit manus").

.?p: posibilidad interrogativa (micr. 352, v. 561: "excidimus tibi"?).

Hp: posibilidad hipotética (micr. 545, v. 990: "paeniteat licet").

Op: obligación deóntica (micr. 552, v. 997-8: "congere extremum tuis / natis, Iason, funus ac tumulum extruere").

Kp: certeza epistémica (micr. 104, v. 170: "moriere").

-Kp: duda epistémica (micr. 121, v. 179-80: "Medea, Colchi noxium Aetae genus, / nondum meis exportat e regnis pedem?").

Bp: modalidad doxástica (creencia) (micr. 144, vv. 199-200: "qui statuit aliquid parte inaudita altera, / aequum licet statuerit, haud aequus fuit").

-Bp: modalidad doxástica negativa (micr. 59, v. 117: "uix ipsa tantum, uix adhuc credo malum").

Wp: modalidad bulomaica (querer) (micr. 79, v. 147: "alto cinere cumulabo domum").

Esta columna está en relación con la "actitud psicológica" del hablante con respecto al contenido proposicional del enunciado: dudas, órdenes, creencias, posibilidades, etc. Cuando una modalidad incluye a otra, esta última aparece entre paréntesis: así, por ej., W(kp) = "el hablante quiere saber p" (micr. 134, v. 192: "quod crimen aut quae culpa multatur fuga?").

La columna 15 recoge las implicaturas de Grice (cfr. supra), así como las figuras retóricas relacionadas con la suspensión de las "máximas conversacionales", fundamentalmente lo que la retórica tradicional recoge con el nombre de figuras de pensamiento (ironías, hipérbole, paradoja, antífrasis, antítesis, preguntas retóricas, etc.), figuras que la moderna retórica conoce bajo la denominación de "metalogismos".

Las columnas 16 y 17 hacen referencia, la primera a las funciones comunicativas tal como han sido analizadas y sistematizadas por R. Jakobson (función expresiva, conativa, referencial, fática y poética), con indicación de la (o las) que parece prevalecer en el segmento en cuestión; la segunda columna recoge las referencias al propio mensaje (M), código (C), idiolecto (I), acto de hablar o de oír (H), silencios (S), etc. esto es, todas las referencias a aquellos casos en los que es el propio lenguaje el que sirve como objeto del discurso: así, la referencia al mensaje (M) predomina cuando la función poética es la principal, como es el caso, por ej, de las intervenciones corales. Un ejemplo de referencia al acto de hablar puede verse en el micr. 116, vv. 174-5: "compesce uerba, parce iam demens minis / animosque minue", o al código, en micr. 119, v. 177: "sed cuius ictu regius cardo strepit?".

Finalmente, las dos últimas columnas recogen aspectos semánticos del segmento en relación con las isotopías léxicas, esto es, las reiteraciones o repeticiones semánticas que constituyen los ejes de referencia con arreglo a los cuales se articula la lectura, o bien, en relación con los principales códigos culturales presentes en la obra: mitológico, ideológico, dramático, retórico, histórico, religioso, etc. El análisis de estas dos columnas revelará los principales "motivos" en torno a los cuales

gira la obra en su conjunto y permite la inserción del texto en los conjuntos significantes propios de una determinada época o tradición cultural. El funcionamiento de estos códigos es simultáneo y difícilmente separable en la práctica, por lo que nos hemos limitado a señalar en cada momento aquellos elementos predominantes en el conjunto del microsegmento, aún a riesgo de caer en la subjetividad que toda elección forzosamente implica.

Como señalábamos anteriormente, la base de esta segmentación en microsegmentos radica en los dos puntos señalados por Serpieri como caracterizadores del lenguaje dramático: la orientación deíctica y los actos de habla. De ahí que la explotación de las columnas que constituyen el dramatical score se centre en esos dos aspectos: la deixis, tanto personal (de escasa importancia en el teatro de Séneca) como, fundamentalmente, espacial y temporal, por una parte, y los actos de habla, por otra. El resto de los datos recogidos en las otras columnas completan el análisis aunque, como veremos más adelante, su contribución a la comprensión de la obra, al menos en el caso concreto del teatro de Séneca, es menos relevante.

B. Análisis funcional.

El análisis obtenido del "score" mencionado en páginas anteriores permite una interpretación del texto dramático en aquellos aspectos que lo constituyen en su especificidad, la deixis y la acción verbal, así como determinados aspectos relacionados con las estructuras de contenido como son las isotopias o los códigos culturales. El siguiente nivel que nos encontramos en el proceso de abstracción antes mencionado está constituido por las funciones y calificaciones, cuya justificación teórica deriva fundamentalmente de las aplicaciones de V. Propp al estudio de los cuentos tradicionales, análisis ya mencionados (cfr. supra) y que en lo que afecta al análisis del teatro ha sido aplicado fundamentalmente por Rastier (1973) en su análisis del Don Juan de Molière o sus seguidores (Canoa 1974, Cantalapiedra 1978).

Parte Rastier del hecho de que, a diferencia de los textos de narrativa, popular o literaria, que son fácilmente describibles en cuanto enunciados por un único narrador que no está presente como actor en el relato, los textos de tipo dialógico, y especialmente los destinados al teatro,

presentan una estructura ambigua en cuanto que en ellos la función narrativa está asegurada por los mismos actores: "les locuteurs coincident avec les narrateurs, les acteurs de l'énoncé avec les acteurs de l'énonciation. Or, s'il y a plusieurs narrateurs on peut avoir plusieurs versions du récit" (Rastier 1973:93, n. 1). De ahí una de las características fundamentales de los textos dialógicos, el hecho de que el valor de verdad de un enunciado pueda estar indeterminado si no es precedido por las indicaciones escénicas o las palabras de un hablante exterior al propio relato. Esta ambigüedad de la que habla Rastier es de naturaleza sintáctica y no léxica: efectivamente, un contenido puede recibir dos categorizaciones actanciales contradictorias, esto es, puede ser interpretado de diversa manera según el sistema actancial en que nos situemos y la posición que ocupe el personaje en cuanto actante. Ahora bien, lo más original del análisis de Rastier, dado que en parte coincide con los fundamentos teóricos de Greimas, consiste en su aplicación del modelo funcional de Propp al análisis de las formas teatrales. Parte para ello de estructuras superficiales (narrativas, según él), que comportan tres niveles jerárquicos: i. el nivel actorial y de procesos, ii. el nivel de las funciones y iii. el nivel de los sintagmas narrativos.

i. Actores y procesos. La diferencia entre actores y procesos consiste en que los primeros son construidos por reducción de las paráfrasis textuales a partir de sintagmas verbales, en tanto que los actores están construidos a partir de los sintagmas nominales del texto. Según el tipo de enunciados en que entren como constituyentes, los actores presentan los siguientes "roles formales":

1. "agente", cuando la estructura profunda del enunciado presente la configuración siguiente: $RS1: O \rightarrow SN + SV$, en el que SN tiene el rol formal de "agente" (Ag).

2. Si la estructura es engendrada por las dos reglas siguientes:

$$RS1: O \rightarrow SN_a + SV$$

$$RS2: SV \rightarrow V_{tr} + SN_b$$

obtendremos los dos roles formales SN_a : "agente" y SN_b : "objeto" (O). Si, por otra parte, el proceso comprende el sema "agresión" y los actores el clasema "animado", la categoría se formulará como SN_a : agresor (A1) vs. SN_b : agredido (A2).

3. Si las reglas que operan son las siguientes:

$$RS1: O \rightarrow SN_a + SV$$

$$RS2: SV \rightarrow V_{tr} + SN_b(S_{prep})$$

y si el proceso comprende el sema "transmisión", SN_a y S_{prep} son articulados mediante la categoría "destinador" (D1) vs. "destinatario" (D2).

ii. Funciones y calificaciones. Tanto unos como otros son enunciados canónicos. Las funciones pueden ser de las siguientes clases:

- Desplazamiento (d): establecen una disjunción espacial o temporal; se distinguen entre partidas y llegadas. La estructura del enunciado es del tipo representado en 1.

- Comunicación (C): es un enunciado del tipo 3 cuyo SN es un objeto que comporta el clasema "actual". Hay dos clases de comunicación: la de contenidos o comunicación verbal (C1) y la de objeto (C2).

- Mandato (m): es un enunciado del tipo 3 cuyo SN comprueba el clasema "virtual": la aceptación (a) es un enunciado del mismo tipo, lógicamente posterior: sus contenidos son análogos a los del mandato excepto que el contenido de SN_a viene en S_{prep} , y viceversa. El agrupamiento de estas dos funciones se denomina "contrato" (A).

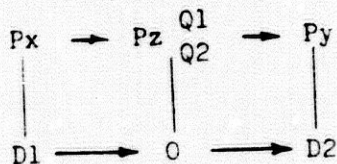
- Lucha (F). Es la agrupación de dos funciones definidas por la estructura de un enunciado del tipo 2 (agresión). Sus contenidos son análogos salvo que el contenido de SN_a permuta con el de SN_b . Distinguimos dos tipos de lucha: física (Ff) y verbal (Fv).

Respecto a las calificaciones, éstas pueden ser de dos tipos: eufóricas (Q1), con deixis positiva, o disfóricas (Q2), con deixis negativa. Pueden realizarse tanto mediante enunciados descriptivos directos como mediante determinaciones adverbiales predicativas. Por otra parte, hay que tener en cuenta que una misma calificación puede ser considerada como "eufórica" para un determinado personaje y disfórica para otro.

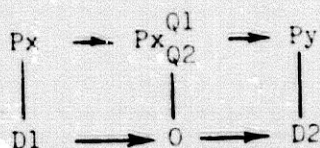
La lectura de las calificaciones se realiza de la siguiente manera:

$$Px \rightarrow (Pz) \rightarrow Py$$

esto es, el personaje x califica al personaje z con respecto al personaje y. En otros términos, Px es destinador de una comunicación que contiene la calificación de Pz, y Py es el destinatario de dicho mensaje. Se trata, por tanto, de una calificación indirecta que podría ser representada de la siguiente manera:



La calificación puede hacerse de manera directa, esto es, cuando el personaje calificado Pz y el destinatario de la calificación Py coinciden; también se dá el caso de que un personaje se autocalifique, bien estando solo, bien en presencia de otros personajes, en cuyo caso, la estructura del enunciado sería la siguiente:



Los enunciados canónicos se obtienen operando sobre los enunciados lingüísticos del siguiente modo:

a. Se investigan las anáforas y sinonimias parciales (a nivel sémico), con lo que se contruye así las clases de contenido sobre las que operan las definiciones homologables o, al menos, comparables: éstas servirán para definir tanto a los actores como a los procesos.

b. Se reemplazan los enunciados lingüísticos derivados por su estructura de base, lo cual nos lleva a homologar todos los enunciados de la misma estructura profunda que articulan contenidos comparables.

c. Una vez identificados los enunciados canónicos es posible precisar su status funcional; un enunciado tendría, por ej., la forma siguiente: "Jasón (destinador) promete (proceso) el matrimonio (objeto virtual) a Medea (destinatario). Medea (destinador) acepta (proceso) el matrimonio (objeto virtual) con Jasón (destinatario). Por su estructura, el primer enunciado puede identificarse como una función "mandato" en tanto que el segundo constituye una función "aceptación y ambos constituyen la función, jerárquicamente superior, de "contrato".

iii. Una vez obtenidas las funciones, se pueden agrupar éstas en "sintagmas", grupos de funciones reunidos mediante relaciones de implicación o presuposición. Ahora bien, las funciones de un relato que no están directamente manifestadas sino solamente presupuestas por otras funciones, pueden ser suplidas: así, se puede suplir el establecimiento de una función contrato antes de su ruptura, una orden antes de una aceptación, etc.

Al ser los sintagmas unidades lógicas no es preciso tener en cuenta la contigüidad o no de sus funciones constitutivas: la continuación de sintagmas formulada en orden lógico no es otra cosa que la continuación de las funciones formulada en orden cronológico: en términos ya utilizados anteriormente, la trama es disuelta en la historia. Las funciones, por el

mismo motivo, son presentadas en su orden de sucesión en el tiempo del relato (la fábula o historia) y no en el orden de su manifestación en el discurso lingüístico (trama). Las que están situadas en un "antes" indeterminado son situadas a la cabeza de cada sintagma narrativo.

Las funciones suplidas son señaladas mediante barras, en tanto que las que no son reconocibles aparecerán indicadas por una interrogación. Los sintagmas o grupos de funciones que poseen uno o más actores en común y están unidos por relaciones de presuposición pueden ser discontinuas en el tiempo del relato, es cuyo caso las diferentes partes del sintagma llevarán el mismo número. Una función aislada debe ser incluida como sintagma en el inventario de estos: el enunciado pertenecerá a la lista de las funciones por su estructura y a la de los sintagmas por constituir una unidad narrativa independiente.

Finalmente, antes de concluir con la exposición de este segundo nivel de análisis interesa destacar el problema de la identificación de los enunciados deceptivos, particularmente difícil en el caso de los textos de género dialógico. Frente al narrador único no presente en el relato tradicional cuyos comentarios pueden tener una función metalingüística y permiten identificar como mentiras los enunciados no coherentes con los pronunciados por él, en el texto dialógico el valor de verdad de un enunciado, definido por la coherencia de sus contenidos investidos con los contenidos de referencia y no por referencia a una realidad extralingüística, puede ser indeterminado si no es precisado por las indicaciones escénicas o los comentarios de un agente narrador externo al propio relato. La solución propuesta por Rastier (1974:94) consiste en el reconocimiento del contenido en litigio por dos o más actantes narradores opuestos, esto es, si está presente en sus enunciados de un modo asertórico y no deceptivo.

C. Análisis narratológico.

En este tercer nivel de análisis del corpus elegido pretendemos aplicar la metodología semiótica desarrollada por Greimas y la llamada escuela de París cuyos principios fundamentales fueron expuestos en el capítulo III de la introducción. Previo a ello es preciso realizar algunas consideraciones sobre determinados aspectos de este análisis, dado que influirán considerablemente sobre el desarrollo del mismo.

En primer lugar, interesa destacar que se trata de un análisis semiótico "narratológico", esto es, de las formas narrativas en el sentido explicado anteriormente, el análisis de lo "narrado" en la obra dramática,

no de los mecanismos narrativos que, como es lógico, no se corresponden con el género literario objeto de análisis: en resumen, se trata de un análisis de la "historia" (o "fábula") tal como ésta es reconstruible a partir de la "trama" literaria expresada en forma dialógica. Esta "re-construcción" de la fábula implica, naturalmente, la ruptura del orden dramático de exposición y su posterior "ordenación" atendiendo a los principios lógico-cronológicos propios del relato en cuestión, un proceso de reconstrucción que formalmente ya había sido iniciado en la segunda etapa del análisis (el nivel funcional), en donde las funciones como allí justificamos, se ordenan en relación de causa-efecto (antes-después). Así, la sucesión textual no se corresponde con la sucesión narrativa, basada fundamentalmente en la sucesividad cronológica. En este sentido T. Pavel (1976:95-6) ha mostrado cómo la aplicación de transformaciones cronológicas a las secuencias terminales de la gramática narrativa de base produce "secuencias cronológicas" y posteriormente "une série de transformations de textualisation prend en charge le résultat du transformations chronologiques et les réorganise afin d'obtenir la succession textuel". Estas reglas de transformación cronológica narrativas serían análogas a las nociones cronológicas analizadas por G. Genette (1972) que actúan sobre los procedimientos literarios permitiendo las anticipaciones y anacronías observables en la obra literaria.

Ahora bien, al tratar de reconstruir la fábula en el caso concreto de las tragedias de Séneca nos encontramos con el problema de la acción dramática de estas obras. Como la crítica filológica tradicional ha reconocido, resumir a Séneca es, en ocasiones, más difícil y complejo que resumir a otros dramaturgos como Eurípides, con cuyo teatro, por otra parte, presenta notables coincidencias. En este sentido Norman T. Pratt (1983:24) ha señalado que, en tanto que "the course of the Euripidean play unfolds as continuous dramatic action... (Seneca) proceeds jerkily, from one effect to another within a bare framework of action". Este predominio de la escena individual sobre el conjunto de la acción dramática, así como la concepción de esta dramaturgia como "Rezitationsdrama" (Zwierlein 1966) tiene como efecto que "the plot advance, if they can be said to advance, through a succession of debating scenes or set-pieces monologues" (Costa 1974:101). A esta característica del teatro de Séneca viene a añadirse la difundida tesis sobre la finalidad didáctica del mismo, interesante no por lo que pueda tener de cierta, sino en la medida en que los personajes se ven reducidos a la condición de meros exempla de las tesis morales defendidas por el autor. Así, Giancotti (1953:57 ss) afirma que la falta de dramaticidad

del teatro de Séneca derivaría inevitablemente de la impronta moralista en la que las pasiones son travestidas como meras variaciones estilísticas de la antítesis furor / ratio. En esta línea de interpretación, la falta de dramaticidad sería consecuencia de la falta de desarrollo interno de los personajes, y a su vez, esta falta de desarrollo vendría derivada de la falta de humanidad e individualidad de los mismos (en contra de esta tesis, cfr. Luque 1980:72).

En lo que nos afecta particularmente en el análisis de este nivel concreto, interesa destacar la distinción, fundamental, entre personaje dramático y actante semiótico. Como hemos tenido ocasión de exponer repetidas veces, el personaje dramático no es sino un actante figurativizado que se erige en soporte de unas determinadas acciones lingüísticas en función de las convenciones genéricas del texto literario. Su análisis corresponde, por tanto, al nivel textual. Por el contrario, en un nivel de abstracción mayor, los actantes constituyen un modelo formal de relaciones funcionales que podrán ser encarnadas en actores figurativos (los personajes) o no figurativos (abstracciones, ideas, etc). De ahí que frente al análisis dramático clásico para el cual los personajes son los únicos soportes de la acción dramática, en el modelo narratológico todos los actores semióticos que aparecen en la narración (o fábula), dioses, objetos, personajes mudos, etc., son analizables a través del modelo actancial y recibirán en él su interpretación semiótica.

Dos últimos puntos de interés conviene destacar. Como se ha señalado repetidas veces y más arriba hemos mencionado, el teatro de Séneca es, fundamentalmente, un teatro de las pasiones, en el que el tratamiento psicológico de los personajes prevalece sobre el desarrollo de la acción dramática. Ahora bien, la semiótica en un principio se apartó voluntariamente durante largo tiempo de tratar todo lo que afectara, de cerca o de lejos, al dominio de la psicología. Esta toma de postura, plenamente justificada en sus comienzos cuando la consideración estrictamente funcional debía imponerse por encima de las determinaciones psicologizantes acumuladas en torno a la teoría de los "carácteres" literarios, no resulta justificable hoy día. Al contrario, como señala el propio Greimas (1983:15), "l'absence d'instruments d'analyse, lorsque il s'agit d'aborder des sentiments et des passions "de papier", recontrés dans les discours, apparaît déjà comme une limitation méthodologique arbitraire". Así, Greimas señala como uno de los objetivos inmediatos de la semiótica el examen sistemático de la "teoría de las pasiones", presentada como una parte integrante de todos los grandes

sistemas filosóficos clásicos. El examen parcial de algunos de estos sistemas (así el de la ira, por el propio Greimas, o los desarrollados por J. C. Coquet) han permitido constatar que todas estas teorías de los estados psicológicos presentaban como rasgo común, con independencia de la elección y de la jerarquía de los valores pasionales que articulaba, una constitución "taxonómica" basada en clasificaciones lexemáticas más o menos logradas. Sin embargo, el hecho que mayor repercusión ha tenido en lo que respecta al análisis semiótico deriva de la observación de que la interpretación semiótica de las pasiones se realizaba casi exclusivamente en términos de modalidades: la afectividad que se desprende de la lectura de los textos verbales de carácter "pasional" es analizable como un "efecto de sentido" producido por estructuras "patéticas" de carácter modal y éstas, en gran medida, debidas a consideraciones de orden histórico y social. Consiguientemente, la interpretación de las pasiones mediante la ayuda de la sintaxis modal constituye un instrumento metodológico que permitirá un análisis más refinado del discurso y la formulación de una semiótica "volitiva" paralela a la semiótica "factitiva" ya analizada en las formas narrativas tradicionales. En este sentido, las tragedias de Séneca constituyen un interesante campo de aplicación para las nuevas semióticas modales.

El último punto que interesa tratar en estas consideraciones metodológicas está relacionado con la segmentación de la materia narrativa. Al tratarse de una consideración estrictamente narrativa, la forma literaria empleada deja de ser relevante y los criterios de segmentación no pueden ser de orden lingüístico sino estrictamente semióticos. Así, recurriremos fundamentalmente a los criterios espacio-temporales, que presentan la ventaja de estar uniformemente presentes en todo discurso pragmático, esto es, en los discursos que relatan series de "acontecimientos" o de "hechos", necesariamente inscritos en el sistema de coordenadas espacio-temporales. En ausencia de éstos, la configuración actorial nos permitirá proceder a la segmentación en "secuencias", unidades textuales caracterizadas por la presencia de determinados elementos "demarcadores", secuencias a las cuales se les asignará un nombre "descriptivo" (del tipo "la partida", "la venganza", "el engaño", etc) con la única finalidad de ofrecer un resumen aproximado de orden temático que permita hacerse una idea de la economía general del discurso analizado. En cualquier caso, interesa destacar, primero, que las secuencias no constituyen unidades formales previstas por la teoría sino que se trata simplemente de un concepto meramente operativo destinado a facilitar el desmontaje de los mecanismos narrativos del texto y su consi

guiente descripción y análisis; y segundo, que las secuencias no se corresponden necesariamente con ninguna unidad de orden textual (en este caso, la división en actos y escenas).

Antes de terminar, conviene realizar una última consideración. Como se ha señalado repetidas veces, los dramas de Séneca "share so many patterns that analysis of them individually becomes repetitious" (N. C. Pratt 1983:91). En este sentido, y para evitar la reiteración innecesaria en el análisis, éste será más detallado en la primera obra que se analice y sólo los elementos diferenciadores serán atendidos en las restantes obras. En cualquier caso, las referencias al capítulo III de la introducción serán constantes para evitar la reiteración de las definiciones.

Capítulo V. Análisis textual.

Medea. Análisis textual.

Segueto	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Análisis	F. Iluc.	P.e.	S.p.	Total.	Implicaciones	Función	Metaling.	Intertextualidad	Cálculo
1.1. 1	1	Di coniugales	<ED> []	2p1(3)	Dioses del matrimonio	E		x		p		expres.	R	religioso religioso
2	2	Tu	<"> []	2(3)-F	Lucina	E		x		p		"	R	religioso
3	2	quae	<"> []	2(3)-F	Viaje argonautas Atenea	E		x		p		expres. refer.	R	retórico religioso dramático
4	4	et	<"> []	2(3) Eg	Mar. Neptuno	E		x		p		expres.	R	retórico
5	5	clarum	<"> []	2(3) Eg	Titán. Dia.	E		x		p		"	R	religioso
6	6	tacitis	<"> []	2(3)	Hécate	E		x		p		"	R	religioso
7	7	quos	<"> []	2p1(3) 1 F	Juramento de Jeseón	E		x		p		expres. refer.	R	mitológico
8	8	quos	<"> []	2p1(3) 1 F	Poder de Medea	E		x		p		"	H. degra. R C	religioso religioso dramático religioso
9	9	noctis	<"> []	1 -E pres.	Ruego. Conjurio erot.	E		x		Wp		litote	H C	impiedad
10	13	nunc	<"> []	2p1(3) T. E+	Petición de venganza	Ex		x		Wp		repetición	R	
11	16	ae...:	<"> []	2p1(3) 1 -1-f.	Botas	Ex+				Wp		repetición	H	boda pasada
12	17	coniugi	<"> []	2p1(3) 3, 1	Deso de venganza	Ex		x		Wp		repetición		venganza
13	20	vivat	<"> []	3, 1, -E	Destierro	Ex				Wp		conat.		destierro
14	23	quae	<"> []	1 F 3	Castigo	-				p		refer.	H	
15	24	liberos	"	3 -1	Paternidad	Ex		x		Wp		paradoja		denominación hijos
16	25	iam	"	3 T+	Venganza	-				p		repetición		venganza
17	26	peper-1	"	1	Autoría	-				p		repetición (ambigüedad)		dramático
18	26	quarulas	<"> []	1 F+	Lamentos inútiles	!E?		x		p		expres.	HR	retórico dramático
19	27	ran	<"> []	1 -E	Derrota	E?				p		preg. retor.	R	retórico
20	27	manibus	<"> []	1 3 0	Decisión de Medea	On				p		hipérbole		venganza
21	28	spectat	<"> []	3	El sol como testigo	E?		x		p		preg. retor. hipérbole	R	estirpe de Medea ret.-póet.

22	31 non	<(E)> [] 3	pres.	ideat.	El sol como testigo	Ex (E)		P	prog. reinar.	expres.	R M		ret. gram.
23	32 da	<"> [] 2(3)	imper.	ideat.	Conducción del sol	Ex	+	Wp	repetición apóstrofe	conat. expres.		salida de Necha	ret. gram.
24	35 gemino	<"> [] 3 E	pot.	ideat.	Destrucción de Corinto	Ex	x	Wp	hipérbole	"			mitológico prevención gram. relig.
25	37 hoc	<"> [] 1 E	pre. pot.	ideat.	Sacrificio	/-		Kp	repetición	refer.		vigor de Necha	ret. gram.
26	40 per	<"> [] 2(1) E	pres. imper.	ideat.	Venganza	/- Ex	+	P	apóstrofe (ambigüedad)	expres. conat.	R		cultural social
27	42 pelle	<"> [] 2(1)	imper.	ideat.	Temor femenino	Ex	+	Op	hipérbole apóstrofe	"			gram. prog.
28	44 quid	<"> [] 3 E/E	pres. fut.	ideat.	Crímenes	quodcumq[ue] /- (G)	+	Kp		refer.		nefas	gram.
29	45 effera	<"> [] 3(1) E	pres	emot.	Persecuciones de Necha	/-		P	Hipérbole	refer.		"	gram.
30	48 levia	<"> [] 1	pas	ideat.	Recuerdos	/-		P		refer. expres.	M		gram.
31	49 haec	<"> [] 1 E	pas	ideat.	Crímenes anteriores	/-		P		refer.		juventud	gram.
32	49 gravior	" [] 3	pot	ideat. emot.	Deseo	Ex	x	Wp		expres.		dolor	gram.
33	50 maiora	" [] 3p. 2-7	pres	ideat. emot.	Crímenes a cometer	/-		P	antítesis	refer.			gram.
34	51 accingere	<"> [] 2(1)	imper.	emot.	Destrucción	Ex	+	Op	repetición apóstrofe	expres. conat.	R	ira-funor	gram.
35	52 paria	<"> [] 3	pot		Repudio. Boda	E(1)	+	Wp		"			gram.
36	53 quo	" [] 2(1)	fut.	emot.	Abandono	Jesón : E(1) E(1)	x	P	inter. reinar.	expres. gram.	R		gram.
37	54 hoc	" [] 2(1)	pas.		Persecución pasada	/-		P	(ambigüedad)	refer. conat.			gram.
38	54 rumpe	<"> [] 2(1) 2-7	Imp.	emot.	Aprentamiento	Ex	+	Wp	repetición adición	expres. conat.			gram.
39	56 que	<"> [] 3 (1)	pres.	ideat.	Necesidad del crimen	/-		Op		refer. conat.			gram.
40	56 ad	<(COR)> [] 3p. 7 E	pot.		Invocación a los dioses	Ex	x	Wp	apóstrofe	expres. post. conat.	S P M	rizo boda	religioso poet. "
41	59	<"> [] 3 2-7	pot		Sacrificio a Júpiter Lucina y Marte	Ex	x	Wp		expres.	M		

Segundo	O.D.	Tercero	Contra	Artera	F. Loc.	P.c.	E.p.	Mod.	Implicaciones	Función	Metaling.	Locura-Isotonia	Stilupp
42	67 et tu	(<ae>)[] 2(3) E- imper.		Invocación a Hiren	Ex		x	wp	acostrofe	expres. corat.	RH	rito	cultural relig.
43	71 et tu	(<">)[] 2(3) F		Invocación a Hespero	Ex		x	wp	acostrofe repetición	"	RM	"	"
44	73 te	(<">)[] 3 2 T- pres.	emot.	Invocación	Hespero	/- (E)		p	apostrofe	refer.	RM	belleza de la novia ret.pott.	
45	75 viriit	(<">)[] 3 E pres.	ideat.	Belleza de la novia	Creusa	/-	x	Bp	hipérbolo	refer. expres.	M	belleza de Jasón	retórico poet.mit.
46	82 si	(<">)[] 3 pres. flt.	ideat	Belleza del novio	Jasón	/-		p	"	"		"	"
47	90 sic	(<">)[] 1 3 pres. pot.	emot.	Despo del coro	Creusa Jasón	Er +	x	wp	repetición apostrofe	conat. expres.	RH M	posición del coro	ret.pott.
48	93 haec	" 3 pres.	ideat.	Belleza de la novia	Creusa	/-		p	repetición hipérbolo	refer. expres.	M		ret.pott.
49	95 sic	" 3 pres.	ident.	Belleza		/-		p	comparación hipérbolica	"	M		noticio
50	102 exoptus	(<">)[] 2 T- imper.		Nuevo patrimonio	Creusa Jasón	Ex		p	apostrofe	conat. expres.	RM	posición del coro	ret.pott. prog.
51	107 concesso	" [] 2pl F- imper.	emot.	Comienzo de la fiesta		IV	+	wp	repetición	"			cultural
52	109 rara	" 3 pr. gen.	ideat.	Carra del poderoso		/-		Kp		refer.	M		social
53	110 carida	" [] 2 T- pres.	ireat.	Celebración de la boda Hiren		/-		Bp	apostrofe	conat. refer.	RM		retórico
54	112 exorte	" [] 2(3) imper.		Artoches festivas	"	Ex		wp	"	conat. expres.	RM		político
55	113 festa	(<">)[] 3 pot.	emot.	Fesozurnos		E(1)	+	wp	repetición	"	M		político
56	114 tacita	(<">)[] 3 pot.	emot.	Futuro de Hades	Hades	E(1)	-	wp	antítesis	"	SH	ideas fugitiva	drám.
57	116 occidius	(<ae>)(i:ae) 1pl(1) pres.	emot.	Desesperación de Hades		/-	-	p		refer. expres.			drámico
58	116 ares	(<">)(") 3 1 pos.	audit.	Hiren		/-		p	pleonazo	refer.	L	Hiren	drámico
59	117 vix	(<">)(") 1 T- pres.	emot.	cuñas de Hades	desgracia	/-		-Bp	littere repetición	refer. expres.		irrealidad	drámico
60	118 hoc	(<">)(") 3 4 E pos	emot.	Comportamiento de Jasón		EXE(1)	x	-Bp	preg. refer.	"	R		ret. dram.
61	120 merita	(<">)(") 3 1 -E pas(hist)emot.	pas(hist)emot.	Olvido de Hades		EXE(1)	x	p	repetición	"	A	revelentus	ret. dram.

Signto	C.D.	Tiempo	Canal	Tema	Análisis F. Ilcc. P.e. E.p. Nivel. Implicaciones; Función	Verbalng.	Levante-Isotopía	Cóligo			
62 122 adone	120 (100) 3	pres.	enot.	Poder de Venia	E?(Ei)	x -k	preg. retór.	expres. R	refer.	refas poder	ret. drar.
63 123 inerta	<"> (") 1	pres.	enot.	Estado de Videa	/-	p		refer.		locura	dramático
64 124 urde	" (") 1	fut.	ideat.	Venganza	E?(Ei)	x -k	preg. retór.	expres. R	refer.	busca de venganza	ret. drar.
65 125 utiram	" (") 3	irreal		Aflorenza de un har- nero	E(i)	-		expres.			dramático
66 125 est	<"> " 3	pres.		Esposa	/-	p		refer.			dramático
67 125 i, hanc	" " 3 0	pot.	ideat.	Objeto de venganza	E(i)	x		expres.		venganza sobre Creusa	dramático
68 125 hoc neis	" " 3 1	pres.	ideat.	Venganza	E?(Ei)	x		expres. R	corat.	insuficiencia de la venganza	dramático
69 127 si quod	" ["] 3 1	pres.	ideat.	Crimen	/ = /-			refer. R	corativa	facinus	dramático
70 128 scelera	" ["] 3 2 (1)	pot.	enot.	Crímenes pasados	Exx	x	Op	corat.		crímenes	dramático
71 124 furesum	" " 1	pas.	enot.	Crímenes	Equ	.	p	expres.		ira / amor	dramático
72 127 quid	" " 3	pres.	ideat.	Inocencia de Jasón	Creante	E?(Ei)		expres. R		actitud de Jasón	ret. drar.
73 128 debuit	" " 3 4 3	irreal		Muerte	/-	-	p	refer.			dramático
74 129 melius	" ["] 3 (1)	imper.	enot.	Dolor	Exx		Op	expres. H R		dolor	ret. drar.
75 140 si potest	" " 3 1	pres.	ideat.	Supervivencia de Jasón	/ = E!		H(wp)	refer.			dramático
76 141 si minus	" " 3 1	pres.	ideat.	Renuncia de Videa	= E!		H(wp)	"			dramático
77 143 culpa	" " 3	pres.	ideat.	Responsabilidad de Creante	/-			refer.			dram. cultur.
78 146 petatur	" " 3	pot.		"	E(i)			expres.		venganza sobre Creante	dramático
79 147 alto	" " 1 F 3	fut.	ideat.	Destrucción	Os	+		refer.			dramático
80 148 videbit	" " 3	fut.	ideat.	Destrucción	/-			refer.			geográfico
81 150 sille	100 100 2 1	imper.	enot.	Silencio	Exx	+		corat. S H			dramático
82 151 gravia	" " 3	pas. gm.	ideat.	Paciencia para la venganza	/-		p	refer.		paciencia	sociología popular

Segmento	O.D.	Tiempo	Caral	Tema	Apórota	F. Ilor.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Levante-Isotopía	Códigos
83 153 ira	" " 3	pres.gen ident.		Perjuicios de la ira	/- [ex]	-	p	antitesis	refer.	refer.	ira			
84 154 professa	" " 3pl	pres. ideat.		Odio	/- [ex]	-	p	redundancia	refer.	refer.	ira			
85 155 levis	MED MOD 3	pres. ident.		Dolor	/-		p		refer.	refer.	dolor / ratio		filosofico	
86 156 magna	" " 3pl	pres.gen ident.		"	/-		p	antitesis	refer.	refer.				dramático
87 157 libet	" " 1	pres. emot.		Ansiedad	/-		wp		refer.	refer.				dramático
88 157 siste	MOD MED 2	imper. emot.		Consejo	rex	-	Op	repetición	conat.	conat.	H / S			dramático
89 158 vix te	" " 3 2	pres. ideat.		Estado de fiebre	/- [ex]	-	p		refer.	conat.	S			dramático
90 159 fortuna	MED MOD 3	pres.gen ident.		Valor / Coherencia	/-		p	antitesis	refer.	conat.				satírica
91 160 tunc	MOD MED 3	pres.gen ident.		Valor	/ = /-	-	H(Op)		refer.	refer.				Filosofico
92 161 nunquam	MED MOD 3	pres.gen ident.		Valor	/-		p	litote	conat.	conat.				filosofico
93 162 spes	MOD MED 3	pres.gen ident.		Esperanza	/- [ex]	-	p		refer.	refer.				
94 163 qui	MED MOD 3	pot. ideat.		Inutilidad de la esperanza	Ex		Op	paradoja	conat.	conat.				
95 164 abiene	MOD MED 3pl e-E	pres. pas.		Partida de los Colicos	/- [ex]	-	p		refer.	refer.				dramático
96 164 coniugis	" " 3	pres. ident.		Infidelidad	/- [ex]	-	p		refer.	refer.	fidelidad			dramático
97 165 nihil	" " 3 2	pres. ident.		Impotencia de Medea	/- [ex]	-	p		conat.	conat.				cultural
98 166 Medea	MED MOD 3(1)	pres. pas.		Poder de fiebre	/-		p	paradoja	refer.	refer.				referico
99 166 hic	" " 2 E	pres. vis.		"	/-		p	hipérbole	expres.	expres.	denominación			dramático
100 168 rex	MOD MED 3	pres.g idea		Temor al rey	/- [ex]	-	Op		conat.	conat.	rex			referico
101 163 rex	MED MOD 3 1	pas		Padre-rey de fiebre	/-		p	repetición	refer.	refer.				dramático
102 169 non	MOD MED 2	pres. emot.		temor a las armas	?	+	v(Vp)		conat.	conat.				referico
103 169 sint	MED MOD 3pl			"	/ = /-		Hp	hipérbole	refer.	refer.				dramático

Seguimiento	C.D.	Tiempo	Caval	Tema	Aráctora	F. Illoc.	P.e.	E.D.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Levens-Isotomía	Código
125 183 abolare	CFE	(1ED) 1 3 4F	Pas.	enot.	Intención de matar	Hum	/-	-	P	hipérbole	refer. expres.			dramático
126 184 precibus	"	" 3 4F	pas.	enot.	Ruegos de Jasón	Genar	/-		P		"	H		dramático
127 185 concessa	"	" 3	pres.	enot.	Vida		/-	+	Pp		refer.			dramático
128 185 libertet	"	" 3 4E+	Pot.	enot.	Destierro	Verba	E(1)	-	Wp		expres. conat.			dramático
129 186 fert	"	" 3 1	Pres.	cines. gest. emot.	Acorzamiento de		/-		P		refer.	H C		dramático
130 188 eroete	CFE	(FA) 3p1 4E 2	Imper.	cines. gest. emot.	Alejamiento	Verba	!!	-	Op		conat.			dramático
131 189 iubete	CFE	() 2p	Imper.	enot.	Silencio	Verba	!!	-	Op		conat.	S		dramático
132 199 regium	"	" 3	pot.	enot.	Poder real		E(1)	-	Wp		expres.			dramático cultural
133 190 vaide	CFE	1ED 2 T- 4E	Imper.	cines. vls. emot.	Alejamiento	nonstrum	!!	-	Wp	repetición hipérbole	conat.			
134 192 quod	1ED	CFE 3	pres.	enot.	Culpa		!z	+	W(1p)		conat.			dramático
135 193 quee	CFE	1ED 3	pres.	enot.	Inocencia	Verba	/- E		P	ironía	expres.	H		dramático
136 194 si iudicas	1ED	CFE 2 F	Imper.	ideat.	Actitud de juez	Creante	/ = lex		Hp		conat.	C		Judicial.
137 194 si regres	"	" 2 F	Imper.	ideat.	Realza	"	/ = lex		H(Op)	antítesis repetición	conat.	C		cultural
138 195 aequum	CFE	1ED 2	pres.	ideat.	Poder real omnipoten-	Verba	!!	-	Op		conat.			"
139 196 iniqua	1ED	CFE 3p1	pres.g	ideat.	Realza injusta		/-			repetición	refer.			"
140 197 i.querere	CFE	1ED 2 4E	Imper.	enot.	Partida		!!	-	Op		conat.			dramático
141 197 reboe	1ED	CFE 1 4E	pres.	enot.	Regreso		/-		P		refer.			dramático
142 197 qui	"	" 3 4E/5p	pot.		Condición del regreso	Jasón	lex	-	Wp		conat.			dramático
143 198 vox	CFE	1ED 3	pres.	audit.	Decisión		/-		P		refer.			dramático
144 199 qui	1ED	CFE 3(2)	pres.g	ideat.	Audiencia a la otra	Creante	/-		Bp	repetición	refer.			filológico
145 201 auribus	CFE	1ED 3 2	pas(h)	enot.	Suplicio de Pelias		E? (4+)	+	P	preg. retr.	expres. refer.	S R		dram. ref.

146	202	sed fare	CE	ED	2	imper.	ident.	Permiso para hablar	Nédea	'in	+	Pp	corat.	H	crático
147	202	causae	"	"	3	pot.	"	"	"	E(1)	+	Hp	refer.	C	judicial
148	203	difficile	ED	CE	1	pas.	ident.	Ira. Poder real	"	/- (Eq)		Kp	refer. exras.		Ira. Poder regio crático
149	207	quamvis	"	"	1	pres. pas.	erot.	Pasado y presente de Nédea	Etes	// = /-		Hp	refer.		linaje de Nédea crático
150	211	quodcumque	"	"	3	pres.	ident.	Poder de Etes	Etes	/-		P	refer.		espacio de Nédea prop. crán.
151	217	generosa	"	"	1	pas. (h)	ident.	Poder real de Nédea	"	/-		P	refer.		pasado feliz de Nédea crático
152	218	petebant	"	"	3pl	pas. (h)	ident.	Pretendientes	"	/-		P	refer.		crático
153	219	repida	"	"	3	pas. (h)	ident.	Fortuna	"	/-		P	refer.		fortuna levis crático
154	221	confide	"	"	2	imper.	erot.	Azar	"	Eq		Op	corat. exras.		fortuna levis crático
155	222	hoc	"	"	3pl	pres. (g)	ident.	Privilegios reales	"	/-		Sp	refer.		ciencia crático
156	225	solum	"	"	1	pas. (h)	ident.	Poseciones de Nédea	Argonau- tas	/-		P	refer.		salvación de los argonautas crático
157	228	nurus	"	"	3	pres.	ident.	Argonautas	"	/-		P	refer.		mitológico crático
158	233	nam	"	"	1	pres.	erot.	Jefe	Jasón	/-		P	refer. exras.	H s	crático
159	235	vobis	"	"	1	pas. (h)	erot.	Pertenencia de Jasón	Urum	/-		P	refer.		Poseción de Jasón crático
160	236	innesse	"	"	2	Imper.	ident.	Asusación	"	lex		Op	corat. exras.		culpabilidad / inocencia crático
161	237	fatetur	"	"	1	fut.	erot.	Confesión de Nédea	"	/-	+	Hp	refer.	H	judicial crático
162	237	obici	"	"	3	pres.	ident.	Inocencia	"	/-		P	refer. exras.		crático
163	238	virgini	"	"	3	pot.	ident.	Puber. Dest. ción	Etes Jasón	// = /-		P	"		puber. pater. crático
164	242	fortuna	"	"	3	pot.	erot.	Sometimiento a la fortuna	"	Ei		Hp	exras.		ausencia de arre- pentimiento crático
165	243	non	"	"	3(1)	pres.	erot.	Falta de arrepenti- miento	"	/-		P	refer. exras.		crático
166	244	quocumque	"	"	3	pres.	ident.	Recompensa-castigo	Jasón	/-		P	refer.		crático
167	245	si placet	"	"	3	imper.	ident.	Castigo	Jasón	// = /-		Hp	corat. refer.		judicial crático

Segmento	O.D.	Tiempo	Caral	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modl.	Implicaciones	Función	Metaling.	Locomoción	Colap.
168 246 sum	" " 1	pres.	ident.	Culpabilidad de Medea	/-	+	Kp				refer.	H		drástico
169 247 talem	" " 2 1 -f	pres.(h)	emot.	Asilo	/-		kp				refer. expres.			drástico
170 249 terra	" " 1 2	pres.	emot.	Asilo	!pet	+	Wp			repetición	conat.	H		drástico
171 250 urbe	" " 3(2)	pot.	ideat.	Destierro	= /-		H(Wp)				conat. refer.			cultural
172 252 non esse	CRE MED 1 Eg	pres.	emot.	Benevolencia de Creonte	/-		Bp				refer.		tirano/clemente	cultural drástico
173 258 senio	" " 3 2 -f	pres.	emot.	Lamentos de Acasto	/-		p		repetición		refer.		crímenes de Pe-lías	drástico
174 262 potest	" " 3 2	pres.	ideat.	Inocencia de Jaso	= /-		p		antítesis		refer.			Judicial drástico
175 263 nullus	" " 3 2	pres.	ideat.	"	/-		p				refer.			
176 266 tu	" " 2	imper.	emot.	Destierro	"		Op		repetición		conat. expres.		mujer viril	cultural refer. refer.
177 272 prodigere	MED CRE 2 1	pres.		Huida	E? (Eq)		x		preg.retor.		expres.	R		drástico
178 272 redbie	" " 2 3(4)	imper.	ideat.	'ave	!ex		Wp				conat. expres.			drástico
179 273 fugere	" " 2 1	pres.		Huida	E? (A#)		x		preg.retor.		expres. conat.	R		refer. drástico
180 274 non sola	" " 1	pas.(h)		Verida	/-		p		repetición		refer.			drástico
181 274 bella	" " 2	imper.	ident.	Temor	= /-		H(Op)				conat.			drástico
182 275 cur	" " 2	pres.	emot.	Cuipa común	E? (A#)		-	-kp	preg. ret.		expres. refer.	R	culpabilidad de Jaso	refer. drástico
183 276 illi	" " 3	pres.	ident.	Culpabilidad de Jaso	/-		p				refer.		culpabilidad de Jaso	drástico
184 277 fugam	" " 2 T-	imper.	ident.	"	!in(A#)		p				conat. refer.		crímenes inocencia	drástico
185 279 non est	" " 3 1	pres.	ideat.	Inocencia de Medea	/-		p				refer. expres.			drástico
185 280 totiens	" " 1	pas.(h)	ideat.	"	/- (Eq)		p				"		provecho/cuipa	filosófico drástico
187 281 iam	CRE MED 2 T-	irreal		partida	!ex		-	Op			conat. refer.			drástico
188 281 quid	" " 2 F-	pres.	emot.	Retraso	!? (A#)		+	W(Wp)	repetición		conat.	H		drástico

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotaxia	Cólligo
189	222	Supplex	MED CRE 1 F=	pres.	comp. emot.	Último ruego	Er	+	§	Wp	refer.	H	hijos inocentes	cultural dramático
190	284	vale	CRE MED 2 <E	imper.	Partida		"	-		Op	const.			"
191	284	hos	" " 1 3	fut.	Hijos	hos	/-			P	refer.		penitor	"
192	285	per	MED CRE 1 T 0	pres.	ideat. emot.	Petición de retraso	Er	+	+	Wp	const. expres.		maternidad	religioso
193	290	fraudibus	CRE MED 2 <E T 0	pres.	ident.	Desconfianza	/-			Bp	refer. const.		engaño desconfianza	dramático
194	291	que	MED CRE 3(1) T=	pres.	ideat.	Imposibilidad de engño	E7(Eq)			-posp.	const. expres. prog.ret.	R		retórico dramático
195	292	nullum	CRE MED 3(2) T	pas.(g)	ideativ. Desconfianza		/-			Bp	refer.			filosófico
196	293	parum	MED CRE 2 1 T=0	pres.	emot.	Inexistencia	E7(Er)			-Kp	const. expres. prog.ret.	P		ret.dram.
197	294	etsi	CRE MED 1 2 T 0	fut.	ident.	Concesión	_-	/-		Hp	refer.			dramático
198	296	nimis	MED CRE 3 2 T=0	pres.	ident.	Plazo	/-			P	refer.			dramático
199	297	et	" " 1	pas.	emot.	Prisa	/-			P	refer.			dramático
200	298	capite	CRE MED 1 T= <E 0	fut.	ident.	Condición para el plazo	//	=	Ca	P	refer.			dramático
201	299	sacra	<"> () 3pl 1 E F=	pres.	cines.	llamada al sacrificio	/-			P	refer.	C	ceremonias	dramático
=====														
II.5.	202	aux	<COR> 3 <F <E pas. mit.	pas.	ident.	Navegación	/-			P	prét. refer.	M	mar	literario cultural
203	309	nomum	<"> 3 <E "	"	ident.	Conocimiento del cielo	/-			P	"	M		"
204	318	ausus	<"> 3 <F <E "	"	ident.	Auracia de Tifis	/-			P	"	M		"
205	329	cardida	<"> 3pl <F "	"	ident.	Edad de oro	/-			P	"	M		"
206	335	bere	<"> 3 <E "	"	ident.	Ruptura del orden	/-			P	"	M	foedera mundi	cultural
207	339	dedit	<"> 3 <F <E "	"	ident.	Peligros del mar	/-			P	"	M		"
208	346	pelluit	<"> 3 <F "	"	emot.	Navegantes de la nave	/-			P	"	M		"
209	350	quid	<"> 3 <F <E "	"	emot.	Escila	E7 / <E			P	prog.ret.	R M		"

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Arárfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-Isotopía	Código
210 365 quid	<OP>	3pl -f pres.	emot.	Sirenas		E(4u)	x	p	prog.ret.	prog.ret.	ref.	R M		cultural
211 366 quod	<">	3 0 3 0 3 0	ideat.	Recompensa		E(4u)	x	p	"	"	"	R M		"
212 361 aerea	<">	0		Velloccino, heda		/-		p	Hipérbole ironía, ref.	"	"	M		drumático
213 364 nunc	<">	3 T 3 T 3 T	pres.	Tranquilidad del mar		/-		p	"	"	"	M		"
214 369 terminus	<">	3 E 3 E 3 E	pres.	Cambios de fronteras		/-		p	hipérbole	"	"	M		"
215 374 venient	<">	3 E 3 E 3 E	fut.	Nuevos descubrimientos		/-		Ep	"	"	"	M		"
=====														
I.1. 216 300 alumna	NUT	1ED 2 E	pres.	cines. Salida de la casa		E'	x	v(4p)	prog.ret.	prog.ret.	comat. refer.	R		drumático refer.
217 361 resiste	"	" 2 2	imper.	Contención de la ira		lex	-	Op	"	"	comat.			"
218 362 incerta	<127> <127>	3 E	pres.	gest. emot. Estado de heda		/-		p	hipérbole conación	refer.	ref.	C		filosófico dramático refer.
219 361 quo	<">	" 3 3	fit.	Furor		E'	x	p	prog.ret.	expres.	expres.	R		furor
220 362 euniat	<">	" 3 3	pres.	"		/-		p	repetición	refer.	"			"
221 364 se	<">	" 3 3	fut.	Superación		/-		p	"	refer.	"			"
222 364 irae	<">	" 1n(1) 1n(1)	pres.	Furor		/-		Kp	refer.	refer.	"			"
223 365 magnum	<">	" 3 3	pres.	Temor		aliquid /-		p	repetición	refer.	"			"
224 366 vultum	<">	" 1 1	pres.	visual Furor		/-		p	hipérbole	refer.	"			"
225 366 di	<">	" 3pl 3pl	pot.	emot. Diceses, lesso		E(1)	-	Wp	"	expres.	"			"
226 367 si	1ED	100 2	imper.	ideat. Amor / odio		/-		H(Op)	antítesis	refer. comat.	ref. comat.			odio / amor
227 368 regias	"	" 1 1	pot.	emot. Vergenza		E(4u)	x	p	prog.ret.	expres.	expres.	R		verganza
228 369 exoptis	"	" 3 T-0 3 T-0	fut.	emot. Demora		E(4u)	x	p	prog.ret.	expres.	expres.	R		ref. demora
229 401 qui	"	" 3 3	fut.	emot. Vergenza		/-		p	hipérbole	refer.	refer.			favor
230 407 que	"	" 3 -4 3 -4	fut.	emot. Vergenza		E(4u)	x	-Kp	prog.ret.	expres.	expres.	P		revelación

231 411 non	NE	100 3 1	pot.	ideat. Vergenza		/-		p	hipérbole	refer.	refer.			drumático
232 414 sternam	"	" 1 1	fut.	emot. Intenciones de heda		Ca		Wp	hipérbole	refer.	"			drumático
233 415 timuit	"	" 3 3	pas.(h)	ideat. Temor de Jasón		E(4u)	x	p	prog.ret. ironía	expres.	expres.	R		drumático
234 416 amor	"	" 3 3	pres.g	ideat. Amor		/-		rec-p	"	refer.	"			amor
235 417 sed	"	" 3 1 3 1	pres.(h)	emot. Despedida		/-		pas	"	refer. expres.	refer. expres.	H		drumático
236 419 hoc	"	" 3 3	pas.	emot. Irbole de Jasón		/-		p	antítesis	expres.	expres.			debilidad
237 420 lavare	"	" 3 T-0 3 T-0	pas.(h)	emot. Poder de Jasón		Eq		p	"	refer. expres.	refer. expres.			drumático
238 421 liberis	"	" 3 T-0 3 T-0	pas(r)	ideat. Plazo de tiempo		Eq		p	antítesis	"	"			drumático
239 422 non	"	" 1 F-0 1 F-0	pres.	emot. Plazo		/-		p	refer.	refer.	refer.	H		drumático
240 423 nulum	"	" 3(1) T-0 3(1) T-0	fut.	ideat. "		/-		p	antítesis (oscuridad)	refer. expres.	refer. expres.			drumático
241 424 invadam	"	" 1 F-0 1 F-0	fut.	ideat. "		Ca		p	hipérbole	refer.	"			drumático
242 425 recipe	100	150 2	imper.	emot. Consejo		lex	-	Op	repetición	or. it.	"			drumático
243 426 sola	1ED	100 1	pres.	emot. Arria de vergenza		/-		Wp	hipérbole	refer. expres.	refer. expres.			drumático
244 428 recum	"	" 3pl 1 3pl 1	pot.	emot. "		E(1)		Wp	"	expres. refer.	"			drumático
245 428 trahere	"	" 2(1) 2(1)	pres.	ideat. "		/-		p	repetición	"	"			drumático
246 429 quam	100	150 2	imper.	emot. Consejo		/-		H(Op)	comat.	comat.	"			drumático
247 430 nero	"	" 3g 3g	pres.g	ideat. Temor a los poderosos		/-		- [pas	comativa	comativa	"			filosófico social
=====														
III.2. 248 431 o dura	<16>	[] 3		emot. Hedo		Eq	x	p	apóstrofe	expres.	expres.			filosófico refer.
249 433 recedia	<">	3	pres.mit	emot. Mala suerte		Divinidad Eq	x	p	paradoja	expres.	expres.			drumático
250 434 si	<">	1 4f 1 4f	irreal	ideat. Opción		Heda /-		H(Op)	antítesis repetición	refer.	refer.			fidelidad muerte
251 436 si	<">	1 4f 1 4f	irreal	ideat. "		/-		H(Op)	"	refer.	refer.			drumático

Segmento	O.D.	Tiempo	Cebral	1 ^a a	Análisis	F. Ilcc.	P.e.	E.p.	Model.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Código
252	no	3 1	pas.(h)	ideat.	Elección	/-	/-	/-	P	antítesis repetición	refer.	fidias tutor	drástico	
253	quippe	3	irreal	ideat.	Hijos	/-	/-	/-	P		refer.	por paterno	drástico	
254	sancta	2 F- E	pres.	enot.	Invocación a la Justicia	/ = /-	/-	/-	Wp	apóstrofe	expresivo	R	mitológico	
255	nati	3pl 1	pas.	enot.	Triunfo de los hijos	/-	/-	/-	P	repetición	refer.		drástico	
256	quín	1 3	pres.	enot.	Elección de Medea	/ = /-	/-	/-	H(Bp)		refer.	hijos talano	drástico	
257	constituit	1	pres.	enot.	Decisión	/-	/-	/-	Wp		refer.	H	drástico	
258	ataque	3 1 T E	pres.	corp. visu. gest. enot.	Proximidad de Medea	/-	/-	/-	P		refer.	fática	drástico	
259	fugimus	1.3. 2 JAS 2 F-	pres.	enot.	Huida	/-	/-	/-	P	repetición	refer.		drástico	
260	hoc	3 1 -F-	pres.	ideat.	"	/-	/-	/-	P	repetición	refer.		drástico	
261	pro	1 2	pas.(h)	enot.	H	/-	/-	/-	P	repetición	refer.		drástico	
262	disceob	1 -E	pres.	enot.	"	/-	/-	/-	P		refer.		drástico	
263	penatibus	2 3(1) -E-	pres.	enot.	"	E? (E?)	E?	E?	x P	preg.ret.	refer. expres.	R	drástico referido	
264	Phasin	1 -E	pres.	ideat.	Lugar de huida	E? (E?)	E?	E?	P	" ironía	expres.	R	ret.drám.	
265	quas	2 -E	pres.	"	"	E? (E?)	E?	E?	P	"	expres.	R	ret.drám.	
266	Pontici	1 -E	Int.	ideat.	"	E? (E?)	E?	E?	P	"	expres.	R	drástico	
267	quesourque	1 -F	pas.(h)	ideat.	Camino cerrado	/-	/-	/-	P	antítesis	refer.		drástico	
268	quo	2 -E	pres.	ideat.	Destino de Medea	E? (E?)	E?	E?	P	preg.ret.	expres.	R	ret.drám.	
269	euili	2 1	pres.	"	Orden de salida	/-	/-	/-	P	repetición	refer. expres.		drástico	
270	entur	1 -E	pot.	"	"	"	"	"	Op		const.		drástico	
271	regius	3 1	pas.(h)	"	"	Jasón	/-	/-	P	ironía	refer. expres.	desorientación	drástico	
272	nihil	1	pres.	enot.	Aceptación	/-	/-	/-	Wp		refer.		drástico	

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Aráctora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Códiq
273 461 dura	MED JRS 2	imper.		Castigo	Jasón	lex			Op		const. expres.			
274 462 merul	" " 1	pas.(h)	emot.	Castigo merecido		/-			Kp		refer.			transición
275 462 cruantis	" " 3	pot.	emot.	Sometimiento	Creonte	E(1)		-	Wp	hipérbole	expres.			social
276 465 mura	" " 1	fut.	emot.	"		/-			P		refer. expres.			transición
277 465 ingratum	" " 3(2) 1 -E -F	pot. emot.		Ayuda pasada de Medea	caput	lex			Op		const. refer.			mitológico transición
278 471 adice	" " 2 -F	imper.	emot.	"		lex			Op		"			"
279 478 aliena	" " 1 -F	pas.(h)	emot.	Abandono de Jasón		/-			P	antítesis	refer. expres.			transición
280 479 ...	" " 2 1	imper.	corp. emot.	Petición		Er			Wp	repetición	const. expres.			religioso
281 483 es:	" " 1 2 -E -O	pas.(h)	emot.	Entrega de Medea		/- (Eq)			P	repetición	refer.			transición
282 489 reble	" " 2 3	imper.	emot.	petición		Sugientu	lex		Wp		const.			transición
283 490 perimere	JAS MED 3 2 1 -F	pas.(h)	emot.	Ayuda prestada		/-			P		refer.			transición
284 492 poenam	MED JAS 1	pas.	ideat.	Castigo		/-			Bp	ironía antítesis	expres.			cultural
285 493 dum	JAS MED 2 E-	imper.	emot.	Huida		lex		-	Op		const. expres.			transición
286 494 gravis	" " 3	pres.(g)	ideat.	Ira regia		/-			Kp		refer.			cultural
287 494 hoc	MED JAS 2 1 3	pres.	emot.	Celos		/-			P	ironía	refer.			transición
288 496 Medea	JAS MED 3(2)	pres.	emot.	Reproches		E? (E1)		x	P	preg.ref. ironía	expres. R			ref. dram.
289 496 et	MED JAS 3(1)			"		E1			P		refer.			transición
290 497 obicere	JAS MED 2 1	pres.		"		? (E1)		+	P		expres. refer.			transición
291 498 quocunque	MED JAS 1 -F	pas.(h)		Oulpabilidad		/-			P		refer.			transición
292 498 FESTAT	JAS MED 1 2	pres.		Inocencia		E1			P	ironía	expres.			transición
293 500 tu	MED JAS 3 2	pres.		Oulpabilidad	crimenes	/-			P	repetición antítesis	refer. expres.			transición

Segmento	O.D.	Tiempo	Caral	Tema	Anáfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-Isotopía	Código	
294 500 cul	MED JAS 3	pres.(g) ideat.		Oulpabilidad		/-			Kp		refer.			filosófico	
296 501 omes	" " 2 3pl 1	imper. ideat.		Inocencia de Medea		conjugam / = /-			H(Op)		repetición antítesis		apreciamento		dramático
296 503 tibi	" " 3 2	pot. ideat.		"		/-			Op		"				dramático
297 504 íngrats	JAS MED 3	pres.(g) ideat.		Vergüenza de la vida		/-			Kp		repetición		desapreciación		" "
298 505 retinenda	MED JAS 3	pres.(g) ideat.		Suicidio		/-			Kp		refer.				" "
299 506 quín	JAS MED 2 3	imper. emot.		Consejo		in		-	Wp		repetición		ira		dramático
300 507 abdico	MED JAS 1	pres. emot.		Renuncia		hijos D(/-)		+	Wp		expres.		H		" "
301 508 meis	" " 3 1	fut. emot.		Hijos		?(E)!		+	W-p		expres.				dramático
302 509 regina	JAS MED 3			Hijos		/- (E)		-	P		refer. expres.				" "
303 510 non	MED JAS 3	pot. emot.		Hijos. Linaje		miseris E!		+	W-p		repetición antítesis		linaje		mitológico dramático
304 513 quid	JAS MED 2 1	pres. emot.		Destrucción mutua		E?(/-n)		x	P		expres.		R		" "
305 514 abscede	" " 2 1 -E	pres. emot.		Huida		ER		+	Wp		repetición				" "
306 514 supplicam	MED JAS 3 1 -F	pres.(h) emot.		Súplicas a Creonte		supplicam /-			P		ironía				dramático
307 515 quid	JAS MED 1 2	pres.		Actitud de Jasón		?(E)		+	Op		conat.		H		dramático
308 515 pro	MED JAS 1			Actitud de Medea		E?			P		expres.				dramático
309 515 vel	" " 3			Deuda de Jasón		E!!			P		expres.		obligado		dramático
310 516 hirc	JAS MED 3 -E-			Amenazas de Jasón		Creonte /-			P		refer. expres.				" "
311 516 est	MED JAS 3(1)	pres.		Peligrosidad de Medea		/-			P		refer. expres. denominación		idea		dramático
312 517 nos	" " 1 2	imper. ideat.		Confrontación		Jasón ex		-	P		conat.				dramático
313 518 ceob	JAS MED 1	pres. emot.		Pemición		/-			P		refer.				dramático
314 519 et	" " 2	imper.		Consejo		ex		-	Op		conat.				dramático
315 520 fortuna	MED JAS 3 1	pas.(h) emot.		Fortuna		/-			P		refer.		fortuna		filosófico

Segmento	JAS	MED	O.D.	Tiempo	Caral	Tema	Ánfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Códing
316 521 Acastus	JAS	MED	3	pres.		Acoso		/-			P		refer.			dramático
317 521 propior	MED	JAS	3	pres.		Hostilidad de Creonte		/-			P		refer.			dramático
318 522 utrunque	"	"	2 -E	imper.		Huida	utrunque	!ex		-	Wp		const.			
319 522 non	"	"	3(1) 2	pres.	ideat.	Huida		/-			P		refer.		!edea	
320 524 innocens	"	"	2 1	imper.		Huida		!ex		-	Wp		const.			
321 525 et	JAS	MED	3	fut.		Imposibilidad		/ = E?		x	-P	ironía preg.ret.	expres.	R		ret.dram.
322 527 his	MED	JAS	2	imper.		Enemigos		!ex			P	repetición hipérbole	const.			dramático
323 528 demersos	"	"	1	fut.		Poder de Medea		/-			P		refer.			dramático
324 529 alta	JAS	MED	1	pres.	enot.	Temor		/-			P		refer.		Miedo de Jasón	social dramático
325 529 ne	MED	JAS	2	imper.		Ambición de poder		!ex			Op	ironía	const.			dramático
326 530 suspecta	JAS	MED	2 F+	imper.		Conversación		!ex			Wp		const.	H		dramático
327 531 nunc	MED	JAS	2(3) T-	imper.		Petición de ayuda a Júpiter		Er		x	Wp	apóstrofe	expres. const.	R		dramático
328 534 nec	"	"	3 2 1	pot.		"	Jasón	/-			Bp	apóstrofe	expres.	R		religioso mitológico
329 535 quisquis	"	"	1 2 3	fut.		Culpabilidad		/-			Bp		expres.			
330 536 non	"	"	3(2) 1	pres.	ideat.	"		/-			Bp		refer. expres.			
331 537 sana	JAS	MED	2	imper.	enot.	Consejo		!ex		-	Op		const.	H		dramático
332 538 si	"	"	2	imper.		Ayuda		/ = !in			P		const.			dramático
333 540 contemere	MED	JAS	2 3(1)	pres.	enot.	Desprecio de las ri- quezas		/-			poap		refer.			filosófico dramático
334 541 liberos	"	"	3 1	pot.		Huida con los hijos	hijos	!ex		-	Wp		expres.			dramático
335 543 te	"	"	3pl 2	pres		Hijos futuros		/-			P		refer.			dramático
336 544 parere	JAS	MED	1 2	pres.	enot.	Inclinación a aceptar		/-		+	Wp		refer.	H		dramático
337 545 pietas	"	"	3(1)	pres.		Imposibilidad de "		/-			Op		refer.		pietas	cultural
338 546 namque	"	"	3 i	pot	enot.	"	rex soor	/-			P	repetición	refer. expres.			dramático

Segreto	O.D.	Tiempo	Caral	Tema	Aráfono	F. Disc.	P. S.	E. p.	Modal.	Implicaciones	Función	Mutaberg.	Losco-Isomorfía	Código
339 57 haec	JAS MED 3	pres.	erot.	Paternidad	hijo	/-					refer.		piezas	
340 58 spiritus	" " 1	pot.	erot.	"	"	/-					hipérbolo		"	dramático
341 59 sic	(MED) (JAS) 3	pres.	erot.	Anc. abj. a sus hijos	"	E?(-)		x			preg. ret.		"	dramático
342 50 bene	<"> " 3	pres.	ideat.	Debilidad de Jasón	"	/-					refer.		vulnerabilidad de Jasón	"
343 51 supra	MED JAS 3(1)	pot.	erot.	Ultima despedida	"	Er		+			comat. expres.		H	dramático
344 53 gratum	" " 3	pres.	erot.	Alivio	"	/-					refer.		"	dramático
345 53 voce	" " 1 2	pres.	erot.	Recuerdos	"	Er		+			comat.		H	filosófico
346 57 omnia	JAS MED 1	pas.(r)	erot.	Perdón	"	/-					refer.		"	dramático
347 58 prooque	" " 1 2	pres.	erot.	Consejo	"	Er		+			comat.		"	"
348 59 miserias	" " 3g	pres.(g)	ideat.	Tranquilidad de espí- ritu	"	/-					refer.		quies	filosófico
. /														
I.4. 349 50 discessit	(MED) 3	ε Pas(r)	cines.	Salida de Jasón	"	/-					refer.		"	dramático
350 50 ita	<"> 3	pres.	ideat.	Desconcerto de Medea	"	E?(Er)		x			preg.ret.		R	dramático
351 50 vadis	<"> 2(3) 1	pres.	erot.	Desagradecimiento	"	E?(Er)		x			preg.ret.		R	ret.dram.
352 51 excidius	<"> 1p1(1)	pas.(r)	erot.	Olvido	"	E?(Er)		x			preg.ret.		R	ret.dram.
353 53 nunquam	<"> 1p1(1)	fut.	erot.	Imposibilidad	"	Ca					refer.		"	dramático
354 52 hoc	<"> [] 2(1) F4	imper.	actuation	"	"	Ex					apóstrofe		P	religioso dramático
355 52 omis	<"> [] 2(1)	imper.	erot.	esortación	"	Ex					expos.		"	"
356 53 fructus	<"> [] 2(1)	pres.	ideat.	Falta de conciencia	"	/-					refer.		"	dramático
357 54 vix	<"> 3 1	pres. erot.	Imposibilidad de ergo	"	"	/-					refer.		"	dramático
358 55 hac	<"> [] 2(1)	imper.	ideat.	ataque imprevisto	"	Ex		+			Op (oscuridad)		expos.	dramático
359 56 perge	<"> [] 2(1)	imper.	ideat.	"	"	Ex		+			paradoja repetición		H	dramático

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Código
360 568 tu	MED (NOD) 2 1	imper.		Petición de ayuda			+	Wp			const. expres.		complicidad de la matanza	dramático
361 570 est	" (" 1 0	pres.		Manto Collar	/-	/-		P			refer.		objetos mágicos	dramático
362 575 haec	" (" 3pl 0	pot.		Regalo mortal			+	Wp			const.		objetos mágicos	mágico dramático
363 577 vocetur	" (" 3 1	pri.		Invocación a Hecate	/-	/-	+	Op			const.	H	rito	"
364 577 sacra	" (" 2 F +E	imper.	icines.	Ritos mágicos			+	OP			const.			mágico dramático
III.5. 364 579 nulla	<OOR> 3	pres.(g)	ideat.	Fuerza del odio	/-	/-		P		hipérbole repetición	poét. refer.		odio mujer engañada	cultural geográfico mitológico
365 581 cascus	<"> 3	pres(g)	ideat.	Ira	/-	/-		P			poét.		ira	filosófico
366 585 parcite	<"> [] 2pl(3p)	imper.	ento.	Plegaria	Er	Er	+	Wp		apóstrofe	poét. expres.	R		mitológico dramático
367 585 veniam	<"> 1pl (1)	pres.	emot.	Clemencia para Jasón	Er	Er	+	Wp			poét. refer.			"
368 587 sed	<"> 1	pas.	emot.	Mar	/-	/-		P		antítesis	"			mitológico
369 589 ausus	<"> 3 T +E	pas		Desobediencia de Feo- ton	/-	/-		P			"			"
370 603 constitut	<"> 3g	pres(g)	ideat.	Camino conocido	/-	/-		Kp			"			
371 604 vede	<"> 2	imper.	ideat.	Leyes del universo	Ez	Ez		Op			poét. expres.		foedera mundi	cultural
372 607 quisquis	<"> 3	E pas.		Destino de los Argo-	/-	/-		P		repetición	poét. refer.			dramático
373 616 exigit	<"> 3	E pas		Tifis	/-	/-		P			"			"
374 625 ille	<"> 3	E pas		Desgracias de Orfeo	/-	/-		P			"			"
375 635 stravit	<"> 3	E pas		Muerte de Heracles	/-	/-		P			"			"
376 643 stravit	<"> 3	pas		Muerte de Ancoo	/-	/-		P		repetición	"			"
377 644 fratrem	<"> [] 2	pres.		Melegro	/- (E)	/- (E)		P		apóstrofe	poét. expres.			"
378 646 manere	<"> 3pl	pas	ident.	Justo castigo	/- (E)	/- (E)		P			"			"

Segmento	<COR>	O.D.	Tiempo	Caral	Tem	Análisis	F. Ilcc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Figuración	Metaling.	Lexem-Isotopía	Código
379 659 ite	<COR> []	2pl T-	imper.			Peligros del mar	Exx			Op	ironía	poét. expres.	P	H	
380 652 Ichnem	<">	3 E	pas			Castigo de Ichnem	/-			P		poét. refer.	H		mitológico
381 654 ornibus	<">	3	pas			Castigo de Mopso	/-			P		"	H		
382 656 ille	<">	3	pas			Castigo de Peleo	/-			P		"	M		
383 658 Nauplius	<">	3	fut.			Castigo de Nauplio	/-			P		"	H		
384 664 ipse	<">	3 E O	pas			Muerte de Pelias	/-			P		"	H		mitológico cratístico
385 668 iam	<"> []	2pl E	pas	enot.		Basta de verganza	/-			Bp	apóstrofe	poét. expres.	R M		
386 669 parcite	<"> []	2pl	imper.			Perdón	Er			Wp	apóstrofe	poét. conat.	P M		cratístico inocencia de Jasión

V.1. 387 670 pavet	<MOD>	3(1)	pres.	enot.		Estado anímico	/-			P		refer.			cratístico nido
388 670 megra	<">	3	pres.	idest.		Amenaza	/-			P		refer.			cratístico
389 671 imane	<">	3	pres.	enot.		Estado de Medea	/-			P		refer.			cratístico
390 673 vidi	<">	1 3	pas			Acciones pasadas	/-			Kp		refer.			cratístico néglcio
391 674 maius	<">	3	pres.	idest.		Preparativos de Medea	/-			Kp	repetición	refer.			cratístico néglcio
392 675 ranque	<">	3 -E -T -f	pas(r)	cinés. enot.		Salida	/-			P		refer.			cratístico néglcio
393 684 tracta	<">	3pl -E-	pres.p.			Serpientes	/-			P		refer.			néglcio
394 690 parva	MOD " " "	3	pres.			Venenos	/-			P		refer.	H		"
395 682 caelo	" " "	1	fut.	enot.		Petición al cielo	/-			Wp		refer.			reptiles
396 682 iam	" " "	3 T-	pres.	idest.		Momento de actuar	/- Ex			Bp	repetición	refer. expres.			cratístico reptiles
397 684 huc	" " "	3 E-	pot.			Invocación	E!			Wp		expres.			néglcio mitológico reptiles
398 699 adsit	" " "	3	pot.			Pitón Hidra	E!			Wp		expres.			mitológico reptiles
399 703 tu	" " " []	2 1 -E-	pot			Serpiente	E!			Wp	apóstrofe	expres. [P			néglcio mitológico reptiles p. der de Medea

Segmento	(NOD)	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Ilac.	P.e.	E.p.	Metab.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopia	Córtico	
400	705	postquam	<NOD>	3 -F	pas(r)	emot.	Maleficio de las hierbas	Medea	/-			P	hipérbolo	refer. expres.	hierbas	mágico
401	707	quocumque	<">	3 -E -T	pres.		Hierbas	Medea	/-			P	" "	" "	hierbas	geográfico mítico
402	720	Haemonius	<">	3 -E	pas		" "		/-			P	" "	" "	hierbas	" "
403	728	haec	<">	3 -T	pas		" "	Medea	/-			P	entíasis	refer.	hierbas	mágico
404	731	maritima	<">	3 -F -O	pas(h)		" "	Soledad	/-			P		refer.	hierbas	"
405	738	scruit	<">	3	pas(r)	acus. pres. emot.	Indicación		/-			P		refer. fática	C H	drámatico mágico
406	739	mundus	<">	3	pres(g)	emot.	Tenar		/-			P		refer.	H	"
IV.2.	407	740	comprocar	<NED>	1 -E	pres.	Ruego. Conjuración		Ex	+ +		Wp		expres. poét.	H H	mágico mitológico
408	742	Tartari	<">	2	pot.	emot.	Ruego. Venganza		Ex			Wp	apóstrofe	"	R M	torburos
409	744	rota	<">	3	pot.	emot.	" Suplicas	Creonte	Ex			Wp		expres.	"	"
410	748	vos	<">	2pl E	imper.		" a las Danaides		Ex			Wp		expres. poét.		"
411	749	vestras	<">	3 T-	pres.	ident.	Día de la venganza		/-			P		refer.	M	venganza
412	750	nunc	<">	2 1 T-	imper.		Invocación a Hécate		Ex			Wp	apóstrofe	expres. poét.	P M	mágico
413	752	tibi	<">	1(2) E -F	pas	emot.	Hechos mágicos de Medea	Hécate	/-			P		refer.	M	cooler de Medea
414	756	et	<">	3 -E	pas		"		/-			P		refer.	M	"
415	759	temporum	<">	1 -F	pas		"		/-			P		refer. expres.	"	adynata. poder de Medea
416	760	aestiva	<">	3 1 -F	pas		"		/-			P		"	"	"
417	770	adese	<">	2 T-	pres.	ident.	Invocación de Apolo		/-			P	apóstrofe repetición	refer. conat.	P	mágico mitológico
418	771	tibi	<">	1 O-	pres.		Ofrendas		/-			P	repetición	expres. refer.	"	rito
419	783	his	<">	2 O-	imper.		"		/- (E)			P		"	"	"

	Seguimiento	O.D.	Tiempo	Caral	Tema	Anáfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Código
440	840 vota	(MED)	3pl(1)	pres.	enot.	Respuesta	/-		Kp		refer.	N	vergarza		náutico dramático náutico
441	840 ter	(<"	3 O-	pas(r)	acas. v.ual.	Asentimiento de He- te	/-		Wp		refer.	M	rito		dramático
442	843 peracta	(MED)(NOB)	3 1	pres.	ideat.	Preparativos	/-		Kp		refer.				dramático
443	843 huc	MED	(NOB)	2 3pl 1	imper.	Llamada a sus hijos		+	Wp		const.	H	vergarza		dramático
444	845 ite	"v	(HU)	2pl 1 3	imper.	Entrega del regalo		+	Wp		repetición				dramático
IV.3. 4E, F O → enot.															
IV.4. 445 849 quonam															
445	849 quonam	(COR)	3	pres.	enot.	Preparativos de Medea	E7(/"	x	p	prog. ret.	poet. expres.	N; R	furor		retórico dramático
446	853 vultus	(<"	3	pres.	cines. gest. emot.	Estado de Medea	/-		p		poet. refer.		ira		retórico Teoría de las reacciones
447	857 quis	(<"	3	pot.	ideat.	"	E7(/"	x	-Kp	ironía	poet. expres.				
448	858 flagrant	(<"	3	pres.	gest.	Efectos de la ira	/-		p	repetición	refer.				
449	862 huc	(<"	3 E 4E →	pres.	cines. emot.	"	/-		p	comparación	poet. refer.				
450	866 frenare	(<"	3	pres.	enot.	Freno a la ira	/-		p		"		pasión		dramático poético
451	868 nunc	(<"	3 T-	pres.	enot.	Amor. Ira	/-		p	repetición	"	M			
452	869 quid	(<"	3 -E-	fut.	ideat.	Partida de Medea	E7(Eq)	x	-Kp	prog. ret. repetición	poet. expres.		R		ret. dram.
453	874 nunc	(<"	[]	2(3) F	imper.	Término del plazo	Ex		Wp	epístrofe	" refer.				poético dramático
V.1. 454 879 periere															
454	879 periere	MEN	COR	3	pas(r)	ideat.	/-		p		refer.				dramático
455	880 nra	"	"	3pl	pres.	Muerte de Creonte y Creusa	/-		p		refer.				dramático
456	881 qua	COR	MEN	3	pas(r)	Engaño	?	+	W(Kp)		const.		trampa		dramático
457	881 qua	MEN	COR	3g. 0	pres.(g)	ideat.	/-		Kp	repetición	refer.		trampa		dramático
458	882 in	COR	MEN	3 0	pas(r)	Trampa	regalos	17	-	W(Kp)	const.				dramático

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Aráfores	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Motab.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Códiop
459 853 et	MEN COR 1	T-	pres.	emot.	Extreñeza del mensajero	/-			p	falta de res-puesta, ciroumloquio	refer.			drástico
460 854 quis	COR MEN -F			Naturaleza de la desgracia	?			+	W(kp)	conat.				drástico
461 855 avidus	MEN COR 3	T-E	pres.	emot.	Incendio	/-			p	refer.				drástico
462 857 unda	COR MEN 3	0	pot.	ident.	Agua	!ex		-	Bp	conat.				drástico
463 858 et	MEN COR 3	0	pas(r)	Prodigio	/-				p	refer.				reflexivo drástico
=====														
464 891 effter	NOD MED 2	-E	imper.	Huida	!ex		-		Op	conat.				drástico
465 893 egone	MED NOD 1	-E	pot	Negación de la huida	E?(-)		x		p	preg. ret. ironía	expres.			reflexivo drástico
466 893 si	" " 1	-E-	irreal	Venganza	/ / - / -				p	repetición	refer.			drástico
467 894 nuptices	" " 1	pres.	emot.	Satisfacción	/-				p	ironía	refer.			drástico
468 895 quid	" [" 2(1)	pres.	emot.	Desaliento	E?(-)		x		p	apóstrofe preg. ret.	expres.			reflexivo drástico
469 895 sequere	" [" 2(1)	imper.	emot.	Autoestortación	Eex				Wp	apóstrofe	expres.			"
470 896 pars	" [" 3	2(1)	pres.	Venganza	E?		x	-kp	preg. ret.	expres.	expres.			"
471 897 amas	" [" 2	3	pres.	Ahor a Jasón	/ / - / -				Hp	apóstrofe	expres.			"
472 898 quare	" [" 2(1)	T-	imper.	Castigo	Eex				Wp	apóstrofe repetición	expres. conat.			" drástico
473 900 fas	" " 3	pot.	ident.	Castigo	E!				Wp	repetición	expres.			cultural
474 901 vindicta	" " 3g	pres(g)	ident.	Venganza	/-				Kp	refer. expres.	expres.			"
475 902 incumbe	" [" 2(1)	E	imper.	Autoestortación	Eex				Wp	apóstrofe	expres. conat.			drástico
476 904 quicquid	" " 3	T-	pot.	"	Eex				Wp	análipsis	"			pietas
477 905 hoc	" [" 2	F-	imper.	Incitación	Eex				Wp	apóstrofe	expres. conat.			reflexivo cultural
478 905 et	" [" 2(1)	F	ut.	Hechos pasados	Ca				p	apóstrofe repetición	"			drástico

.2.

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-isotrofia	Cólligo
554 1000 natus	MED	JAS 3	pas(r)	corp.	Muerte del hijo	/-			P		refer.			derivación
555 1001 hic	"	" 3	fut.	corp.	Próximo muerte del segundo hijo	/-		+	P	repetición	refer.			derivación
556 1002 per	JAS	MED 2 T- 3	imper.		Súplicas de Jasón	Er	-		Wp	repetición	conat.			derivación religioso
557 1004 si	"	" 3-1	pres.	ideat.	Culpabilidad de Jasón	/ -/-			Hp		refer.		inocencia	derivación
558 1005 me	"	" 1	fut.	emot.	Autoinmolación	/-		-	Wp		conat.			derivación
559 1005 noxium	"	" 2 1	imper.		"	Er	-		Wp	repetición	conat.			derivación
560 1006 hac	MED	JAS 1	fut.	emot.	Vulnerabilidad	/- E->		+	Wp	repetición	refer.			derivación
561 1007 i nunc	"	" 2 T->	imper.		Elección	Exx			P	ironía	expres.			derivación
562 1008 unus	JAS	MED 3	pres.	ideat.	Suficiente castigo	/-		-	P		refer.			derivación
563 1009 si posses	MED	JAS 3-1	irreal	ideat.	Ineficiencia del cas-	/ -/-			Hp	antítesis	refer.			
564 1010 ut	"	" 1	pot.	ideat.	Resentimiento	/ -/-			Hp	repetición	refer.		dolor resentimiento	
565 1012 iam	"	" 1 T- ->	fut.	emot.	Resentimiento	/ -/-			Hp		refer.			religión
566 1014 iam	JAS	MED 2 T-> F->	imper.		Fin del suplicio	Er	-		Wp		conat.			derivación
567 1016 perfruere	MED	[] 3(2)	imper.	emot.	Venganza	Exx			Wp	apóstrofe	expres.			derivación
568 1017 meus	"	JAS 3-1 F->	pres.	emot.	Plazo	/-			P	repetición	refer.			derivación
569 1018 infesta	JAS	MED 2 1	imper.		Ofrecimiento de Jasón	Exx	-		Wp	repetición	conat.			derivación
570 1018 misereri	MED	JAS 2	Pres.	emot.	Compasión	/-			P		refer.			derivación
571 1019 bare	"	" 3	pres.		Compasión	/-			P		expres.			
572 1019 peractum	"	" 3 F->	pas(r)	cines.	Venganza cumplida	/-			P				venganza	derivación
573 1019 plura	"	["] 1 3	pas.(r)		Objeto de venganza	/-			P	apóstrofe	expres.		dolor	derivación
574 1020 lumina	"	JAS 2 E->	imper.	gest.	Mirada visual	'ex			Wp		conat.			derivación

Segmento	Med	JAS	2	1	pres.	corp.	Tema	Analora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Código
1575	1021	conjugam	MEM	JAS	2	1	pres.	corp.	emot.	apariciencia de Medea	E?	p	preg. ret.	expres. conat.	R		dramático mitológico
1576	1022	sic	"	"	1	pres.	ideat.	Huida	/-	p			refer.				"
1577	1022	patuit	"	"	3-E	pas(r)		Camino de huida	/-	p			refer.				dramático
1578	1023	squamosa	"	"	3pl	pres.		Serpientes	/-	p			refer.				" mitológico
1579	1024	recipe	"	"	2 T-O	imper.	corp.	Catáveres de los hijos	lex	Op			expres.				dramático religioso
1580	1025	ego	"	"	1 -E-	fut.	corp.	Huida de Medea	/-	p			refer.				
1581	1026	per	JAS	MED	2 -E	imper.	corp.	Huida de Medea	lex	+	p		conat. expres.				dramático

Unidades dramáticas.

Las macrosecuencias, secuencias medianas y microsecuencias inciden de manera directa en uno de los aspectos que han sido más estudiados de las tragedias de Séneca: la estructuración dramática de cada obra. Aunque resulte difícil obtener nuevas conclusiones en un terreno que ha sido frecuentemente analizado, creemos que la ayuda de gráficos permite visualizar la situación y formalizar algunas de las tesis que ya han sido formuladas, subrayando de paso algunos aspectos que han sido más descuidados. En los gráficos siguientes, la línea superior señala las macrosecuencias y la línea inferior las secuencias medianas (o escenas).

Medea

	I.1	↓ A	II.1	II.2	II.3	II.4	↓ B	III.1	III.2	III.3	III.4	↓ C	IV.1	IV.2	IV.3	↓ D	V.1	V.2	V.3	V.4		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20		
Medea	x		x	x	(x)	x		x	(x)	x	x			x	x				x	(x)	x	
Coro		x					x					x				x	x					
Nodriza			()	x	()			x	()	()	()		x	()	()					x		
Creonte					x	x																
Jasón									(x)	x											(x)	x
Hijos																()	()	()	()	()		
Mensajero																x						
Soldados						()															()	()

() Personajes mudos

(x) Monólogos con otro personaje en escena

Como primera observación, y de acuerdo con lo que ha venido observando la crítica de una manera unanime, hay que señalar la división de la obra en cinco grandes unidades (episodios o actos, marcados formalmente por los coros), división en la que se muestra de acuerdo con la preceptiva horaciana. El criterio que dirige la división es fundamentalmente de orden temporal, esto es, cada segmento señala una unidad temporal, aunque también intervienen criterios de orden narratológico (la unidad de acción señalada por Aristóteles). En otro nivel, la segmentación y estructuración efectuada en función de las grandes unidades del relato recoge la existencia de tres unidades indispensables: i. la prótasis, exposición

y puesta en marcha de los elementos dramáticos (I 1, II 1, II 2) ii. la epítesis, consistente en la complicación y enmarañamiento del nudo (II 3, II 4, III 1, III 2, III 3, III 4); iii. la catástrofe, resolución del conflicto y retorno a la normalidad (IV 1, IV 2, IV 3, V 1, V 2, V 3, V 4). Estas tres fases, que corresponden en mayor o menor medida a los modelos narratológicos ternarios, constituirán el núcleo de toda obra de tipo aristotélico y se convertirá en el elemento articulador básico de la forma dramática. En el seno de esta estructura, el acto es definido como una unidad temporal y narrativa, más en función de sus límites que de sus contenidos (señalados por las entradas y salidas de los personajes o por algún cambio en la continuidad espacio-temporal). Consiguientemente, la función principal de estas grandes unidades es la de segmentar la fábula permitiendo que los personajes se reencuentren bajo nuevos términos sin que se llegue a violar la unidad de tiempo y sin que el principio de enlace entre los distintos actos sea el mismo que señala la vinculación entre las escenas (cfr. infra. En este sentido, preferimos la denominación de "acto" frente a la de episodio, dado que este último término es utilizado también para referirse a acciones secundarias vinculadas a la acción principal: a este respecto los episodios son partes integrantes de la intriga).

Continuando con el proceso de segmentación, la estructura de la obra sería la siguiente:

I 1	Medea (monologo) (1-55) (55) (sen. iam.)
Parodos	Coro (monol. lírico) (56-115) (60) (ascl.min;glic; exam.dact)
II 1	Medea (nodriza callada) (monol.) (116-149) (34) (sen.iamb)
II 2	Medea Nodriza (dial.) (150-178) (29) (")
II 3	Creonte (Medea callada) (monol.) ((179-190) (12) (")
II 4	Creonte Medea (dial.) (190-300) (111) (")
Estásimo 1	Coro (monol. lírico) (301-379) (79) (dim.anap;mon.anap)
III 1	Nodriza Medea (dial.) (380-430) (51) (sen.iamb.)
III 2	Jasón (Medea callada) (monol) (431-446) (16) (sen.iamb.)
III 3	Jason Medea (dial.) (447-559) (113) (sen.iamb.)
III 4	Medea (nodriza callada) (monol) (560-578) (19) (sen.iamb.)
Estásimo 2	Coro (monol. lírico) ((579-669) (91) (saf.men.)
IV 1	Nodriza (monol) (670-739) (70) (sen.iamb.)
IV 2	Medea (nodriza callada) (monol) (740-844) (105) *
IV 3	Medea (hijos, nodriza callados) (845-849) (5) (sen.iamb.)

(* : oct.troc; sen.iamb; sen. cuat. iamb; dim. y mon. anapes.)

- Estásimo 3 Coro (monol. lírico) (850-878) (29) (ter. iamb.)
 V 1 Coro Mensajero (dial.) (879-890) (12) (sen. iamb.)
 V 2 Medea Nodrizza (hijos callados) (891-977) (87) (sen. iamb.)
 V 3 Medea Jasón (hijos y soldados callados) (978-995) (18) (")
 V 4 Medea Jasón (dial.) (hijos callados) (995-1027) (33) (")

La extensión en número de versos de los actos, como puede comprobarse, es bastante equilibrado, subrayada por una mayor brevedad del prólogo: prol.: 55; acto I: 186; acto II: 199; acto III: 180; acto IV: 150; Lo contrario sucede con la extensión de los coros, siendo el último notablemente el más breve: 1: 60; 2: 79; 3: 91; 4: 29.

La separación de las grandes unidades está señalada por los coros que, al contrario de la preceptiva horaciana (A.P. 193), y en la línea de Eurípides, ven reducido su papel a meros intermedios líricos separadores entre los actos. Esto no significa que haya que minimizar la importancia de estas secuencias líricas, y esto no sólo en razón de su amplitud (casi un tercio de la obra) sino también por su función (cfr. Leo 1878:512, Ribbeck (1875:637 ss), Hermann 1924:369ss, Cattin 1959).

Dejando de lado estos intermedios líricos, se observa en el texto que éste es transmitido por el personaje (actor) al lector (espectador) por intermedio de unas estructuras que Teodorescu Brinzeu ("The monologue as dramatic sign", *Poetics*, 13, 1984:135-148) divide en tres categorías: i. el diálogo en el que dos personajes hablan mediatizando así la información a la audiencia; ii. el monólogo, cuando un personaje habla directamente a la audiencia sin el intermedio de otro personaje; iii. el diálogo con función de monólogo, esto es, aquellos casos en los que un personaje se dirige a otro dando en realidad una información dirigida directamente al público, ya que sus palabras no tienen valor informativo para el destinatario escénico, en la medida en que éste no conoce aquello de lo que se está hablando y no comprende el contenido del mensaje.

Según estos tres modos diferentes de presentarse el discurso dramático, habrá que considerar tres posibles caminos de aproximación, en sentido distinto de lo que ocurre con los textos que son sólo poéticos o narrativos, ya que en realidad los canales de transmisión últimos son aquellos que funcionan en la escena y no sólo el libro. Como hemos indicado anteriormente al hablar de la dicotomía texto/escena, hay que pensar que la escena, o mejor dicho, los distintos modos de la escena, constriñen los distintos modos de texto dramático, pues en última instancia, cuando un

escritor elabora un texto para la representación escénica, no es un creador independiente como puede serlo un novelista: depende directamente de las condiciones físicas de la escena y cualquier elección formal o técnica que haga debe estar dirigida a su posible efectividad en la escena.

A fin de lograr esto, una auténtica estrategia para crear atención y suspense en el teatro consiste en la alternación de diálogo (que contribuye al desarrollo y avance de la acción) con monólogos, que focalizan la atención del público en la psicología del personaje. Esta manera de estructurarse la trama de la obra ha sido puesta de manifiesto repetidas veces en las tragedias de Séneca (Canter, Costa), pero siempre se ha considerado que como versión dramática de las controversiae y suasoriae era un demérito en el texto dramático, en lugar de un auténtico procedimiento teatral. En el mismo sentido, ha sido frecuentemente criticado el uso del monólogo en el teatro de Séneca, considerándolo como algo fuera de lo que exigiría una auténtica práctica teatral. Frente a estas opiniones, queremos recordar que el monólogo detiene la acción de la obra, sea del tipo que sea esta acción, provocando la tensión a través de los recursos poéticos, y por otra parte, es un eficaz signo dramático, de gran importancia para la articulación del texto (como se comprueba por la función de I 1, II 1, II 3, III 2, III 4, IV 1, IV 2, V 3).

En relación con las escenas de monólogo, es preciso notar que no son todas idénticas, ni en la forma ni en la función (así, por ej., las implicaciones derivadas del uso de diferentes formas métricas en los monólogos: versos líricos, trímetro yámbico o tetrametro trocaico cataléctico). Una cualidad esencial del monólogo consiste en estar organizados, esto es, tienen un comienzo y un final, al menos en el sentido de que existe un punto en el que el personaje hace su confesión y un punto en el que el personaje llega a unas conclusiones determinadas. Por otra parte, puesto que gira en torno a las ideas o al carácter de un personaje posee una fuerte cohesión y gira en torno a un contenido. Por esta razón, puede ser aislado del resto del drama, representado separadamente o estudiado aparte (como una novela o un poema). Este carácter es evidente en los dramas de Séneca (cfr. I 1, II 1, IV 1, IV 2), como en el teatro inglés del renacimiento. Una segunda cualidad del monólogo en general es el estar caracterizado por un determinado grado de concentración, ya que no debe ser excesivamente largo porque la audiencia no podría seguirlo ni retener un texto en exceso extenso, y además porque una persona cuando habla consigo mismo evita excesivos detalles verbales. Estas cualidades subrayan los rasgos literarios del texto que, por otra parte, se ven intensificados por la reducción de signos extraverbales de la representación.

Antes de terminar con el monólogo, queremos hacer algunas observaciones sobre los distintos tipos que en la obra se emplean. En primer lugar, está claro el valor informativo del monólogo de Medea que tiene lugar en la escena 1 del acto I; en el segundo acto hemos separado una primera secuencia II 1 que consiste también en un monólogo, pero se diferencia del primero en que aquí hay un personaje que está presente en la escena, el cual se dirige a Medea tras escuchar el lamento de ésta, sin haber sido introducido previamente. En el mismo acto II la escena 3 la hemos señalado como un monólogo, el de Creonte, que tiene lugar con otros dos personajes en escena, Medea y la nodriza. Este monólogo, como otros similares que veremos, tiene una función claramente articuladora de la trama: el personaje que acaba de entrar en escena se dirige brevemente a los soldados (que permanecen mudos). A pesar de la orden, consideramos que se trata de un monólogo, a través del cual se pone de manifiesto, primero la entrada del personaje, su pensamiento sobre Medea y lo que desea para ella, y sirve de articulación con la escena siguiente, el diálogo entre Creonte y Medea. Otra escena de monólogo de este mismo tipo la hemos señalado en el acto siguiente, escena segunda, donde Jasón se presenta a sí mismo a través de un diálogo. Al final de ese mismo acto otro monólogo sirve de cierre de la unidad, comentando Medea la partida de Jasón y, a través de las órdenes que dirige a la nodriza, informa al auditorio de sus inmediatas intenciones. El acto IV comienza con un monólogo de la nodriza dirigido al público, en el que informa de las actividades realizadas por Medea durante la intervención coral. Otro monólogo sigue al anterior, en el que Medea pronuncia su invocación a Hécate y los dioses infernales. El último monólogo lo encontramos en V 3, donde Medea se dirige al público para comentar el éxito de su venganza. En este mismo acto, la escena anterior podría haber sido considerada también como un monólogo, pues expone sus dudas y sentimientos; sin embargo, el hecho de contestar a las palabras de la nodriza nos ha inducido a considerarlo como un diálogo, aunque su función real sea la de un monólogo.

El resto de las escenas están formadas por diálogos, de las que también se ha criticado repetidas veces su alto grado de retoricismo y su falta de acción (Costa). Sin entrar a realizar juicios de valor sobre el carácter de los diálogos de las tragedias, sólo queremos hacer observar algunos rasgos constitutivos de estos diálogos, considerados desde Aristóteles como uno de los elementos esenciales del drama y de los que Hegel llegó a afirmar que constituían "die vollständige dramatische Form". En este sentido E. Fischer-Lichte ("The dramatic dialogue, oral or literary

El monólogo se diferencia también del diálogo por el destinatario, ya que aquel está dirigido directamente al público, por lo cual cumple distintas funciones y codifica una estrategia particular del escritor, que especifica determinadas palabras o ideas con intención de obtener un efecto determinado. Al comienzo de la obra, en la forma de prólogo, se presenta a la curiosidad del espectador, poniendo en marcha su intención. Al final, en la forma del epílogo (ausente en Séneca), el autor puede emplear el monólogo para concluir y subrayar determinados comentarios considerados relevantes por el propio autor. En el interior del drama, el monólogo se utiliza para proveer de una fuente de novedad al espectador, informando del desarrollo de la trama o introduciendo el mundo de los personajes y su psicología. La función informativa del monólogo se puede manifestar de otras muchas maneras. En primer lugar, el hablante puede explicar lo que ha ocurrido y cual es su definición de la situación (Medea I 1, Jasón III 2). En segundo lugar, puede decir lo que ha sucedido, suspendiendo así la acción para reagrupar los acontecimientos previos y traer a la memoria del espectador determinados hechos. En tercer lugar, puede comentar lo que ha sucedido, adelantando la acción futura de la obra (Medea, I 1, Jasón III 2). Es preciso señalar que originalmente estas funciones eran cumplidas por el antiguo coro, cuya existencia y papel activo obstaculizó por algún tiempo el desarrollo del monólogo. En el mismo sentido, cuando el monólogo aparece, la importancia del coro decrece gradualmente, hasta su desaparición. Aparte de la función de la función informativa de la que estamos hablando, el monólogo tiene también una importante función emocional, que determina una integración específica de la respuesta del público.

Es además interesante observar que la ausencia de otro personaje al que el hablante dirija la acción repercute en el valor de verdad de sus enunciados, reduciéndolos única y exclusivamente a la verdad; de esta manera el personaje que monologa carece de cualquier intento de simulación (prólogo de Medea). El público está así en la misma posición que en la que se encontraría un lector, sabe lo que el hablante desea e intenta, porque lo ha dicho en un soliloquio. Finalmente, hay una estructura lógica en las secuencias del monólogo que no es necesario que se cumpla en el diálogo. El autor, en el caso del monólogo, no puede o no debe abandonarse a su imaginación poética y creativa solamente, pues tiene que plegarse a la psicología del personaje para provocar una determinada reacción por parte de la audiencia. Un interesante ejemplo de razonamiento lógico podemos observarlo en el prólogo de Medea o en IV 2 y IV 3, donde también por las formas del razonamiento del personaje nos muestra su situación anímica.

communication?", 1984:137) propone categorizar los distintos modos y posibilidades del diálogo para producir significado partiendo del postulado de que el drama es tanto una obra literaria como espectacular, un texto monomedial y multimedial. De ahí que la investigación tenga que atender tanto a los procesos creadores de significado producidos con signos literarios y con otro conjunto de signos teatrales (paralingüísticos, mímicos, gestuales, proxémicos, etc.). Por consiguiente, lo que nos interesa previamente es dilucidar si el diálogo dramático representa una forma de comunicación literaria o una forma de comunicación oral.

Dado que el diálogo dramático, en cuanto diálogo literario, siempre apunta a una comunicación directa (la representación escénica), pueden distinguirse dos tipos extremadamente diferentes de diálogos dramáticos literarios. El primero de ellos está caracterizado por un predominio de los rasgos lingüísticos que son propios del lenguaje escrito, y el segundo por el uso de los rasgos que caracterizan el lenguaje hablado. Estos dos tipos representan las dos formas extremas del diálogo dramático literario, raras veces presentes en su integridad, ya que lo normal es encontrarnos ante formas varias de transición entre estos dos extremos.

El diálogo dramático literario es definido por Fischer-Lichte como "a dialogue, exclusively performed in linguistic signs and with predominant features either of written or of spoken language". Por otro lado, el diálogo dramático teatral no sólo significa una situación de comunicación directa sino que la simula. Consecuentemente, "the dramatic dialogue in the theatre is performed in linguistic as well as in paralinguistic, mimical, gestic and/or proxemic signs". Los actores en escena utilizan el mismo sistema de signos que se utiliza en la conversación ordinaria, pero según estos dos tipos de diálogos dramáticos, este uso se puede llevar a cabo de dos maneras totalmente diferentes. En el primero, un diálogo, compuesto en el estilo literario, es representado como si fuera una comunicación oral, en el segundo caso, un diálogo escrito en un lenguaje hablado simulador del lenguaje ("a language simulating spoken language") es realizado como comunicación oral.

Atendiendo, por lo tanto, a los dos enfoques, lingüístico y semiótico, son posibles cuatro tipos diferentes de lenguaje dramático:

<u>tipo</u>	<u>semiótico</u>	<u>dramático</u>
I	literario	literario
II	literario	oral
III	oral	literario
IV	oral	oral

Pasamos a ver cuales son las características de estos tipos con el fin de encuadrar, si es posible, los diálogos de las obras analizadas. El tipo I de diálogo (literario/literario) se caracteriza "by the predominance of linguistic features, which are quite uncommon in spoken language, as for instance, the use of a special vocabulary, construction, syntactic structure and style/ (Fischer-Lichte, p. 140). Así mismo está caracterizado por la ausencia de signos contextuales y deícticos, así como de referencias a personas, tiempos y lugares concretos, renunciando casi totalmente a los métodos típicos de la conversación, y prefiriendo, por el contrario, los métodos empleados en los poemas (eufonia, ritmo, rima, metro, estructuras sintácticas, imágenes, metáforas, etc). El significado de esta clase de diálogo es creado por referencia no a la realidad extralingüística sino al propio lenguaje como referente (función poética). El significado, de esta manera, no depende de las relaciones entre las palabras y los objetos, sino de las relaciones entre esas mismas palabras. Como señala Fischer-Lichte, "it will not be possible to attribute any meaning to it" (p. 143). A la hora de comprender este tipo de diálogo, no es necesaria una información contextual adicional (modo de hablar, acento, gestos, movimientos), esto es, no se precisa recurrir a los signos paralingüísticos, mímicos, gestuales o proxémicos. En resumen, en este tipo de diálogo los signos lingüísticos usados por los personajes dramáticos son los únicos que funcionan y forman un sistema creador de significado, como por ej., puede comprobarse en *Prometheus Unbound* de Schelley o *Herodíades* de Mallarmé.

La segunda modalidad de diálogo, el diálogo "literario/oral" no sólo implica una situación de comunicación directa sino que, además, intenta simular con mayor o menor grado de aproximación el lenguaje hablado mediante la utilización de los rasgos característicos de este tipo de lenguaje. En consecuencia, tales rasgos variarán según las condiciones históricas y sociales propias de cada época. Este tipo de diálogo aparece en todas las formas del drama denominado "realista" y cuanto más se simule el lenguaje hablado, tanto más aumentará la influencia de lo que R. Ingarden denominaba "Nebentext", esto es, los signos escénicos no lingüísticos, signos expresados en las acotaciones escénicas. Al contrario de lo que sucede con el primer tipo de diálogos, en éste los signos lingüísticos cumplen tres funciones: i. la de referirse a las proposiciones empleadas por los personajes, ii. la de referirse al comportamiento no verbal de los personajes (acotaciones) y iii. el silencio, que se convierte en elemento significativo. En consecuencia, este tipo de diálogo crea el significado mediante el uso

alternativo de estos dos tipos de signos lingüísticos, que el lector tiene que unir para comprender el significado completo del diálogo tomado en su conjunto.

El tercer tipo de diálogo dramático, el "oral/literario", produce la interacción entre los diferentes sistemas de signos bajo el predominio de los signos lingüísticos. Por lo tanto, muestra afinidades con el primer tipo de diálogo dramático, con el cual debe ser estudiado, dado que normalmente la escenificación de diálogos del tipo I implica la formación del tipo III. La función de los signos verbales en este caso es la de conducir al espectador a una comprensión mayor de los significados constituidos por los signos lingüísticos, lo cual implica la elección entre los posibles tipos de signos no verbales de aquellos que permitan elucidar el significado de los signos verbales (acento, altura de voz, articulación ritmo, tempo, entonación, pausas, etc). De esta manera, al estructurar el diálogo los signos no verbales iluminan su organización especial como conjunto y permiten al espectador determinar su significado. En consecuencia, prevalecen las funciones parasintácticas y parapragmáticas sobre las parasemánticas: "The non verbal signs are used, primarily, in order to direct the process of the reception and interpretation of the linguistic signs and thus support the spectator in his efforts to constitute their adequate meaning" (Fischer-Lichte, p. 158).

El último tipo de diálogo dramático, el denominado "oral/oral", se caracteriza por un predominio de los signos no verbales, es decir, la acción prevalece en este caso sobre el lenguaje y por lo tanto la interacción entre los signos lingüísticos y los verbales se produce de una manera particular en la que el conjunto de los signos no verbales adopta la función del sistema de signos predominante. En este tipo de diálogo, los signos lingüísticos del "Nebentext" son transformados en signos no verbales apropiados, por lo cual son las funciones parasemánticas las predominantes, ya que es más importante comprender el significado de los signos no verbales que el de los signos verbales; aquellos serán, por lo general, signos paralingüísticos (como los que se ejecutan en el acto de reír, llorar, chillar, etc) o mímicos (expresión de temor, sorpresa, alegría, etc).

De acuerdo con esta tipología, en un primer momento y de un modo muy general, cabría situar los diálogos de las tragedias de Séneca en los tipos I y III, dada la escasez de signos que nos remiten a signos no lingüísticos para expresar las circunstancias contextuales. El intercambio entre los interlocutores se lleva a cabo valiéndose fundamentalmente de

las primeras y segundas personas verbales; aparecen en el texto, naturalmente, elementos deícticos, pero parecen haber perdido su capacidad para puntualizar personas o cosas concretos, o mejor, el texto, en definitiva, se podría leer haciéndolo depender de una sola persona narradora. A esto hay que sumar el hecho de que para entender el sentido del diálogo no es indispensable que acudamos a ninguna clase de información adicional: el significado de los diálogos está constituido exclusivamente por los signos lingüísticos empleados en el diálogo por las *dramatis personae*, esto es, el *Haupttext*.

Sin embargo, no cabe pensar que los tipos anteriormente citados se den en estado puro. En el caso concreto de Séneca esto es observable en relación con la adición de determinados rasgos que caracterizan al discurso dramático "oral/literario". en el que siguen predominando los signos lingüísticos pero aparecen marcas de signos no verbales que tienen la finalidad de ayudar a una mejor comprensión de los signos lingüísticos. En definitiva, se crea significado mediante el establecimiento de una interacción especial entre los signos verbales y los marcadores de signos no verbales y así selecciona los signos no verbales en función de su capacidad para aclarar el significado de los signos lingüísticos. Dado que el modo de realización de estos signos no verbales lo encontraremos más adelante en el análisis de los canales (signos no verbales), nos limitaremos a señalar aquí algunos de los rasgos que aparecen en los diálogos de las obras analizadas.

En *Medea*, sobre un total de 1027 versos, 349 están incluidos en escenas de diálogo, proporción baja si consideramos que el diálogo es el elemento constitutivo del drama, lo cual coincide, por otra parte, con el mencionado carácter declamatorio y estático de las tragedias. Existen diálogos en los actos II, III y V, aunque no todos tienen el mismo carácter ni importancia. Las dos primeras escenas dialogadas (II 2, III 1), ambas escenas de *nouthesis*, son relativamente breves en cuanto al número de vv.: 29 y 51. En el primer caso el diálogo es introducido mediante la petición de silencio que hace la nodriza a Medea (con cambio de persona verbal y de modalidad); no existen indicadores de signos no verbales hasta su final, que coincide con la introducción del personaje de Creonte. El diálogo tiene pues una función claramente articuladora, que coincide con la función para sintáctica de los signos no verbales como indicadores de segmento dramático. La segunda escena (III 1), entre la nodriza y Medea también, comienza con una pregunta a Medea con indicaciones de movimiento y sobre el estado de

Medea, únicos signos extralingüísticos; el cambio de interlocutores se efectúa también por el cambio de tiempo verbal. Más breve aún que estos diálogos es el que se produce entre el coro y el mensajero (V 1), sin ninguna marca de signo no verbal, realmente equivalente a un monólogo, dado que el coro se limita a provocar la respuesta por parte del mensajero: el intercambio es marcado, por lo tanto, a través de sucesivas preguntas puestas en boca del coro.

Los tres diálogos restantes son los elementos claves de la obra. El primero, II 4, entre Creonte y Medea (111 vv) es articulado mediante el uso de marcadores de signos no verbales en las escenas anteriores (177-178); el modo de intercambiarse las intervenciones es el que hemos estado viendo, esto es, cambios en los tiempos verbales, con un predominio de los signos lingüísticos (con la excepción de v. 281). También extenso es el diálogo que tiene lugar entre Medea y Jasón (III 3), de 113 vv; la articulación parasintáctica se realiza en la escena anterior (vv 445-6), un monólogo de Jasón. El último diálogo de la obra, que coincide también con la escena final, tiene por interlocutores a Medea y Jasón (V 4), siendo de menor extensión (33 vv); el paso al diálogo es marcado en la escena anterior (vv 995-7); la atribución de las siguientes palabras a Medea queda también fuera de toda duda y la acción que transcurre en este diálogo (que incluye el segundo asesinato de Medea), es comprendida a través de los mismos signos lingüísticos (vv 1018-9 y 1022 ss).

En lo que respecta a la estructura global de la obra, todos los estudiosos de Séneca han puesto de relieve la subordinación de la unidad de la obra al interés de cada escena particular (Friedrich, Coffey, Zwierlein, Pratt), afirmación que es difícilmente discutible. Pese a ello, nos parece posible formalizar la estructura general del drama apoyándonos para ello en el modelo de análisis propuesto por Jansen (1968), modelo probado por el mismo autor en dos estudios sobre la *Andrómaca* y el *Lorenzaccio*. En este orden, extraeremos aquí estrictamente lo necesario para realizar el análisis de las articulaciones entre las escenas así como su relación con el resto de la tragedia.

Para ello, partimos de la evidencia de que todo texto dramático se encuentra dividido en segmentos de extensión media, a los que llamaremos convencionalmente "escenas". El texto dramático puede ser considerado, bien como una sucesión de escenas, bien como un conjunto de escenas. El primer modo de aproximación se corresponde con la percepción del texto tal y como

se obtiene mediante una lectura normal, sucesión que podemos caracterizar diciendo que las relaciones entre las escenas en la sucesión no pueden establecerse más que de una escena posterior a otra anterior, nunca con la escena siguiente, dado que ésta aún no existe. Por el contrario, la aproximación al conjunto corresponde a una percepción retrospectiva del texto, esto es, la lectura acabada que engloba todas las escenas de un mismo. Las relaciones entre las escenas pueden ser establecidas de una a otra, con independencia de su localización en la sucesión temporal.

Partiendo de esta distinción entre "sucesión" y "conjunto", podemos formalizar la obra dramática tanto como unidad dinámica y abierta que como unidad estática, cerrada y acabada. Ante un texto que contiene varias escenas, éstas no tienen necesariamente que estar implicadas formalmente constituyendo un conjunto coherente. Para poder afirmar la coherencia de un texto es preciso que se cumplan las siguientes condiciones (Jansen 1968a): i. cuando las unidades en la sucesión forman una "cadena" de escenas éstas se caracterizan por el hecho de que las escenas integradas no pueden cambiar de lugar; ii. cuando las unidades en el conjunto forman un "sistema" de escenas, éste se caracteriza por el hecho de que ninguna de las escenas incluidas en la cadena puede ser excluida sin que se produzca un cambio en las otras.

De acuerdo con esto, y volviendo a las relaciones entre las unidades, entre dos escenas de una misma cadena existirá una relación de "anteposición", y entre dos escenas de un mismo sistema se dará una relación de presuposición. Estas mismas relaciones se presentan entre grupos de escenas o partes de una escena (réplicas, cambios de réplica, etc). La pruebas de conmutación y de omisión servirán para establecer la existencia de alguna de estas relaciones de dependencia, aunque, como señala el mismo Jansen (1968a:19), hay que señalar que estas pruebas no son completamente satisfactorias.

Sirviéndonos de los conceptos expuestos anteriormente (cadena, sistema, anteposición y presuposición), podemos formalizar la noción de "unidad de acción", cuyo descubrimiento en las obras concretas permite afirmar la existencia de una unidad formal en la obra en cuestión, unidad asegurada por un sistema de escenas. Naturalmente, la existencia de tal unidad de acción implicará que todas las escenas de la obra estén localizadas en torno o en el interior de una sola e idéntica acción. Así, se ha llegado a encontrar que el sistema-acción es más exactamente un sistema formado por una o varias cadenas de escenas, cadenas que son la expresión de la "intri-

ga". En efecto, las escenas forman parte cada una de un sistema por intermedio de las cadenas, relacionadas entre sí por relación de anteposición, en tanto que los conjuntos o grupos así formados se unen mediante relaciones de presuposición. En la práctica, una cadena presupone a otra cuando una o varias escenas de una persuponen a una o varias escenas de la otra. La cadena, que es la expresión de una intriga, se revela así formada a partir de una cadena de "trozos de escenas", referidas a las mismas relaciones existentes entre los personajes de la obra (cadena que constituye la expresión de un "conflicto"). Así, es posible que la cadena-intriga contenga (sucesiva o simultáneamente) varias de estas cadenas, esto es, varios conflictos con relaciones diferentes. Por último, hay que señalar que la cadena-conflicto se encuentra siempre que tiene como expresión inicial una relación de oposición entre dos personajes o grupos de personajes. Esta relación de oposición aparece como un elemento fijo de las expresiones sucesivas del conflicto, lo cual hace del conjunto de estas expresiones la manifestación de un único conflicto.

Así concebida, la relación de oposición no se encuentra siempre ligada a una misma pareja concreta; la sustitución eventual de una pareja por otra da origen entonces a una relación de anteposición entre la primera expresión y la que le precede en la misma cadena. Se observa así que todas las expresiones sucesivas de un conflicto no expresan únicamente esta oposición, sino que en ocasiones expresan las consecuencias de la relación de oposición. En la práctica diremos que el conflicto es la evolución de esta relación de oposición, evolución porque existe una cadena que impide a las escenas cambiar de lugar.

Este modelo nos permitirá así formalizar la definición de la unidad de acción. Esta tiene por función crear la unidad necesaria de la obra dramática mediante una sola y única acción. Por consiguiente, la acción tendrá por función el establecimiento de un sistema en un conjunto de escenas, distinguiéndose de otros medios que tienen la misma función, en que lo hace por intermedio de una o varias intrigas. A su vez, ésta tendrá como función el establecimiento de una cadena en una sucesión de escenas, distinguiéndose de otros medios en que lo lleva a cabo con ayuda de uno o varios conflictos. Estos, a su vez, tendrán como función el establecimiento de una cadena en una o varias cadenas en una sucesión de expresiones que se refieren a las relaciones existentes entre los personajes de un mismo grupo, siendo el elemento fijo del conflicto una relación de oposición entre dos personajes (o grupos de personajes), relación siempre expresada

desde el comienzo de la cadena, expresión del conflicto. Hay que señalar la posibilidad de que se de una relación de oposición que no evolucione, o incluso de la evolución de un personaje, aunque ni en uno ni en otro caso se hablará de conflicto.

De acuerdo con lo anterior, para poder decir que una obra satisface las mínimas condiciones para la unidad de acción, es necesario, en principio, que aparezca aquí una relación de oposición, que constituya la primera expresión de una cadena, que, a su vez, será la expresión de la evolución de esta oposición. Esta cadena-conflicto deberá servir para formar una cadena de escenas, la intriga, y ésta, a su vez, formará parte de un sistema de escenas, la acción. Es este sistema el que confiere a la obra su unidad y hace de ella un todo coherente.

Una solución para resolver el problema de decidir si una determinada expresión constituye el inicio de una relación de oposición consiste en el establecimiento de un inventario de las posibles relaciones entre los diferentes personajes, relación que podrá ser de oposición, de apoyo o de indiferencia. En lo que respecta a Medea, procederemos de esa manera.

I 1. Monólogo de Medea. La primera escena de la obra (prólogo) presenta ya expresiones de tres relaciones de oposición diferentes (en realidad, reducibles a una sola). Medea expresa en un monólogo su situación mediante una imprecación a los dioses y manifiesta su intención de vengarse de Creonte, Creusa y Jasón. El espacio es ante su casa. La función predominante de la escena es la referencial (además de la expresiva). Los vv 13-25, 37-39 y 51-52, expresiones concretas de relaciones de oposición, funcionan claramente como signos y constituyen la exposición del conflicto. Las relaciones de oposición aquí señaladas conducen al enfrentamiento inevitable entre los personajes citados y Medea.

I 2. Monólogo lírico del coro, con función esencialmente poética y expresiva. La relación se establece con la boda de Creusa y Jasón, aunque al final de la intervención coral (vv 114-5) se refiere a Medea en una relación que no es de completa oposición, dado que no afecta para nada a la acción. La escena no significa, por lo tanto, ninguna evolución de la relación entre los personajes. Sería erróneo, por lo tanto, ver una relación de presuposición entre esta escena y la anterior: se trata de una simple yuxtaposición, aunque sí se trata de una relación de anteposición con respecto a la escena siguiente.

II 1. Monólogo de Medea ante su casa. De vv. 113-4 se infiere que I 2 va antepuesta a ésta. Aparecen las mismas relaciones de oposición que en I 1, aunque la venganza se inclina exclusivamente hacia Creonte, tras excusar a Jasón, lo cual implica una cierta evolución en la relación de oposición (vv 143-46). Escena antepuesta a II 2, diálogo entre la nodriza y Medea, y a la vez es presupuesta por aquélla, según se deduce de ésta.

II 2, en el mismo espacio que la anterior; la presencia de la nodriza se deduce de los vv 150-1, con cambio en los tiempos verbales y de tema. Entre la nodriza y Medea se establece una relación de apoyo, aunque los consejos de esta última no logran cambiar la relación de oposición de Medea con respecto a Creonte. La escena señala a su término la presencia de un nuevo personaje, Creonte; por lo tanto, se encuentra antepuesta a la siguiente.

II 3. Monólogo de Creonte, dirigido fundamentalmente hacia el público, en el mismo espacio, con función predominantemente referencial. Esta escena se encuentra antepuesta a la siguiente (vv 179-80).

II 4. La escena recoge, en el mismo espacio que la anterior, el enfrentamiento verbal entre Creonte y Medea, anunciado desde I 1. Aquí se manifiesta el conflicto que enfrenta a ambos personajes; al término de la misma, éste ha evolucionado, tras conseguir Medea un plazo de tiempo para despedirse de sus hijos.

II 5. Yuxtapuesta a la anterior, intervención del coro, con función predominantemente poética y expresiva. Su relación con la anterior es exclusivamente la de retardar la acción.

III 1. La escena, que recoge el diálogo entre la nodriza y Medea, presupone la escena II 4 (vv 421-2), con expresión del plazo de tiempo obtenido de Creonte. Las relaciones entre los personajes son las mismas que en II 2.

III 2, monólogo de Jasón que ni presupone la anterior ni la antepone (relación de yuxtaposición), aunque se relaciona con las anteriores de Medea. En ésta Jasón revela las razones de su conducta. Escena antepuesta y que, además, presupone a la siguiente (vv 444-446).

III 3, diálogo entre Medea y Jasón. El enfrentamiento verbal entre Medea y Jasón tiene como consecuencia una reafirmación de los propósitos de ven-

ganza de Medea. Escena antepuesta y unida por presuposición a la siguiente (vv 60-61), permaneciendo en escena Medea y la nodriza.

III 4. En esta unidad, en la que sólo habla Medea, se adelantan escenas que tendrán lugar posteriormente (IV 2, IV 3). Se reafirma aquí la relación de ayuda de la nodriza con respecto a Medea (vv 568 ss) y adelanta la invocación a Hécate (IV 2).

III 5. Tercera intervención coral, que como en los casos anteriores, presenta una relación de yuxtaposición (efectivamente, podría cambiarse el orden de los coros sin que se alterara el contenido de la obra). Por otra parte, supone una detención en el progreso de la acción, aunque sin afectar en nada a la evolución del conflicto.

IV 1. Este monólogo de la nodriza presupone la anterior a la intervención del coro (vv 675) y, por otra parte, está antepuesto a la escena siguiente (vv 738-9).

IV 2, escena en la que aparece Medea sola, en un largo monólogo, del que podría pensarse que está adelantado por III 4, aunque su omisión tampoco alteraría gravemente el desarrollo de la obra (es frecuente la indicación de ceremonias religiosas extraescénicas por parte de personajes antes de abandonar la escena). Las palabras de Medea están en relación con III 4 (petición a Hécate, vv. 817 ss). Así mismo, esta escena se encuentra antepuesta a la siguiente (IV 3), en la que Medea entrega a sus hijos los regalos envenenados que deben ser llevados a Creonte y Creusa. Las relaciones de las que se habla en la escena continúan siendo la venganza y la oposición a Creusa, Creonte y Jasón. Supone, por consiguiente, un paso adelante en la resolución del conflicto. El final de la escena señala la anteposición con la siguiente (vv 843-4), orden de traer a sus hijos que es cumplida inmediatamente según se desprende de los vv. 845 ss. IV 3, por lo tanto, representa una sucesión de la anterior. Se trata, en realidad de un corto unidad (que no puede ser calificado de escena aunque cambie la configuración de personajes); es una secuencia articuladora con la que se pone fin a la escena anterior, de la que este segmento representa la parte final.

IV 3, intervención coral, fundamentalmente con función poética y expresiva, aunque en este caso el coro presente una mayor relación con las escenas anteriores, en el sentido de que comenta el estado anímico de Medea (comen-

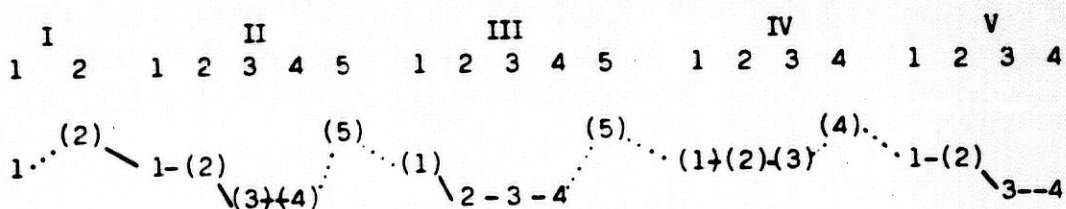
tario que, por otra parte, no tiene ninguna repercusión sobre la relaciones de oposición existentes en la obra). Como en los casos anteriores, es preferible hablar aquí también de yuxtaposición.

V 1, al mismo espacio llega un nuevo personaje, el mensajero, para informar sobre la catástrofe. Nos narra el fin de la relación de oposición entre Medea, por una parte, y Creonte y Creusa, por otra, por lo que, también en cierto modo presupone las escenas anteriores en las que Medea ha comunicado su firme decisión de vengarse. Por otra parte, la escena está antepuesta a la siguiente, en la que la nodriza toma la palabra.

V 2. Con los vv 891-2, de la nodriza, comienza la escena, en la que Medea se niega a aceptar los consejos de la nodriza, reafirmando su intención de completar la venganza, para lo cual asesina a uno de sus hijos (v 945-47). El regreso de los hijos estaba adelantado en IV 3, en la escena articuladora a la que nos referimos anteriormente. Por otra parte, la escena está antepuesta a la siguiente (vv 971 ss), a la vez que es presupuesta por aquella.

V 4. Culminación de la venganza de Medea contra Jasón, escena presupuesta por las anteriores. Medea, en un subespacio representado por el techo de su casa, asesina a su segundo hijo y huye en un carro alado.

Con ayuda de los conflictos presentes en la obra podemos ver que se establece una única acción que podemos esquematizar como sigue:



Las líneas figuran las intrigas o cadenas de escenas, y los paréntesis significan su carácter de anteposición y no presuposición. Las líneas de puntos señalan la relación de yuxtaposición. Entre dos escenas que se encuentran en líneas diferentes no hay relación directa. En la línea superior hemos recogido las intervenciones corales, y en la inferior las escenas en las que se recogen los enfrentamientos entre los personajes que mantienen una relación de oposición. Finalmente, entre dos escenas que se encuentran en la misma línea pueden darse dos tipos distintos de relaciones: anteposición (señalada por los paréntesis) o presuposición.

Además de las relaciones que hemos ido comentando en el análisis, tal como se desprende de la simple sucesión temporal propia de la lectura, es posible establecer algunas otras observaciones:

1. Salvo la primera intervención del coro, en que se canta el himeneo de Jasón y Creusa, los restantes coros pueden cambiar de lugar sin que ese cambio suponga variación alguna en la estructura dramática de la obra, lo cual viene a corroborar la ausencia de relación entre el coro y la acción de la obra.

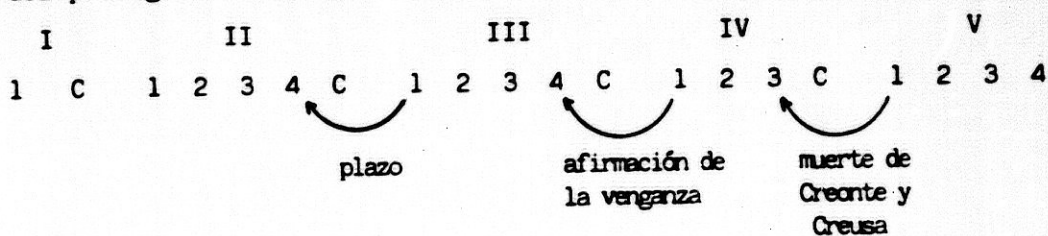
2. El medio más frecuente de anteposición entre una escena y la siguiente viene marcado por la combinación de los personajes: así, la pareja Medea-nodrizza en el acto II antepone la combinación Medea-nodrizza-Creonte mediante el uso de la réplica del v. 178.

3. Relacionado con la observación anterior se encuentra el hecho de que sean los personajes que ocupan la escena los que sirven fundamentalmente de hilo conductor, y más exactamente, Medea y la nodrizza.

4. Dentro de cada acto, la relación que prevalece es la de anteposición simple, esto es, la cadena de escenas que constituyen un solo sistema.

5. En el conjunto de la obra, ninguno de los actos puede cambiar su posición sin alterar la coherencia de la obra, así como tampoco pueden cambiar las escenas que recogen las relaciones fundamentales de oposición (Medea/Creonte y Medea/Jasón).

6. Se puede observar en los actos una relación más estrecha entre las escenas finales de cada acto y las primeras del siguiente, con exclusión del prólogo. Obtendríamos así la siguiente configuración:



Aunque efectivamente se ha puesto una mayor elaboración de los actos aisladamente considerados, esto no va aquí en perjuicio de la coherencia y de la dinámica de la obra.

Con respecto a la segmentación realizada, fundamentalmente en función de los hablantes y oyentes, y en relación con una posible representación, como ya Richter hiciera notar, las obras se adaptan perfectamente a la ley de los tres actores (Cfr. Horacio, A. P. 192). Teniendo clara la distinción que afecta al empleo de cuatro actores hablando a lo largo de

una tragedia y la que afecta a la presencia simultánea de cuatro actores en una misma escena, la disposición de los roles representados en Medea sería la siguiente:

	1ss	116ss	380ss	670ss	740ss	879ss	891ss	978ss
A	Medea	Medea	Medea	-	Medea	-	Medea	Medea
B	---	Nodriza	Nodriza	Nodriza	Nodriza	---	Nodriza	---
C	---	Creonte	Jasón	---	(hijos)	Mensaj.	(hijos)	Jasón

Como se recoge en el diagrama de esta obra, en ningún momento aparecen más de tres interlocutores en escena; en el momento además en que tres actores ocupan la escena, uno de ellos permanece en silencio (nodriza vv 179-300, 431-560, 892ss), concentrando así el interés del diálogo sobre los personajes principales.

Este cumplimiento por parte de Séneca de la regla de los tres actores que hablan y el personaje mudo ha sido interpretado por los filólogos (Hermann, Moricca), como una prueba de la finalidad de las tragedias para la representación, así como por el contrario, en el caso de las infracciones, otros se han basado para afirmar la finalidad no escénica de las mismas (Müller). Con respecto a esta cuestión, creemos necesario realizar una observación, sobre la que volveremos más adelante. En primer lugar, está fuera de discusión la existencia en la antigüedad de dramas destinados a la lectura (Lesedrama), pero aunque ésta fuera la finalidad real de las tragedias de Séneca o la Octavia, no existe ninguna razón formal para afirmar la tesis, pues la estructura interna de la obra, con su respeto a las convenciones de actores, tiempo, espacio, etc., en ningún momento invitan a concluir la imposibilidad de una representación. Con todo, lo que nos parece más relevante es el hecho, al que ya hemos hecho mención, de que la potencial escena (cfr. supra sobre la oposición texto/escena) constriñe al autor a la hora de escribir el drama, de tal modo que de una manera inconsciente se pliega a las convenciones del género, convenciones que, por otra parte, derivan de las exigencias de la posible representación.

Orientación deíctica y actos de habla.

Los datos recogidos bajo la rúbrica de orientación deíctica recogen, además de las relaciones entre los interlocutores, la deixis de la persona hacia el hablante, hacia el oyente y hacia la tercera persona; por otra parte, las referencias deícticas en relación al tiempo, al espacio, al objeto y a la función que se lleva a cabo (deixis funcional) son también recogidas en esas columnas.

A la hora de sistematizar los datos recogidos en los gráficos tabulares hemos creído más efectivo agrupar los resultados obtenidos en una serie de esquemas que nos proporcionan un cómodo resumen sin que nos veamos obligados a abundar en la descripción. De esta manera recogemos la relación discursiva de los personajes, la relación de actos de habla de cada uno de ellos así como su articulación en el conjunto de la obra, los actos de habla indirectos y los performativos explícitos, junto con un breve análisis de estos datos que, insistimos, son meramente descriptivos.

La segunda deixis, la relativa a la inscripción temporal del texto dramático, plantea una cuestión capital, su incardinación en el tiempo cronológico, elemento fundamental tanto para la construcción del tiempo dramático como para la representación escénica. El proceso de análisis del tiempo, sistema que, incidentalmente, ha sido dejado de lado en la clasificación de los sistemas realizada por Kowzan, se encuentra dificultado por el entramado de diferentes temporalidades que aparecen implicadas en el texto dramático. Una manera clara de presentar la temporalidad (o, mejor dicho, temporalidades) que se entrecruzan a lo largo de la obra dramática nos ha parecido que sería, en primer lugar, recoger todas las referencias temporales que aparecen en el texto concreto en una serie de gráficos, gráficos en los que se incluyen la localización de la referencia (acto y verso) el personaje que hace la referencia, la misma referencia temporal clasificada en función de su naturaleza (según las distinciones establecidas al hablar del tiempo en la introducción), y finalmente, con qué personaje o con qué tema están relacionadas dichas referencias. A partir de esta primera recogida de datos hemos podido resumir, en un segundo gráfico, las referencias que aparecen en función de los personajes, así como de la naturaleza de las mismas (con predominio, como era de esperar, de la temporalidad dramática). Hay que recordar, por otra parte, que el primer indicio de la temporalidad viene señalado por el mismo título de la obra, que en el caso concreto de las de Séneca, nos remiten al pasado mítico griego. En relación con el tiempo psíquico, esto es, el tiempo en el que transcurre la deci-

sión de Medea, Fedra o Atreo de llevar a cabo su venganza y la ejecución de ésta, hay que señalar que se adaptan a lo que se denomina "unidad de tiempo", esto es, no transcurren en un plazo superior a las 24 horas; en el caso de Octavia no ocurre lo mismo ya que la acción se desarrolla en tres días, articulación temporal que es, al mismo tiempo, la que estructura la unidad dramática.

Por otra parte, no se debe olvidar que el número y sucesión de los acontecimientos de la fábula indican el paso del tiempo, el ritmo de la sucesión de las unidades temporales, ritmo que se desarrolla de manera continua interrumpido sólo por los intermedios corales. A esta relación añadimos también los tiempos verbales que caracterizan cada microsecuencia, así como su relación con los personajes, lo cual nos permite comprobar la frecuencia relativa del pasado y del futuro, tiempos que, en relación al presente continuo del texto dramático, indican necesariamente una relación precisa en el tiempo. Así, las microsecuencias finales de escena se caracterizan, de una manera casi general, por la utilización de imperativos o futuros que denotan una sensación de anticipación y urgencia y que en todos los casos nos remiten a otra temporalidad inmediata. Así mismo hay que recordar al analizar los significantes temporales en un texto clásico que el espacio y el tiempo son metáforas el uno del otro, esto es, el alejamiento espacial equivale a alejamiento temporal, de tal modo que todo lo que pertenece a la esfera del tiempo puede ser figurado mediante elementos espaciales.

En cuanto a las referencias estrictamente espaciales, y siguiendo el mismo procedimiento, las hemos ordenado en una serie de gráficos que recogen la localización, personaje que hace la referencia y ante el que se hace la referencia, la referencia espacial clasificada según su naturaleza escénico-lúdica, dramática o metafórica. A su vez todas estas referencias son recogidas en un segundo gráfico en el que aparecen en relación con los personajes que las realizan y según el conjunto de la obra. Por otra parte, no hay que olvidar que el espacio escénico se encuentra estrechamente relacionado con la columna en que hemos recogido las referencias a los principales "canales" signícos.

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

Personaje	Directivo		Declarat.		Expresivo		Compromis.		Total		Nº de vv.		R	D	P
	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%			
Medea	32	8'67	200	54'20	128	34'68	9	2'43	369	63'40	541	52'67	1'46	- 0'30	+ 10'73
Coro	4	5'97	41	61'19	22	32'83	-	-	67	11'51	262	25'51	3'91	+ 2'15	- 10'0
Nodriza	9	16'36	39	70'90	7	12'72	-	-	55	9'45	106'5	10'37	1'93	+ 0'17	- 0'92
Creonte	10	29'41	18	52'94	6	17'64	-	-	34	5'84	47'5	4'62	1'39	- 0'37	+ 1'22
Jasón	11	21'56	28	54'90	12	23'52	-	-	51	8'76	60	5'84	1'17	- 0'59	+ 2'92
Mensajero	-	-	6	100	-	-	-	-	6	1'03	10	0'97	1'66	- 0'10	+ 0'63
TOTAL	66	11'34	332	5'04	174	29'69	9	1'54	532	100	1027	100	1'76		

- * Los porcentajes de las cuatro primeras columnas van referidas al total de actos de habla de cada personaje
- * El porcentaje del total de cada personaje se establece en relación con el total de actos de habla de la obra
- * El porcentaje de versos de cada personaje va referido al total de versos de la obra.
- * "R" señala la relación discursiva entre el número de versos y el número de actos de habla.
- * "D" expresa la diferencia entre la relación R de cada personaje y la relación R de la obra, y señala el índice de desviación con respecto a la media de la obra.
- * "P" indica la diferencia entre el % del total de versos con el % del total de actos de habla, tomando como base el % de vv.

Relación discursiva de los personajes (número de versos)

Personaje	ACTO I	%	ACTO II	%	ACTO III	%	ACTO IV	%	ACTO V	%	TOTAL	%
P ₁ . Medea	1. P ₁ : 55 (m)	47'8	1. P ₁ : 34 (m)	12'8	1. P ₁ /P ₃ : 32	11'03	2. P ₁ : 103'5m	52'15	2. P ₁ /P ₃ : 85	57'04	541 vv.	52'67
			2. P ₁ /P ₃ : 13'5	4'92	3. P ₁ /P ₅ : 83'5	29'79	3. P ₁ /P ₃ : 1'5	0'27	4. P ₁ /P ₅ : 21'5	14'42		
			4. P ₁ /P ₄ : 75'5	28'59	4. P ₁ : 19 m	6'55	2. P ₁ /P ₇ : 4	0'73	3. P ₁ : 13 m	8'72		
P ₂ Coro	2. P ₂ : 60 m	52'2	5. P ₂ : 79 m	29'92	5. P ₂ : 91 m	31'37	4. P ₂ : 30(m)	14'35	1. P ₂ /P ₆ : 2	1'34	262 vv.	25'51
P ₃ Nodriza			2. P ₃ /P ₁ : 14'5	5'49	1. P ₃ /P ₁ : 5	1'72	1. P ₃ : 70(m)	33'49	2. P ₃ /P ₁ : 2	1'34	106'5 vv	10'37
					1. P ₃ : 15 m	5'17						
P ₄ Creonte			4. P ₄ /P ₁ : 36	13'63							47'5 vv.	4'62
			3. P ₄ : 11'5 m.	4'35								
P ₅ Jasón					2. P ₅ : 16 m	5'51			4. P ₅ /P ₁ : 11'5	7'71	60 vv	5'84
					3. P ₅ /P ₁ : 28'5	9'92			3. P ₅ : 4	2'68		
P ₆ Mensajero									1. P ₆ /P ₂ : 10	6'71	10 vv.	0'97
TOTAL	115 vv.	11'1	264 vv.	25'7	290 vv.	28'2	209 vv.	20'3	149 vv.	14'5	1027 vv.	100

* 1. P₁: 55(m) = Acto I, escena 1, P₁ = Medea, 55(m) = 55 versos (monólogo).

* 2. P₁/P₃: 13'5 = Acto II, escena 2, diálogo entre Medea y la nodriza, 13'5 vv de Medea.

* Los porcentajes del número de vv de cada personaje van referidos al total de versos de cada acto.

* Los porcentajes del total de vv de cada personaje van referidos al total de versos de la obra.

Performativos explícitos: Medea.

Localización	Hablante	Oyente	Acto ilocutivo	Performativo	Efecto perlocutivo	
I.1.	12	Medea	E	precór	x	
I.2.	90	Coro	Er	precór	x	
II.1.	150	Nodriza	Medea	Er	obsecro	-
II.2.	170	Medea	Nodriza	/-	cupio	-
II.4.	237	Medea	Creonte	/-	fateor	+
II.4.	246	Medea	Creonte	/-	fateor	+
II.4.	249	Medea	Creonte	!ex	rogo	-
II.4.	282	Medea	Creonte	Er	precór	
II.4.	285	Medea	Creonte	Er	precór	+
III.2.	440	Jasón		/-	testor	
III.3.	507	Medea	Jasón	D	abdico eiuro abnuo	
III.3.	514	Jasón	Medea	Er	quaero	-
III.3.	544	Jasón	Medea	/-	fateor	-
III.3.	553	Medea	Jasón	Er	Peto	+
III.3.	558	Jasón	Medea	Er	precór	-
III.5.	595	Coro		Er	precamur	x
IV.2.	740	Medea		Eex	comprecór	+
IV.2.	814	Medea		Er	precór	
V.2.	936	Medea		/-	fateor	

Análisis discursivo.

En lo referente a la relación discursiva existente entre los personajes y el número de versos que pronuncian, en Medea destaca fundamentalmente la notable desproporción existente entre un personaje, la propia Medea, y el resto de los participantes en el drama. Efectivamente, Medea pronuncia un total de 541 vv que suponen el 52'67 % de la obra, en tanto que el siguiente personaje por su importancia discursiva es el coro, con 262 vv (25'51 %). Esta desproporción no se encuentra en ninguna de las restantes obras analizadas, lo cual viene a reforzar la importancia de este personaje en el conjunto dramático. Sus comunicaciones se producen en 13 intervenciones de las cuales 5 son monólogos. El resto se realiza en situación de diálogo con la nodriza, Creonte y Jasón, por lo que, excepto con el coro y con el mensajero, intercambia información con todos los personajes. Esta misma desproporción existente en las intervenciones de Medea se observa en lo referente a los actos de habla: de un total de 582 actos de habla, Medea pronuncia 369, lo cual supone un aumento con respecto al porcentaje discursivo (63'40 % frente al 52'67 %), que nos da una relación entre ambas magnitudes (actos de habla y número de versos) de 1'46 (siendo 1 la relación un acto de habla:un verso), frente al 1'76 del conjunto de la obra. Es por lo tanto el personaje principal de la obra en lo relativo a los aspectos comunicativos y en su caso se observa un aumento de esta importancia al pasar a analizar los actos de habla (índice + 10'73 de aumento de actos de habla con respecto al número de versos). En cuanto a éstos, del total de 369 actos de habla que pronuncia, aproximadamente la mitad (54'20 %) está constituido por declarativos, porcentaje en concordancia con los datos de los restantes personajes y de las otras obras analizadas. El 34'68 % está formado por expresivos, índice superior a la media (en torno ésta al 15 %) que lo aproxima al coro en este sentido (32'83 % de expresivos), en tanto que los directivos descienden con relación a otros personajes (8'67% frente al 29'41% de Creonte por ejemplo). Por último, queremos señalar que esta desmesurada importancia que cobra la figura de Medea en el nivel discursivo de la obra se manifiesta igualmente con los actos de habla indirectos, 51 sobre un total de 80 (63'65%) y en los performativos explícitos (12 sobre 19).

El siguiente personaje por su importancia numérica es el coro, que con 262 vv presenta el 25'51% de relación discursiva, intervenciones que salvo la breve escena con el mensajero (V.1; 2 vv que suponen el 1'34%)

se realizan todas en monólogo. Sin embargo, al pasar a analizar los actos de habla pronunciados por el coro observamos una de las constantes que caracterizarán el comportamiento discursivo de los coros en general: la disminución en el porcentaje de actos de habla: así, el coro realiza sólo 67 actos de habla (11'51% del total), lo cual supone una relación entre acto de habla/verso de 3'91 (esto es, una media de un acto de habla casi cada 4 versos), frente a una media de 1'76 para el conjunto de la obra y un índice de desviación de -10. Esto viene a confirmar la pérdida de importancia comunicativa del coro en el conjunto de las relaciones dramáticas, lo cual no implica necesariamente una disminución de su valor literario. Como veremos en el análisis de las restantes obras, esta situación que hemos observado a propósito de la Medea se repetirá en las otras. En lo que respecta a la clase de actos de habla realizados por el coro, destaca (como por otra parte es normal, dada la ausencia de intercambio comunicativo con otros personajes) la baja cifra de directivos (5'97% frente al 61'19 de declarativos o el 32'83% de expresivos, y la existencia de dos únicos verbos performativos (v. 90: precor y v. 595: precamur), ambos "nulos" desde el punto de vista de su efecto perlocutivo.

El siguiente personaje en importancia por su relación discursiva es la nodriza, con 106'5 vv (que suponen el 10'37%) y 67 actos de habla (9'45%). En este sentido interesa destacar la aproximación de los índices discursivos de este personaje a la media de la obra: así, la relación entre versos y actos de habla es de 1'93 (media de 1'76 para el conjunto de la obra), con una diferencia con respecto a ésta de +0'17 y una diferencia entre los porcentajes de actos de habla y número de versos de tan sólo 0'92, cifras que lo aproximan a las del mensajero. Las intervenciones de la nodriza son 5, de las cuales los tres diálogos se producen con Medea, único personaje con el que la nodriza establece relación discursiva. En lo relativo a los actos de habla, el 70'90% son declarativos, cifra muy superior a la media de los otros personajes y del conjunto de las obras analizadas, aunque hay que señalar que este elevado número de declarativos es debido al largo parlamento de IV.1., en el que la nodriza relata los preparativos mágicos de Medea en el interior de la casa, parlamento formado casi en su totalidad por actos de habla declarativos con valor narrativo (17 declarativos frente a 3 expresivos en el conjunto de la secuencia). Los porcentajes directivos (16'41%) y los de expresivos (12'72%) se aproximan más a los datos que ofrecen los restantes personajes. En lo referente a los performativos explícitos, la nodriza solamente pronuncia uno (v. 150: obsecro, un ruego dirigido a Medea que queda sin efecto perlocutivo.

Jasón pronuncia un total de 60 vv (5'84%) repartidos en cuatro intervenciones, dos en forma de monólogo y otras dos en diálogo con Medea, único personaje con el que establece relaciones discursivas. En lo relativo a los actos de habla, realiza 51 (8'76%), de los cuales 28 son declarativos (54'90%, cifra próxima a la media de esta clase particular de actos de habla), 12 expresivos (23'52%) y 11 directivos (21'56%), cifras también muy próximas a la media. La relación entre actos de habla y número de versos es de 1'17, lo cual supone un índice de desviación de -0'59 y una diferencia entre el total de versos y el total de actos de habla de +2'92, segundo aumento en importancia de la relación entre actos y versos tras el 10'73 de Medea, que coincide con la importancia estructural de este personaje en el conjunto de las relaciones dramáticas de la obra. Igualmente, es tras Medea el personaje que pronuncia más performativos explícitos, 4 (v. 440: testor, v. 514: quaero, v. 544: fateor y v. 558: precor, todos ellos (salvo testor, que no lo precisa), sin efecto perlocutivo.

Creonte presenta un total de 47'5 versos, que suponen el 4'62% del total, repartidos en sólo dos intervenciones, (II.3 y II.4). El porcentaje aumenta en lo que respecta al número de actos de habla, 34 (5'84%), entre los que destaca el elevado porcentaje de directivos (10 que suponen el 29'41%), en consonancia con el carácter tipológico de este personaje. relación discursiva "actos de habla/número de versos" es de 1'39, con un índice de desviación de tan sólo -0'37 con respecto al índice general de la obra (1'66), y una diferencia de +1'22 entre los porcentajes de actos de habla y número de versos. Por lo demás, el índice de declarativos (54'90%) y de expresivos (17'64) se aproxima a la media señalada para estas clases de actos de habla. Igualmente, destaca la ausencia de performativos explícitos en las comunicaciones pronunciadas por Creonte.

El último personaje tanto en importancia como en orden de aparición es el mensajero, cuya funcionalidad queda de manifiesto en el hecho de que todos los actos de habla que pronuncia (6) son declarativos. Estos 6 actos de habla corresponden a un total de 10 versos pronunciados por este personaje en diálogo con el coro (V.1.) en su única intervención escénica. lo cual nos da una relación discursiva de 1'66, con el menor índice de desviación de la obra (-0'10) con respecto al índice general (1'66) y un aumento de +0'63 entre los porcentajes de actos de habla y número de versos.

Localización	Hablante	Oyente	Referencia temporal	Naturaleza	Relación
11.3.	180	< Creonte >	<u>nondum</u> meis exportat e regnis pedem?	dramático	Expulsión de Medea
	183	< " >	abolere <u>propre</u> pensam ferro luem equidem paraban	dramático	Cautivo de Medea
	189	< " >	regium imperium pati / <u>aliquando</u> discat	dramático	Medea
11.4.	191	Creonte	Medea monstrum saevum horribile <u>iamdudum</u> aue	dramático	Medea
	196	Medea	Creonte iniqua <u>nunquam</u> regna perpetuo manent	—	
	198	Creonte	Medea uox constituto <u>gera</u> decreto venit	dramático	Creonte
	203	Medea	Creonte animum... <u>iam</u> concitatum ab ira	—	
	209	"	" <u>quondam</u> nobili fulsi patre / auoque clarum Sole deduxi genus	historico	Medea
	218	"	" petebant <u>tunc</u> ... / qui <u>nunc</u> petuntur	historico	Jasón
	219	"	" rapida <u>Fortuna</u> ac leuis / <u>praeceps</u> que regno eripuit, exilio dedit. / Confide regnis, cum leuis magnas opes / ferat et illud casus; hoc reges habent / magnificum et ingens, nulla quod rapiat <u>dies</u>	historico	Fortuna
	236	"	" incesse <u>nunc</u> et cuncta flagitia in-gere	dramático	
	240	"	" <u>primum</u> gener	historico	Jasón
	249	"	" te <u>iam</u> miseris angulum ac sedem rogo latebrasque uiles	dramático	Medea
	269	Creonte	Medea egredere, purga regna, letales <u>simul</u> tecum aufer herbas	dramático	exilio de Medea
	272	Medea	Creonte quidquid etiam <u>nunc</u> nouas / docet maritus <u>coniuges</u> , non est meum: / totiens nocens sum facta, sed num quam mihi	dramático historico	Jasón Medea
	281	Creonte	Medea <u>iam</u> exisse decuit. Quid <u>seris</u> fando <u>moras</u> ?	dramático	exilio de Medea
	282	Medea	Creonte <u>illud</u> <u>extremum</u> precor	dramático	
	288	"	" precor, <u>breuem</u> largire fugienti <u>moram</u> <u>dum</u> extrema natis mater infigo oscula fortasse moriens	dramático	
	290	Creonte	Medea fraudibus <u>tempus</u> petis	dramático	acciones de Medea
	291	Medea	Creonte quae fraus timeri <u>tempore</u> <u>exiguo</u> potest	dramático	
	292	Creonte	Medea nullum ad nocendum <u>tempus</u> angustum est	—	
	293	Medea	Creonte <u>parumne</u> miserae <u>tempori</u> lacrimis negas	dramático	
	295	Creonte	Medea <u>unus</u> parando dabitur exilio <u>dies</u>	dramático	plazo de tiempo
	296	Medea	Creonte <u>nimis</u> est, recidas aliquid ex isto licet: / et ipsa <u>propero</u>	dramático	plazo suficiente

Localización	Hablante	Oyente	Referencia temporal	Naturaleza	Relación	
	290	Creonte	Medea	capite supplicium lues, / <u>clarum</u> <u>primumque</u> Phoebus attollat <u>dies</u> / nisi cedis Isthmo	dramático	
	300	"	"	uocat precari <u>festus</u> Hymenaeo <u>dies</u>	dramático	boda de Jasón y Creusa
=====						
II.5.	301	< Coro >		audax... qui... <u>primus</u>	mítico	Argonautas
	309	< " >		<u>nondum</u> quisquam sidera norat	mítico	"
	311	< " >		<u>nondum</u> pluuias / ... poterat uitare	mítico	"
	316	< " >		<u>nondum</u> Borcas, <u>nondum</u> Zephyrus	mítico	"
	321	< " >		<u>nunc</u> ...	mítico	"
	322	< " >		<u>nunc</u> ...	mítico	"
	323	< " >		<u>nunc</u> ...	mítico	"
	325	< " >		<u>nunc</u> ...	mítico	"
	326	< " >		<u>cum iam</u> ...	mítico	"
	329	< " >		<u>candida saecula</u>	mítico	Edades
	364	< " >		<u>nunc iam</u> cessit pontus et omnes patitur leges	histórico	navegación
	374	< " >		uenient <u>annis</u> / <u>saecula seris</u>	—	nuevos descu- brimientos
=====						
III.1.	383	Nodriza	(Medea)	<u>cum iam</u> ... maenas	mítico	Medea
	394	"	"	<u>irae nouimus ueteris</u> notas	historico dramático	Medea
	406	Medea	Nodriza	<u>numquam</u> meus cessabit in poenas furor crescetque <u>semper</u>	dramático	venganza
	420	"	"	laxare certe <u>tempus</u> immitis fugae genero licebat	dramático	Jasón Creonte
	421	"	"	liberis <u>unus dies</u> / datus est duobus. non queror <u>tempus breue</u> : / multum patet. faciet, <u>hic</u> faciet <u>dies</u> / quod nullus <u>unquam</u> taceat	dramático	plazo de la venganza
=====						
III.2.	431	< Jasón >		o dura fata <u>semper</u> et sortem asperam, cum saeuit et cum parcat ex aequo malam	histórico	Jasón
	433	< " >		remedia <u>quotiens</u> inuenit nobis deus periculis peiora	histórico	
=====						
III.3.	447	Medea	Jasón	hoc non est <u>nouum</u> , / <u>mutare sedes</u> ; <u>causa</u> fugiendi <u>noua</u> est	dramático histórico	exilio
	430	"	"	pro te quibus / <u>numquam</u> peperci	histórico	Ayuda de Medea
	490	Jasón	Medea	perimere <u>cum</u> te uellet infestus Creo lacrimis meis euictus exilium dedit	dramático	Jasón. Medea Creonte
	493	"	"	<u>cum</u> licet abire, profuge teque hinc eripe	dramático	huida de Medea

Localización	Hablante	Oyente	Referencia temporal	Naturaleza	Relación	
	510	Medea	Jasón	non ueniat <u>unquam</u> tam <u>malus</u> dies	dramático	hijos
	519	Jasón	Medea	et ipsa caecos <u>saepe</u> iam expertos time	dramático	
				historico		
	520	Medea	Jasón	Fortuna <u>semper</u> omnis infra me stetit	historico	
	530	Jasón	Medea	suspecta ne sint, longa colloquia	dramático	conversación
				amputa		
	531	Medea	Jasón	<u>nunc</u> summe Iuppiter	dramático	castigo divino
	551	"	"	suprema certe liceat abouctem loqui	dramático	Medea
				<u>mandata</u> , liceat <u>ultimum</u> <u>complexum</u>		
				dare: / gratum est et illud. <u>uocce</u>		
				<u>iam</u> <u>extrema</u> peto		
=====						
III.4.	562	Medea	(Nodriza)	<u>numquam</u> excidemus	dramático	venganza
	564	"	"	<u>uix fraude est locus</u>	dramático	venganza
	566	"	"	perge <u>nunc</u> , aude, incipe	dramático	Medea
	575	"	"	haec nostra nati dona nubenti ferant	dramático	venganza
				sed <u>ante</u> diris inlita ac tincta artibus		
	578	"	"	flamma <u>iam</u> tectis sonet	dramático	sacrificios
=====						
III.5.	583	<Coro>		non ubi <u>hibernos</u> ...		accidentes de l
	587	<">		non <u>ubi</u> impellit...		naturaleza
	588	<">		aut <u>ubi</u> in riuos...		
	594	<">		<u>iam</u> ...		
	650	<">		ite, <u>nunc</u> perarate pontum / fonte ti-		navegación
				mendo		
	668	<">		<u>iam</u> satis, diui, mare uidicastis:	historico	perdón para
				parcite iusso	dramático	Jasón
=====						
IV.1.	673	<Nodriza>		uidi furem <u>saepe</u>	historico	Medea
	675	<">		namque ut <u>attonito gradu</u>	dramático	
	692	<">		<u>iam</u> , <u>iam</u> <u>tempus</u> est...	dramático	Medea
	705	<">		<u>postquam</u> euocauit	dramático	
=====						
IV.2.	749	<Medea>		uestras <u>hic dies</u> quaerit manus	dramático	Danaides
	750	<">	[]	<u>nunc</u> meis uocata sacris	dramático	Estrellas
	768	<">		<u>Phoebus in medio</u> stetit, / Hyadesque	dramático	
				nostris cantibus motae labant		
	770	<">	[]	adesse sacris <u>tempus</u> est, Phoebe, tuis	dramático	
	813	<">	[]	quodsi nimium <u>saepe</u> uocari / quereris	dramático	Hécate
				uotis, ignosce, precor		
	817	<">	[]	tu <u>nunc</u> uocates finge Creusae	dramático	venganza
				quas cum primum sumpserit, imas		
				urat serpens flamma medullas		
=====						

Localización	Hablante	Oyente	Referencia temporal	Naturalidad	Relación	
IV.3.	847	Medea	(Hijos)	uadite et <u>celere</u> domum / referte <u>gressus ultimo amplexu</u> ut fruatur	dramático	negalo a Creusa
IV.4.	868	< Coro >		<u>nunc</u> ira amorque causam iunxere	dramático	Medea
	874	< " >		<u>nunc</u> , Phoebe, mitte currus nullo morante loro <u>nox</u> condat alma lucem, mergat <u>diem</u> timentum dux <u>noctis</u> Hesperus	dramático	
V.2.	893	Medea	Notitia	si profugissem <u>prius</u>	dramático	huida
				ad hoc redirem. <u>nuptias</u> specto <u>nouns</u>		venganza
	897	Medea	()	amas <u>adhuc</u> , furiosa, si satis est tibi caelebs Iason	dramático	venganza
	899	"	()	quare poenarum genus	dramático	venganza
	904	"		haut <u>usitatum</u> <u>iamque</u> sic temet para quicquid <u>admissum</u> est <u>adhuc</u> , / pietas uocetur	histórico dramático	venganza
	910	"		Medea <u>nunc</u> sum	dramático	venganza
	919	"		stulta <u>properavi</u> <u>nimirum</u>	dramático	venganza
	923	"		<u>ultimum</u> , agnosco, <u>scelus</u> / animo parandum est	dramático	venganza
	924	"		liberi <u>quondam</u> mei	histórico	
	938	"		ora quid lacrimae rigant <u>uariamque</u> <u>nunc</u> huc ira, <u>nunc</u> illuc amor	dramático	indecisión de Medea
	948	"		urguel exilium ac fuga <u>iam iam</u> meo rapiuntur auulsi e sinu	dramático	huida
	971	"		quid <u>repens</u> affert <u>sonus</u> ?	dramático	
	976	"	()	<u>nunc</u> hoc age, anime	dramático	venganza
V.3.	982	< Medea >		<u>iam iam</u> recepi scepra	dramático	venganza
	985	< " >		o <u>festum diem</u> , / o nuptialem	dramático	venganza
	986	< " >		uade, perfectum est scelus uindicta <u>nondum</u> : perage <u>dum</u> feruent manus	dramático	venganza
	988	< " >		quid <u>nunc</u> morari?	dramático	indecisión
	989	< " >		<u>iam</u> cecidit ira	dramático	indecisión
	993	< " >		nil <u>adhuc</u> facti reor	dramático	venganza
V.4.	997	Medea	Jasón	congere <u>extremum</u> tuis / natis	dramático	Jasón
	999	"	"	coniunx <u>socerque</u> iusta <u>iam</u> functis habent	histórico	venganza
	1004	Jasón	Medea	<u>iam</u> parce nato	dramático	
	1007	Medea	Jasón	i <u>nunc</u> ... uirginum thalamis pete	dramático	
	1012	"	"	si quid pignus <u>etiamnunc</u> latet	dramático	
	1014	"	"	<u>iam</u> perage coeptum facinus, haut <u>ultra</u> precor / <u>moramque</u> saltem... dona	dramático	cumplimiento venganza

Referencias temporales

Localización		T. Histórico	T. Dramático	T. Mítico	T. Absoluto	Total
I.1.	Medea	6	7	-	-	11
I.2.	Coro	6	2	-	-	7
ACTO I		12	9	-	-	18
II.1.	Medea	1	3	-	-	4
II.2.	Medea	1	3	-	-	3
	Nodriza	-	-	-	1	1
II.3.	Creonte	-	3	-	-	3
II.4.	Creonte	-	8	-	1	9
	Medea	5	8	-	2	14
II.5.	Coro	1	-	10	1	12
ACTO II		8	25	10	5	46
III.1.	Nodriza	1	1	1	-	2
	Medea	-	3	-	-	3
III.2.	Jasón	2	-	-	-	2
III.3.	Jasón	-	4	-	-	4
	Medea	3	4	-	-	6
III.4.	Medea	-	5	-	-	5
III.5.	Coro	1	1	-	5	6
ACTO III		8	18	1	5	28
IV.1.	Nodriza	1	3	-	-	4
IV.2.	Medea	-	6	-	-	6
IV.3.	Medea	-	1	-	-	1
IV.4.	Coro	-	2	-	-	2
ACTO IV		1	12	-	-	13
V.1.	Coro	-	-	-	-	-
	Mensajero	-	-	-	-	-
V.2.	Nodriza	-	-	-	-	-
	Medea	2	11	-	-	12
V.3.	Jasón	-	-	-	-	-
	Medea	-	6	-	-	6
V.4.	Medea	1	4	-	-	5
	Jasón	-	1	-	1	1
ACTO V		3	22	-	-	24
TOTAL		32	86	11	10	129

Referencias temporales

(Personajes)

Localización		T. Histórico	T. Dramático	T. Mítico	T. Absoluto	Total
Medea	I.1.	6	7	-	-	11
	II.1.	1	3	-	-	4
	II.2.	1	3	-	-	3
	II.4.	5	8	-	2	14
	III.1.	-	3	-	-	3
	III.3.	3	4	-	-	6
	III.4.	-	5	-	-	5
	IV.2.	-	6	-	-	6
	IV.3.	-	1	-	-	1
	V.2.	2	11	-	-	12
	V.4.	1	4	-	-	5
MEDEA	TOTAL	19	61	-	2	76
Coro	I.2.	6	2	-	-	7
	II.5.	1	-	10	1	12
	III.5.	1	1	-	5	6
	IV.4.	-	2	-	-	2
	V.1.	-	-	-	-	-
CORO	TOTAL	8	5	10	6	27
Nodriza	II.2.	-	-	-	1	1
	III.1.	1	1	1	-	2
	IV.1.	1	3	-	-	4
	V.2.	-	-	-	-	-
NODRIZA	TOTAL	2	4	1	1	7
Creonte	II.3.	-	3	-	-	3
	II.4.	-	8	-	1	9
CREONTE	TOTAL	-	11	-	1	12
Jasón	III.2.	2	-	-	-	2
	III.3.	-	4	-	-	4
	V.3.	-	-	-	-	-
	V.4.	-	1	-	1	1
JASON	TOTAL	2	5	-	1	7
MENSAJERO	V.1.	-	-	-	-	-
TOTAL		32	86	11	10	129

Tiempos verbales de MUEZ

Localización	Pres.	Pas.	Fut.	Pot.	Imper.	Pres.g.	Pos. g.	Irr.	Total
I.1. Medea	10	6	4	7	8	-	-	-	35
I.2. Coro	7	8	1	5	4	1	-	-	18
ACTO I	17	6	5	12	12	1	-	-	52
II.1. Medea	10	5	3	5	1	4	-	2	30
II.2. Medea	8	2	3	1	-	4	-	-	15
Hodriza	6	1	2	-	4	6	1	-	20
II.3. Creonte	5	2	1	2	2	-	-	-	12
II.4. Creonte	9	2	3	1	5	1	-	1	22
Medea	22	10	1	4	8	3	-	-	43
II.5. Coro	2	10	1	-	-	-	-	-	13
ACTO II	62	32	14	13	20	18	1	3	163
III.1. Hodriza	6	-	2	1	3	1	-	-	13
Medea	3	5	6	3	1	1	-	-	19
III.2. Jasón	4	3	-	-	-	-	-	3	10
III.3. Jasón	13	2	1	2	6	3	-	-	27
Medea	22	9	5	8	11	2	-	-	53
III.4. Medea	5	2	1	2	6	-	-	-	16
III.5. Coro	2	13	1	-	4	3	-	-	23
ACTO III	55	34	16	16	31	10	-	3	165
IV.1. Hodriza	10	7	1	3	-	-	-	-	21
IV.2. Medea	12	11	1	4	9	1	-	-	38
IV.3. Medea	-	-	-	-	1	-	-	-	1
IV.4. Coro	6	-	1	1	1	-	-	-	9
ACTO IV	28	18	3	8	11	1	-	-	69
V.1. Coro	-	2	-	1	-	-	-	-	3
Mensaj.	3	2	-	-	-	1	-	-	6
V.2. Hodriza	-	-	-	-	1	-	-	-	1
Medea	27	10	7	8	14	1	-	2	69
V.3. Jasón	1	-	-	1	1	-	-	-	3
Medea	7	6	-	-	2	-	-	-	15
V.4. Medea	7	-	4	1	5	-	-	1	18
Jasón	2	4	-	1	5	1	1	1	15
ACTO V	47	24	11	12	26	3	1	4	130
TOTAL	209	114	49	61	102	33	2	10	580

Uso de los tiempos verbales
(Personajes)

Personaje	pres.	Pas.	Fut.	Pot.	Imp	Pres.g	Pas.g	Irr	Total
Medea (5m, 7d)	133	66	35	43	66	16	-	5	364
Coro (4m, 1d)	17	25	4	7	9	4	-	-	66
Nodriza (1m, 3d)	22	8	5	4	8	7	1	-	55
Creonte (1m, 1d)	14	4	4	3	7	1	-	1	34
Jasón (1m, 3d)	20	9	1	4	12	4	1	4	55
Mensajero (1d)	3	2	-	-	-	1	-	-	6
TOTAL	209	114	49	61	102	33	2	10	580

Análisis de las referencias espaciales.

Señalábamos en las pp. 125 y ss. la enorme dificultad que supone el análisis de la temporalidad en el drama y las causas principales que la provocaban. Aquí, como en el caso del espacio, es especialmente importante tener clara la distinción entre texto y representación. En lo que afecta a la relación de estas dos formas de temporalidad en Medea, ya hemos dicho anteriormente cómo se respeta lo que se conoce con el nombre de "unidad de tiempo", lo cual implica que la diferencia entre las dos temporalidades citadas tiende a anularse. Esto no implica, sin embargo, la inexistencia en el texto de una dialéctica entre continuidad y discontinuidad, entre un progreso continuo y un progreso intermitente, entre una temporalidad histórica y una temporalidad "a-histórica". Dos aspectos a los que aludimos en la introducción que estarán ausentes aquí son el problema de las referencias temporales a través de didascalias, y la temporalidad precisa de la representación. En cuanto al primer aspecto, los textos de Séreca y la Octavia presentan una transmisión textual que no ha conservado las didascalias marginales, inscritas en el discurso de los personajes (como ha estudiado J. Andrieu, faltan incluso la separación de las unidades dramáticas y las rúbricas de los personajes); en cuanto al segundo aspecto, el tiempo de la representación, como es bien sabido no existe indicación alguna, ni en el texto ni en autores contemporáneos o posteriores, que nos sugieran una posible fecha de representación.

Limitándonos por lo tanto a las referencias temporales presentes en el propio texto, un primer punto ha sido ya indirectamente analizado, pues como también señalábamos en la introducción, un procedimiento que marca inevitablemente el tiempo y su paso es la misma acción verbal, los actos de habla de los personajes, cuya relación acabamos de recoger. Igualmente, al comentar las unidades dramáticas y su conexión, indirectamente estábamos notando un procedimiento de indicación del paso del tiempo. Siguiendo las sugerencias de A. Ubersfeld y tomando como apoyo la segmentación tabular de K. Elam, hemos recogido las referencias estrictamente temporales que anteceden a este comentario. Una vez que hemos llevado a cabo esta puesta en relieve, nos encontramos ante unos datos que, en todo caso, nos parecen de interpretación sumamente difícil.

Las 129 referencias temporales que hemos encontrado en el texto de la Medea las hemos clasificado atendiendo a la naturaleza de la referencia, ya fuera ésta de orden histórico (esto es, pertenece a la "histo-

ria" del relato), diferenciadas de las referencias de orden mítico; claro es que en lo que hemos denominado "historia" se encuentran referencias al mito, pero al mito de la propia tragedia, no el tiempo mítico, general, atemporal o ajeno a la historia narrada. Así, 32 referencias van referidas al tiempo de la historia y 11 al tiempo mítico. Además de estas dos temporalidades, están señaladas las indicaciones referidas al tiempo dramático (esto es, el de la diégesis y el de la mimesis), que, como era de esperar, constituyen cuantitativamente el número mayor (86) y, finalmente, las referencias a un tiempo "absoluto", que recoge lo que se conoce normalmente como sentencias, juicios o pensamientos no contextualizados temporalmente y marcan así la constante validez temporal (10 referencias). En una primera lectura superficial de estos primeros datos se puede afirmar que el funcionamiento temporal, en este nivel del texto de la Medea, es perfectamente acorde con el de cualquier texto dramático, con predominio notable de la temporalidad dramática, seguida por la histórica (que supone, entre otras cosas, el pasado del "aquí y ahora" del texto). Nos parece digno de destacar el hecho de que, frente a la abundancia del tiempo absoluto que se encuentra en la obra en prosa de Séneca, en su teatro nos encontramos una proporción más bien escasa, como también parecen escasas las referencias al mito en general.

Desde el punto de vista de la relación entre los personajes y las referencias temporales, nos encontramos, en concordancia con los datos obtenidos en la relación discursiva, con el hecho de que es Medea el personaje que mayor número de referencias pronuncia (76, repartidas entre 61 dramáticas, 19 históricas, 2 absolutas y ninguna al tiempo mítico). Le sigue en importancia el coro, con un total de 27, en las que la distribución en clases es diferente: así, las referencias al tiempo dramático son las menos numerosas, 5, seguidas por el tiempo absoluto (lo cual concuerda con el rol ideológico del coro), a continuación el tiempo histórico, esto es, referencias que no dejan de ser de orden mítico y, finalmente, la mayor cantidad de referencias van destinadas al tiempo mítico, hecho que pone también de manifiesto, desde un punto de vista formal, el valor del mito como encarnación de contenidos y valores ideológicos. El siguiente personaje según el número de referencias efectuadas es Creonte, con un total de doce (11 dramáticas y 1 absoluta), Jasón (2 históricas, 5 dramáticas y 1 absoluta), la nodriza (2 históricas, 4 dramáticas, 1 mítica y 1 absoluta) y, por último, el mensajero que presenta un discurso sin significantes temporales del tipo aquí recogido.

Continuando con el comentario de este tipo de referencias, lo primero que se pone de manifiesto es que son totalmente imprecisas y que si alguna significación tienen no es en modo alguno en la consideración aislada de las mismas, sino en el conjunto. Habíamos señalado en la introducción el hecho de que lo esencial de los signos que marcan la temporalidad reside en el modo de articulación de las unidades que constituyen (o en que se deja descomponer) el texto dramático. En este mismo sentido, un primer modo de segmentación del texto, que no hemos efectuado hasta ahora sino de manera indirecta consiste en distinguir tres momentos en el continuum de texto: i. una situación de partida, el aquí y ahora de la apertura: Medea pide venganza por haber sido abandonada por Jasón; ii. el texto-acción (mediaciones: conversación con Creonte, concesión del plazo, conversación con Jasón, fracaso de sus peticiones, afirmación de su deseo de venganza, preparativos mágicos, entrega de los regalos a sus hijos para Creusa y Creonte); iii. una situación de llegada (cumplimiento de la venganza con el asesinato de los hijos y la huida de Medea hacia otro espacio). Esta segmentación implica indiscutiblemente el paso del tiempo, pero también es preciso señalar que se trata de una operación abstracta que se efectúa únicamente con ayuda del análisis del contenido; suponiendo un inventario de partida, un inventario de llegada y entre ambos momentos un determinado número de mediaciones más o menos encadenadas (cfr. análisis de las unidades dramáticas). A pesar de todo, esta operación abstracta no deja de tener importancia, y ello no tanto por lo que "sucede" como por "lo que ha sido dicho". El análisis tripartito, por resumido que nos pueda parecer, tiene el interés no de poner de manifiesto las grandes líneas de la acción y su "sentido", esto es, no sólo su significación aparente, denotada, sino sobre todo su dirección, poniendo de relieve, entre otras cosas, las motivaciones psicológicas.

Siguiendo con el tiempo en lo que atañe a la segmentación, hemos visto anteriormente la existencia de unas grandes unidades denominadas actos, formalmente marcadas por las intervenciones corales, momentos que suponen la interrupción visible de todas las redes de la acción (textual y de la representación), probablemente marcado además por la ocupación de distinto espacio por parte de los coros. No nos detenemos en este aspecto puesto que a grandes rasgos ha sido comentado más arriba; sólo queremos señalar una vez más que la existencia de estos actos supone el desarrollo de datos que están presentes desde el comienzo de la obra. En el mismo sentido, nos parece más interesante poner de relieve de qué manera se lleva a cabo la articulación temporal de las secuencias inmediatamente inferiores,

las denominadas aquí secuencias medianas y que en la dramaturgia tradicional se conocen con el nombre de escenas, y en las unidades mínimas que nosotros hemos denominado aquí microsecuencias.

Así, en la primera de estas secuencias medianas, la escena del prólogo, puesta en boca de Medea, se presentan, como era de esperar, referencias al tiempo dramático y al tiempo histórico. Estas referencias se llevan a cabo a través de adverbios de tiempo, fundamentalmente nunc, iam, para el tiempo presente, y quondam, antiqui, etc. para el pasado; todas estas son referencias de tipo abstracto en las que no se nos indica el momento en el que se inicia la acción, momento de especial importancia pues en función de él se organizarán todas las referencias temporales posteriores. Se trata de un presente indeterminado y de un pasado abstracto e impreciso. Además de estas dos temporalidades, en las palabras de Medea hay también referencias al propio tiempo como objeto de discurso (v. 26: "querelas uerbaque in cassum sero"), microsecuencia que de manera explícita marca el paso del tiempo en relación directa con la reiteración de los actos de habla llevados a cabo por el personaje. Finalmente, en esta secuencia mediana se encuentra incluida una microsecuencia que hace referencia al progreso futuro de la acción (v. 38: "post sacrificas preces") y por lo tanto relacionando este primer momento con secuencias posteriores. Nos interesa también de esta unidad el modo en que termina, con una microsecuencia en la que aparece un imperativo (" rumpe iam segnes moras"), que da paso a otra temporalidad y en la que el tiempo vuelve a ser objeto del discurso. Queda, pues, antes de la intervención del coro establecido lo que podríamos denominar "elementos del suspense" y finaliza el monólogo de Medea con una afirmación de sus propósitos de venganza.

La siguiente unidad está ocupada por la primera intervención del coro, en la que se hacen referencias exclusivamente al tiempo de la historia y al tiempo dramático (himeneo de Jasón y Creúsa), apareciendo también el tiempo como objeto del discurso del coro (v 110: "iam tempus erat"). La intervención del coro termina sin ninguna referencia temporal, aunque es marcado este final con la aparición de una nueva forma de imperativo (vv 114-5: "tacita eat illa tenebris / si qua peregrino nubit fugitiua marito").

La siguiente secuencia, previa al diálogo entre Medea y la nodriza, contiene referencias temporales de índole dramática e histórica (adhuc, nunc, saepe), aunque lo más notable es que a través de las primeras palabras pronunciadas por la protagonista tenemos que deducir que el tiempo

ocupado por el primer coro no es un tiempo "incontabilizado" sino que, por el contrario, es un tiempo que "cuenta", en el sentido de que mientras que se canta el himeneo de Jasón y Creusa, Medea, con unos versos que hacen hincapié en el canal auditivo, presupone la intervención anterior (v. 116: "occidimus, aures pepulit hymenaeus"). En la siguiente secuencia las palabras de la nodriza presuponen la anterioridad temporal de la intervención de Medea, y presenta referencias temporales también de tipo histórico (el pasado de Medea) y dramático (iam); aparece además una microsecuencia con implicaciones temporales que nos pone en relación con lo que hemos denominado "tiempo absoluto" (v. 161: "numquam potest non esse uirtuti locus"); en este contexto y en otros similares, los adverbios como numquam, semper, etc. no connotan un tiempo determinado sino lo irremediable y absoluto. En el diálogo entre Medea y la nodriza el tiempo también es objeto del discurso (en este caso, de Medea: v. 173: "forsan inueniam moras"), lo cual nos pone en relación desde este momento con la escena que tendrá lugar más tarde entre Creonte y Medea al final de la cual vuelve a ser objeto del discurso ese plazo de tiempo. En cuanto a la manera de terminar la escena, nos encontramos con una fórmula ya establecida en el género como modo de presentar de una manera inmediata a un nuevo personaje (cfr. Garcia Novo); no se trata aquí del empleo de formas de imperativo o de futuro sino de la llegada de alguien que lógicamente acontece en el tiempo, anunciada a través del discurso pero que claramente son referencias a lo no verbal (sonido y movimiento); (vv 177-8: "sed cuius ictu regius cardo strepit? / Ipse est Pelasgo tumidus imperio Creo"). El personaje que ocupa la escena toma la palabra y en el monólogo articulatorio que sigue subraya el aquí y ahora de la representación (nondum). El discurso, o mejor dicho, los actos de habla de Creonte, marcan la sucesión del diálogo entre este personaje y Medea, en el que abundan sobre todo las referencias al tiempo dramático (iam, nunc), opuesto también explícitamente a la historia del mito (tunc). Nos interesa notar que esta temporalidad que recoge el pasado, fundamentalmente el de Medea, es indicado en tanto que pasado y, sobre todo, por su oposición con el presente; estas microsecuencias informantes, que conciernen al pasado de Medea, tienen un funcionamiento indicial de signos informantes (informantes para el presente, indiciales para el pasado). Como habíamos señalado en una secuencia anterior, aparecen microsecuencias que marcan una recurrencia temporal (v. 261: "iam exisse decuit. quid seris fando moras?" y v. 282: "illum extremum precor"). También como ocurría en anteriores secuencias, el tiempo es objeto del discurso de los personajes, y

aquí con una especial relevancia. Se trata de la petición de Medea a Creonte de un plazo de tiempo para despedirse de sus hijos (v 286: "precor, breuem largire fugienti noram, / dum extrema natis mater infigo oscula"), plazo de tiempo que será el que delimite la acción de Medea y que incluso antes de ser concedido es utilizado por Creonte como calificación indirecta de Medea (v 290: "fraudibus tempus petis"). Este plazo es motivo de las siguientes consideraciones de ambos personajes (vv. 291, 292, 293) hasta que es establecido de manera específica por Creonte (v 295: "unus parando dabitur exilio dies") y es el que justifica la premura de los siguientes acontecimientos (v 296: "nimis est, recidas aliquid ex isto licet / et ipsa propero"). La escena finaliza con la referencia a dos temporalidades, el final del plazo y el futuro inmediato marcado por las palabras de Creonte (vv 207-10: "capite supplicium lues, / clarum priusquam Phoebus attollat diem / nisi cedis Isthmo. Sacra me thalami uocant, / uocat precari festus Hymenaeo dies"). De manera que la primera de las temporalidades aparece marcada por la orden (imperativo) de Creonte y la segunda a través de los presentes, expone la causa de la salida de escena, de manera convencional, a través de la referencia a una ocupación inmediata. Termina pues la escena, última anterior a la segunda intervención coral, desde la perspectiva del espectador-lector, con el interrogante sobre la utilización por parte de Medea del plazo concedido por Creonte.

La siguiente secuencia, que consiste como hemos dicho en una separación coral, se introduce sin referencias temporales explícitas, y en ella los significantes temporales se refieren exclusivamente al tiempo mítico, exactamente al tiempo relacionado con el viaje de los argonautas, que constituye el pasado remoto de la tragedia. A través de este mito y de lo que el viaje supone en cuanto transgresión de los foedera mundi, el canto del coro inviste contenidos esenciales para la interpretación semántica. El canto coral supone una pausa en la acción, como en las secuencias anteriores o en las que veremos a continuación, pero no implica una ruptura en el encadenamiento lógico y no es en definitiva contabilizado. Termina, a su vez, con una apertura a otra temporalidad, el futuro, aunque aquí no se trate del futuro inmediato de la obra sino de un futuro remoto que, en ocasiones, ha sido interpretado como una profecía (v 374 ss: "uenient annis ...").

La siguiente escena, retomando el hilo de la acción en forma de diálogo entre la nodriza y Medea, utiliza fundamentalmente sintagmas temporales referidos al tiempo de la historia y al dramático. Nos interesa

aquí notar una característica formal que se repite de una manera recurrente y que tiene mucha importancia desde el punto de vista de la temporalidad. Nos referimos al hecho de que las escenas de diálogos comienzan con una intervención de mayor duración (en cuanto a relación discursiva de cada uno de los personajes que intervienen en el intercambio) y a continuación se establece un diálogo en el que cada intervención suele equivaler a un microsegmento (esto es, un acto de habla), con lo cual el ritmo de la acción parece precipitarse. No hay por lo demás un gran número de informantes temporales en esta secuencia. Igualmente hay que notar una serie de microsecuencias puestas en boca de la nodriza que presentan una especial significación temporal dado que nos remiten a ese espesor del que hablamos en la introducción como elemento característico del texto dramático y teatral. Se trata de aquellas microsecuencias en las que la nodriza nos remite a la actuación de Medea en un pasado inmediatamente anterior ocurrida en el fuera de escena. En esta secuencia, como en las anteriores, el tiempo mismo es objeto del discurso de los interlocutores (vv 420 ss); se trata, en definitiva, de unas microsecuencias que no nos remiten al diálogo entre Creonte y Medea y que por lo tanto son reiterativas (vv 421 ss: "liberis unus dies / datus est duobus. non queror tempus breue / multum patebit. faciet, hic faciet dies / quod nullus umquam taceat"). El final de esta escena no coincide con final de acto, estando marcada la escena siguiente (esto es, el tiempo), por la llegada de un nuevo personaje, Jasón (en este caso, el espacio es el que funciona como metáfora del tiempo). En el monólogo que pronuncia Jasón, los significantes temporales se refieren al tiempo de su pasado, y a través de su discurso recoge el espesor temporal que supone también el fuera de escena. La articulación temporal de este monólogo con la escena siguiente (diálogo entre Jasón y Medea) se efectúa a través de una de las formas convencionales de anuncio de personaje, esto es, una anuncio inmediato explícito (vv 445-6: "atque ecce, uiso nemet exiluit, furit / fert odia prae se: totus in uultu est dolor"). A continuación las referencias del diálogo son fundamentalmente de tipo dramático y referidas a la historia, al lado de las cuales aparecen microsecuencias que atañen explícitamente y de forma muy directa al tiempo (así v. 530: "suspecta ne sint, longa colloquia amputa", que nos remite al largo e infructuoso diálogo entre los dos interlocutores, o microsecuencias que se refieren a las reiteradas peticiones de Medea a Jasón (v 551: "suprema certe liceat abeuntem loqui mandata, liceat ultimum amplexum dare / gratiam est et illud. uoce iam extrema peto"). El fin del diálogo no supone el fin del acto, pues resta aún una

secuencia de carácter conclusivo puesta en boca de Medea, con escasa presencia de significados temporales pero en la que a través del uso de los tiempos verbales nos remite a un futuro inmediato (vv 575 ss: "haec nostra nata dona nubenti ferant / sed ante diris inlita ac tincta artibus. uocetur Hecate: sacra letifica appara: / statuatur arae, flamma iam tectis sonet"). El siguiente intervalo coral viene a suspender momentáneamente la acción en un momento de clara apertura del suspense, con un nuevo comentario sobre el destino que han sufrido los participantes en el viaje de los argonautas; en ella, la única referencia al tiempo del drama está constituida por una petición que hace el coro a los dioses invocando su perdón (v. 668: "iam satis, diui, mare uindicastis: parcite iusso"), con la que termina su intervención.

La sucesión temporal está marcada mediante la ocupación del espacio por parte de la nodriza, que pronuncia un monólogo dirigido al público con carácter informativo y de características peculiares, pues salvo algunas de las microsecuencias que componen la escena, todas las restantes nos remiten a un pasado inmediato, esto es, el monólogo de la nodriza recoge el espesor temporal que nos remite a un fuera de escena recogido incluso mediante formas de presente a través del empleo del estilo indirecto. Un rasgo de ese pasado es que parece no haber terminado aún, puesto que su comienzo está marcado claramente (v 675: "namque ut attonito gradu... "), aunque los vv 738-9 ("sonuit ecce uaesano gradu / canitque. mundus uocibus primis tremit") nos sitúan espacial y temporalmente en otra secuencia, en la que continúan las actividades mágicas de Medea. En esta nueva escena los significantes temporales del discurso de Medea nos ponen ante el tiempo dramático (hic dies, tempus nunc est) así como también se usan para marcar lo reiterativo de las actividades de la protagonista (v 813: "quodsi nimium saepe uocari / quereris uotis, ignosce precor"). El monólogo de Medea, como hemos visto en otros casos, finaliza con una microsecuencia nuclear en modo imperativo (vv 843-4: "huc natos uoca / pretiosa per quos dona nubenti feram"). La orden se ve cumplida rápidamente según se deduce del verso siguiente dirigido a los hijos que han llegado ya a escena. En este punto queremos una vez más hacer referencia a la segmentación para evitar posibles dudas. Los cuatro versos siguientes, que en realidad constituyen una sola microsecuencia de carácter nuclear y cuya función es fundamentalmente conativa, amén de articularia con respecto al acto siguiente, es señalada en la edición de Hermann como una escena y desde el punto de vista de la configuración de los personajes así es; en la segmentación propuesta por

nosotros según la orientación deíctica también señalamos un nuevo segmento, aunque nos parece evidente que en este caso no se puede hablar de escena y lo que tenemos no es sino una conclusión de la anterior, conclusión con la que queda planteado el interrogante que en el acto siguiente despejará la narración del mensajero.

La siguiente unidad coral supone una interrupción en el desarrollo de la acción y contiene referencias al tiempo dramático (nunc). Termina como en casos anteriores con una microsecuencia en imperativo, en la que el propio tiempo es objeto del discurso (vv 874-8: "nunc, Phoebe, mitte currus..."). La secuencia que sigue se sucede en el tiempo a través de la ocupación del espacio de un nuevo personaje, el mensajero, que viene a cubrir de una manera breve un espesor temporal narrando las muertes de Creonte y Creusa como consecuencia de los regalos envenenados de Medea. De manera contraria a la narración que realizaba la nodriza sobre las actividades mágicas de Medea, de las que no se podía decir si habían terminado o no, en este caso está claro que los acontecimientos han transcurrido ya y lo que tiene importancia ahora es la traza de ellos en el presente.

La siguiente secuencia se sucede también mediante las intervenciones de dos nuevos personajes, Medea y la nodriza. En esta escena los significantes temporales están relacionados todos con el tiempo dramático, fundamentalmente con la venganza (adhuc, nunc, iam). La intervención de Medea termina con una serie de microsecuencias articulatorias a través del código acústico (v. 971: "quid repens affert sonus?"), uno de los tipos establecidos de anuncios de entradas de personajes, lo cual afecta tanto a la ocupación espacial como a la dimensión temporal. Llegan así a escena Jasón acompañado de soldados y en esa unidad articulatoria no aparecen significantes temporales fuera de la estricta sucesión del discurso verbal. De una manera paralela a la entrada de Jasón en la escena, Medea pronuncia un monólogo que informa al espectador de sus intenciones. En el diálogo que se produce a continuación entre Jasón y Medea, las referencias temporales están dirigidas fundamentalmente al "aquí y ahora" de la representación, y termina la escena y la obra con la apertura a otra temporalidad y espacio (v 1025: "ego inter auras aliti curru uehar") que supone el cumplimiento de la venganza de Medea contra Jasón.

Hasta este momento hemos estado haciendo referencia a significantes temporales como adverbios, adjetivos o sustantivos, análisis que no se puede separar del de las formas verbales, razón por la cual hemos añadido los dos gráficos en los que se recoge el uso de los tiempos verba-

y su conexión con los distintos personajes. La lectura de estos datos nos permite hacer algunas observaciones. La primera de ellas es la mayor abundancia de formas de presente (209), temporalidad que recoge, como era de esperar en un texto dramático el hic et nunc de la representación, caracterizada por formar un presente continuo, seguido por el uso de las formas de pasado, que recogen tanto el pasado de la historia como las referencias al espesor temporal relacionado con el fuera de escena. Notable resulta el elevado empleo de formas de imperativo (102), que estaría en relación con las denominadas secuencias nucleares, aquellas en que de una manera muy evidente hacen avanzar el texto dramático mediante la invitación a la actuación. Lo mismo cabe señalar con respecto al potencial. Menor frecuencia presenta el futuro (49), también en conexión con la apertura en el interior del texto de nuevas temporalidades. Destaca, como en el resto de las obras analizadas, la ausencia de formas de irreal (sólo 10 casos) y la menor proporción con respecto a la obra en prosa de Séneca de formas temporales generales.

Desde el punto de vista de la distribución de los tiempos, en todas, salvo en la secuencia que recoge la resis del mensajero en la que predomina la referencia al pasado, hay un claro predominio de las referencias al presente, dato en relación con la naturaleza dramática del texto y la potencial escenificación del mismo. En lo que respecta a la distribución por personajes, se corresponde con la relación discursiva ya analizada anteriormente, destacando, por ejemplo, la menor proporción de formas de presente en el discurso del coro o la ausencia de formas de potenciales y de imperativo en el discurso del mensajero.

Referencias espaciales.

Localización	Hablante	Oyente	Relación	Espacio escenico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
I,1.					(E ₁) (
	1	Medea	[]	Lucina		<u>genialis tori</u>
	2	"	[]	Atenea		<u>freta</u>
	4	"	[]	Neptuno		<u>maris</u>
	10	"	[]	Neptuno		<u>aversa regna</u>
	11	"	[]	Plutón		<u>regni tristis</u>
	13	"	[]	Deae	E→ <u>adeste</u>	
	15	"	[]	"	E→ <u>adeste</u>	
	16	"	[]	"	E→ <u>adeste</u>	
	20	"	[]	Jasón		<u>urbes ignotas</u>
	21	"	[]	"		<u>incerti laris</u>
	22	"	[]	"		<u>limen alienum</u>
	28	"	[]	Medea		<u>caelo</u>
	29	"	[]	Sol		<u>curru</u>
	30	"	[]	"		<u>spatia poli</u>
	31	"	[]	"		<u>ortus</u>
	32	"	[]	"		<u>per auras</u>
	35	"	[]	Faetón		<u>Corinthos</u>
	35	"	[]	Corinto		<u>gemino litore</u>
	36	"	[]	Egeo Jónico		<u>maria duo</u>
	37	"	[]	Creuso		<u>Thalamo</u>
	39	"	[]	Medea		<u>dicatis alta- ribus</u>
	40	"	[]	Medea	<u>per viscera ipsa</u>	
	43	"	[]	"	E. (corp)	<u>inhospitalem Caucasum</u>
	44	"	[]	"		<u>Pontus</u>
	44	"	[]	"		<u>Phasis</u>
	45	"	[]	"		<u>Isthmos</u>
	46	"	[]	"		<u>caelo</u>
	46	"	[]	"		<u>terras</u>
	47	"	[]	"	<u>mens intus</u> E. (corp)	(=)
	55	"	[]	Jasón Medea		<u>domus</u>
I,2.	56	Coro	[]	Creusa Jasón		<u>regum thalamos</u>
	57	"	[]	Dioses		<u>caelum</u>
	57	"	[]	"		<u>fretum</u>
	58	"	[]	"	E→ <u>adsint</u>	
	65	"	[]	Paz		<u>cornu diuite</u>
	67	"	[]	Creusa Jasón		<u>facibus legi- timis</u>
	69	"	[]	Himen	E→ <u>huc incede</u>	
	70	"	[]	"		<u>tempora</u>
	77	"	[]	"		<u>Taypeti iugis</u>

Localización	Hablante	Oyente	Relación	Espacio escenico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
I,2.	79	< Coro >				<u>oppidum</u>
	80	< " >				<u>Aeonius latex</u>
	81	< " >				<u>Alpheos sacer</u>
	85	< " >		Haco		<u>iuga</u>
	93	< " >				<u>in choro</u>
	98	< " >		Febe		<u>orbem circuitis omnibus</u>
	102	< " >		Jasón Medea		<u>thalamis Phasidis horridis</u>
	103	< " >	[]	Jasón		<u>inuita dextera</u>
	108	< " >	(iuvenes)	iuvenes	E→ <u>hinc, illinc</u>	
	114	< " >		Medea		<u>tenebris</u>
II,1.	116				E <u>ares (corp)</u>	
	119	< Medea >		Medea		<u>patria atque regno</u>
	119	< " >		"		<u>sedibus externis</u>
	121	< " >		"		<u>mare</u>
	123	< " >		"	<u>partes in omnes (corp)</u>	
	127	< " >				<u>Pelasmae urbes</u>
	127	< " >				<u>urbis barbarae</u>
	128	< " >	[]	Medea	<u>tuae manus (corp)</u>	
	133	< " >		Ascilito		<u>ponto</u>
	134	< " >		Pelias		<u>aeno</u>
	147	< " >		Creonte		<u>domum</u>
	149	< " >				<u>Malea</u>
II,2.	150	Nodriza	Medea	Medea	<u>secreto (corp)</u>	
	164	"	"	"		<u>abiere Colchi</u>
	170	"	"	"	←E <u>profuge</u>	
	172	Medea	Nodriza	"	←E <u>fugiam</u>	
	177	"		Creonte	←E <u>O regius cardo</u>	
	178	"		"	E→ <u>ipse est (corp)</u>	
II,3.	179	< Creonte >		Medea	E <u>Medea</u>	<u>Colchis</u>
	180	< " >		Creonte	←E <u>meis e regnis</u>	
	185	< " >		Creonte Medea	←E <u>fines liberet</u>	
	186	< " >		Medea	←E <u>abeat</u>	
	186	< " >		"	E→ <u>fert gradum</u>	
	187	"	(Soldados)	"	←E <u>arcete</u>	
II,4.	190	"	Medea	Medea	←E <u>uade</u>	
	191	"	"	"	←E <u>auhe</u>	
	192	Medea	Creonte	Medea		<u>fuga</u>
	197	Creonte	Medea	Medea	←E <u>i Colchis</u>	
	197	Medea	Creonte	Medea	←E <u>redeo</u>	
	205	"	"	Creonte		<u>sceptris superbas manus</u>

Localización	Hablante	Oyente	Relación	Espacio escenico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
11, 4.	206	Medea	Creonte	Medea Cólquide		<u>regia mea</u>
	207	"	"	Medea Corinto		<u>expulsa</u>
	210	"	"	Medea		<u>Phasis</u>
	212	"	"	"		<u>Pontus</u>
	213	"	"	"		<u>palustribus maria aquis</u>
	215	"	"	"		<u>ripis Thermodontiis</u>
	216	"	"	etes		<u>hoc omne</u>
	220	"	"	Medea Colquide		<u>regna</u>
	220	"	"	Medea		<u>exilio</u>
	221	"	"	"		<u>regnis</u>
	222	"	"	"		<u>huc et illuc</u>
	224	"	"	Creonte Medea Jasón		<u>fido lare</u>
	225	"	"	Jasón Medea		<u>Colchico regno</u>
	229	"	"	Orfeo		<u>silvas</u>
	231	"	"	Lynceo		<u>Pontum</u>
	240	"	"	"		<u>Pelasga tellus</u>
	241	"	"	Jasón		<u>tauri ore</u>
	245	"	"	Creonte Medea		<u>reuexi</u>
	245	"	"	Creonte Jasón		<u>penes te</u>
	247	"	"	Creonte		<u>genua</u>
	249	"	"	Medea		<u>angulum ac seder la- tebrasque</u>
	250	"	"	"		<u>urbe</u>
	251	"	"	Medea Creonte		<u>aliquis in regnis lo- cus</u>
	257	Creonte	Medea	Acasto		<u>regna Thessalica</u>
	264	"	"	Jasón		<u>afuit ferro manum</u>
	265	"	"	Jasón Medea		<u>procul uestro</u>
	269	"	"	Medea	←E	<u>egredere</u>
	269	"	"	Corinto Medea	←E	<u>purga regna</u>
	271	"	"	Medea	←E	<u>alia tellure</u>
	275	Medea	Creonte	Jasón Medea	←E	<u>regno pelle</u>
	284	Creonte	NEdea	Medea	←E	<u>uade</u>
	284	"	"	Creonte Hijos de M.		<u>paterno sinu</u>
	286	Medea	Creonte	Creonte		<u>per regnorum status</u>
	285	"	"	Creusa Jasón		<u>regii thalami toros</u>

Localización	Hablante	Oyente	Relación	Espacio escénico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
11.4.	299	Creonte	Medea	Medea	→ E. Isthmo	
	300	"	"	Creonte	→ E. <u>sacra me vo cant</u>	
<hr/>						
11.5.	301	< Coro >		Argonautas	(E)	<u>freta perfida</u>
	304	< " >		"		<u>terrasque</u>
	306	< " >		"		<u>aequora</u>
	309	< " >		"		<u>sidera</u>
	310	< " >		"		<u>stellis</u>
	310	< " >		"		<u>aether</u>
	312	< " >		"		<u>pluuias Hyades</u>
	313	< " >		"		<u>Oleniae caprae</u>
	319	< " >		"		<u>uasto ponto</u>
	331	< " >		"		<u>litora</u>
	325	< " >		Nave Argo		<u>in summo loco</u>
	332	< " >		"		<u>patrio in aruo</u>
	334	< " >		"		<u>natale solum</u>
	336	< " >		Nave Argo		<u>Thessala pinus</u>
	337	< " >		"		<u>pontum</u>
	339	< " >		"		<u>mare</u>
	341	< " >		"		<u>duo montes</u>
	341	< " >		"		<u>hinc atque illinc</u>
	344	< " >		"		<u>astra nubesque</u>
	345	< " >		"		<u>mare</u>
	346	< " >		Tifis		<u>labente manu</u>
	350	< " >		Escila		<u>Siculi Pelori</u>
	353	< " >		"		<u>totos artus</u>
	355	< " >		Nave Argo		<u>Ausonium mare</u>
	357	< " >		Orfeo		<u>Pieria cithara</u>
	358	< " >		"		<u>Thracius Orpheus</u>
	362	< " >		Medea		<u>mari</u>
	364	< " >		"		<u>pontus</u>
	369	< " >		"		<u>altum</u>
	369	< " >		"		<u>urbes</u>
	370	< " >		"		<u>terra noua</u>
	371	< " >		"		<u>qua sede</u>
	372	< " >		"		<u>Indus</u>
	373	< " >		"		<u>Araxen</u>
	373	< " >		"		<u>Albin</u>
	374	< " >		"		<u>Rhenum</u>
	375	< " >		"		<u>Oceanus</u>
	377	< " >		"		<u>Tellus</u>
	378	< " >		"		<u>orbes</u>
	379	< " >		"		<u>ultima Thule</u>

Localización	Hablante	Oyente	Relación	Espacio escénico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
III.1.	380	Nodriza	Medea	Medea	E e quo rapis pudem	
	387	< Nodriza >		"		<u>gressus tulit</u>
	384	"		Ménades		<u>Nysae iugis</u>
	384	"		"		<u>Pindi vertice</u>
	385	< " >		Medea	E e; talis re- cursat huc et huc motu	
	386	< " >		"	E corp. furoris ore signa	
	396	< " >		"	E corp. uultum fu- roris cerno	
	401	Medea	Nodriza			<u>terra media</u>
	401	"	"			<u>caelum libratum</u>
	405	"	"			<u>pontum</u>
	408	"	"			<u>Ausonium mare Sicu- lumque</u>
	410	"	"			<u>Aetna</u>
	411	"	"			<u>rapidus annis</u>
	411	"	"			<u>procellosum mare</u>
	412	"	"			<u>Pontus</u>
	415	"	"	Acasto		<u>Thessalici ducis</u>
III.2.	439	< Jasón >		Justicia	E	<u>caelum</u>
	445	< " >		Medea Jasón	(E), e, ecce uiso me met exiluit, furit fert odia prae se totus in uultu est dolor	
III.3.	447	Medea	Jasón	Medea	←E <u>fugimus</u>	
	447	"	"	Medea Jasón		<u>sedes mutare</u>
	449	"	"	Medea	←E <u>discedo exeo</u>	
	450	"	"	Jasón		<u>penatibus tuis</u>
	451	"	"	Medea		<u>Phasis</u>
	451	"	"	"		<u>Colchos</u>
	452	"	"	"		<u>patrium regnum</u>
	453	"	"	"		<u>arua</u>
	453	"	"	"		<u>terras</u>
	454	"	"	"		<u>maria</u>
	454	"	"	"		<u>Pontici fauces freti</u>
	456	"	"	"		<u>Symplegadas</u>
	457	"	"	"		<u>paruam Iolcon</u>
	457	"	"	"		<u>Thessala, Tempe</u>
	459	"	"	Medea	←E <u>quo me remi- ttis?</u>	
	464	"	"	"		<u>saxo noctis aeter- nam</u>
	466	"	"	"		<u>armifero in aruo</u>
	478	"	"	"		<u>aliena regna/mea</u>

Localización	Habiente	Oyente	Relación	Espacio escenico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
III, 3.	478	Medea	Jasón			<u>certum loquor</u>
	481	"	"			<u>caelum et undas</u>
	482	"	"	Medea Jasón	E <u>miserere, reg- de supplici felix uicem</u>	
	483	"	"			<u>procul</u>
	484	"	"			<u>Indiae populis</u>
	485	"	"	Medea		<u>domus</u>
	486	"	"	"		<u>nemora</u>
	488	"	"	"		<u>patria</u>
	493	Jasón	Medea	Medea	←E <u>profuge teque hinc eripe</u>	
	513	"	"	"	←E <u>abscede</u>	
	516	"	"	Creonte Acasto		<u>hinc rex et illinc</u>
	524	Medea	Jasón	Medea Jasón	←E <u>mecum fuge</u>	
	531	"	"	Júpiter		<u>toto caelo</u>
	533	"	"	"		<u>omnem mundum</u>
	538	Jasón	Medea	Creonte		<u>ex soceri domo</u>
	542	Medea	Jasón	Hijos		<u>in quorum sinu</u>
	553	"	"		E <u>in animo</u>	(=)
	557	Jasón	Medea		E <u>ex animo</u>	(=)
III.4.	560	Medea	Jasón		←E <u>discessit</u>	
	570	"	Nodriza			<u>munus aetherium</u>
	570	"	"			<u>domus decusque regni</u>
	578	"	"		E <u>statuantur arae flamma iam tec- tis sonet</u>	
III, 5.	585	< Coro >				<u>Hister</u>
	587	< " >				<u>Rhodanus</u>
	590	< " >				<u>Haemus</u>
	596	< " >	Jasón			<u>mare</u>
	597	< " >	Neptuno			<u>profundi</u>
	598	< " >	"			<u>regna secunda</u>
	601	< " >				<u>polo</u>
	603	< " >				<u>uia nota</u>
	609	< " >	Nave Argo			<u>Pelión</u>
	610	< " >	"			<u>scopulos uagantes</u>
	611	< " >	"			<u>pelagi</u>
	612	< " >	"			<u>barbara ora</u>
	614	< " >	"			<u>ponti</u>
	616	< " >	"			<u>mare prouocatum</u>
	617	< " >	Tifis			<u>profundi</u>
	619	< " >	"			<u>litore externo</u>
	620	< " >	"			<u>paternis regnis</u>
	622	< " >	"			<u>Aulis</u>

Localización	Hablante	Oyente	Relación	Espacio escenico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
III,5.	623	< Coro >	Tifis			<u>portibus</u>
	630	< " >	Orfeo			<u>Thracios agros</u>
	631	< " >	"			<u>tristi Hebro</u>
	632	< " >	"			<u>notam Styga Tartarumque</u>
	638	< " >	"			<u>feri Ditis regna</u>
	639	< " >	"			<u>ardenti in Oeta</u>
	649	< " >	"			<u>inter undas</u>
	650	< " >	Navigation			<u>pontum</u>
	653	< " >	Idmon			<u>Libycis harenis</u>
	655	< " >	Nopso			<u>Thebis</u>
	659	< " >	Nauplio			<u>profundum</u>
	661	< " >	Ajax Oileo			<u>ponto</u>
	662	< " >	Alcestis Admeto			<u>coniugis Phraeci</u>
	666	< " >	Irelias			<u>accenso aeno</u>
	667	< " >	"			<u>undas</u>
	668	< " >	Dioses			<u>mare</u>

IV,1.	670	< Nodriza >		E corp.		<u>pauet animus</u>
	674	< " >	Medea			<u>caelum trahentem</u>
	675	< " >	"			<u>attonito gradu equis sit et penetrare funestum attigit</u>
	680	< " >	"			<u>laeva comprecans sacrum manu</u>
	683	< " >	"			<u>harena Libyae</u>
	683	< " >	"			<u>Taurus</u>
	685	< " >	"			<u>latebris desertis</u>
	686	< " >	"			<u>hic</u>
	685	< " >	serpientes			<u>turba squamifera adest</u>
	691	< Nodriza > (Medea)				<u>ima tellus</u>
	692	< Nodriza > (Medea)	Medea			<u>caelo petam</u>
	694	< Nodriza > (Medea)	serpiente			<u>huc</u>
	699	< Nodriza > (Medea)	"			<u>adsit</u>
	703	< Nodriza > (Medea)	Medea			<u>Colchis</u>
	707	< Nodriza >				<u>inuis Eryx</u>
	708	< Nodriza >				<u>opertis iugis</u>
	709	< Nodriza >				<u>Caucasus</u>
	712	< Nodriza >				<u>sub axe frigido</u>
	713	< Nodriza >				<u>Hercyniis</u>
	713	< Nodriza >				<u>Haemonius Athos</u>

Localización	Hablante	Oyente	Relación	Espacio escenico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
IV,1.	721	< " >				<u>Pindus ingens</u>
	721	< " >				<u>Pangaei iugis</u>
	723	< " >				<u>Tigris</u>
	724	< " >				<u>Danubius</u>
	725	< " >				<u>Hydaspes</u>
	726	< " >				<u>Baetis</u>
	727	< " >				<u>Hesperia</u>
	738	< " >	Medea	E	(e) sonuit ecce uesano gradu ca nitque	
IV,2.	741	< Medea >	{	Ditis	E	<u>opacam domum</u>
	742	< " >	}			<u>Tartari ripis</u>
	743	< " >	{	Creusa Jasón	E	<u>currite ad tha lamus nouos</u>
	744	< " >	}	Ixión		<u>humum</u>
	745	< " >		Tantalo		<u>undas Pirenidis</u>
	747	< " >		Sísifo		<u>per saxa retro</u>
	749	< " >	{	Danaides	E →	<u>coite</u>
	750	< " >	{	sidus noctis	E →	<u>ueni</u>
	754	< " >	}	Medea		<u>secreta nemora</u>
	755	< " >	}	"		<u>maria et Oceanus</u>
	756	< " >	}			<u>undas</u>
	757	< " >	}			<u>mundus aetheris</u>
	758	< " >	}			<u>solem et astra</u>
	758	< " >	}			<u>mare</u>
	762	< " >				<u>Phasis</u>
	763	< " >				<u>Hister</u>
	765	< " >				<u>fiuctus, mare</u>
	766	< " >				<u>memoris antiqui domus</u>
	768	< " >		Sol		<u>in medio</u>
	769	< " >				<u>Hyades</u>
	770	< " >	{	Phebo,	E →	<u>adesse sacris</u>
	771	< " >	}	Phebo	E O	<u>haec sarta</u>
	773	< " >	}	"	E O	<u>haec umbra</u>
	774	< " >	}	Tifeo		<u>regna Iouis</u>
	775	< " >	}		E O	<u>istic sanguis</u>
	777	< " >		rogus Oe- taeus	E O	<u>isto cinere</u>
	777	< " >				<u>rogus Oetaeus</u>
	797	< " >	{	Dictina	E	<u>tibi sanguineo caespite sacrum</u>
	779	< " >	}	"	E O	<u>facem uides</u>
	781	< " >		Harpia	E O	<u>istas plumas</u>
	785	< " >	{	Medea arae	E ₁	<u>e, sonuistis arae, tripodas agnosco meos</u>
	787	< " >		Ileçate		<u>uido Triuiaie currus agiles</u>

Localización	Hablante	Oyente	Relación	Espacio escénico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
IV,2.	790	< Medea >	Hecate			<u>Thesalicis minis</u>
	791	< " >	"			<u>caelum</u>
	796	< " >	Dictina			<u>aera Corinthi</u>
	799	< " >	Medea Dictina	E O fax		
	803	< " >	Medea dictina	E O uitta		
	804	< " >	Medea Dictina	E O ramus		<u>Stygia ab unda</u>
	807	< " >	Medea Dictina	E O cultro manet noster sanguis <u>ad aras</u>		
	818	< " >	Creusa			<u>imas medullas</u>
	820	< " >	"			<u>fuluo in auro</u>
	836	< " >	"			<u>pectus</u>
	836	< " >	"			<u>uenas</u>
	837	< " >	"			<u>ossa</u>
	838	< " >	"			<u>coma</u>
	841	< " >	Hecate	E, e. O; sacros edi dit <u>ignis face</u> <u>lucifera</u>		
	843	"	(Nodriza)	E⇒ huc natos uoca		
IV,3.	845	"	(Hijos) Creusa	←E ite, ite nati placate, uadite, <u>referte gressus</u>		
IV,4.	853	< Coro >	Medea	(E)		<u>uultus</u>
	862	< " >	"			<u>huc fert pedes et</u> <u>illuc</u>
	865	< " >	Igresa			<u>Gargeticum nemus</u>
	870	< " >	"			<u>Pelagis aruis</u>
	871	< " >	Medea			<u>Nefanda Colchis</u>
=====						
V,1.	873	Mensajero Coro	Corinto	(E)		<u>regni status</u>
	885	" "	Creonte Creusa			<u>per omnem regiae</u> <u>partem</u>
	886	" "	Creonte Creusa			<u>donus</u>
	887	" "	Corinto			<u>urti</u>
V,2.	891	Nodriza Medea	Medea			←E <u>effer citatum</u> <u>sede Pelopea gra</u> <u>dum</u>
	892	" "	"			←E <u>quaslibet terras</u> <u>pete</u>
	903	Medea	Medea			E <u>pectore ex imo</u> (corp) (=)
	918	" Nodriza	"			E <u>animus intus</u> (corp) (=)
	926	"	"			E <u>cor, membra pectus</u> (corp)
	932	"	"			E <u>a me absit furor</u> (corp) (=)

Localización	Habla	Oyente	Relación	Espacio escenico-lúdico	Espacio dramático	Espacio metafórico
V.2.	942	Medea	Medea	E <u>meum cor fluctuantur</u> (corp)		(:)
	945	"	(Hijos)	E. e, <u>huc uos fer</u> <u>te</u>		
	949	"	Medea	E <u>meo e sinu</u> (corp).		
	958	"	Padre Hermano			<u>quonam, quem,</u> <u>quo</u>
	967	"	Medea			<u>discedere a me</u>
	969	"	"	E <u>hac manu</u> (corp)		
	970	"	Hijo	E O <u>victima ista</u> <u>manes placamus</u> (corp)		
	971	"		E <u>quid affert</u> <u>sonus</u>		
	973	"	Medea	E, e; <u>excelsa non-</u> <u>trae tecta cons</u> <u>cendam domus</u>		
	974	"	(Hijo)	E, e; <u>perge tu mecum</u>		
	975	"	"	4E, e; <u>corpus hinc</u> <u>mecum aueham</u>		
V.3.	980	Jasón	(Soldados)	E → <u>huc, huc</u>		
	981	"	"	E, e; <u>uertite ex imo</u> <u>domum</u>		
	983	< Medea >	Medea		<u>spolium Colchi</u>	
	984	< " >			<u>regna</u>	
	992	< " >	Jasón Medea	E <u>condeerat mihi</u> <u>spectator</u>		
V.4.	995	Jasón	(Soldados)	F, e; <u>en ipsa tecti</u> <u>parte huc</u>		
	1002	Jasón	Medea Medea Jasón		<u>toros</u>	
	1020	Medea	Jasón	E <u>lumina huc al-</u> <u>leua</u> (corp)		
	1022	"		E <u>in caelum uia</u>		
	1025	"	Jasón Medea	E <u>inter auras ali</u> <u>ti curru</u>		
	1026	Jasón	Medea	E <u>per alta spatia</u> <u>sublimi aethere</u> <u>qua ueheris</u>		

Referencias espaciales de MEDEA(Personajes)

Localización		Fscénico lúdico	Dramático	Metafórico	Total
Medea	I.1.	5	25	-	30
	II.1.	3	9	-	12
	II.2.	3	-	-	3
	II.4.	2	29	-	31
	III.1.	-	10	-	10
	III.3.	6	24	-	30
	III.4.	2	2	-	4
	IV.2.	18	31	1	50
	IV.3.	1	-	-	1
	V.2.	12	2	2	14
	V.3.	1	2	-	3
	V.4.	3	-	-	3
MEDEA	TOTAL.	59	134	3	190
Coro	I.2.	3	17	-	20
	II.5.	-	40	-	40
	III.5.	-	36	-	36
	IV.4.	-	5	-	5
CORO	TOTAL	3	98	-	101
Nodriza	II.2.	2	1	-	3
	III.1.	4	3	-	7
	IV.1.	2	28	-	30
	V.2.	-	-	1	1
CORO	TOTAL	8	32	1	41
Creonte	II.3.	5	1	-	6
	II.4.	6	8	-	14
CREONTE	TOTAL	11	9	-	20
Jasón	III.2.	1	1	-	2
	III.3.	3	2	-	5
	V.3.	2	-	-	2
	V.5.	2	1	-	3
JASON	TOTAL	8	4	-	12
MENSAJERO	V.1.	-	4	-	4

MEDEA

Referencias espaciales

Localización		Escénico lúdico	Dramático	Metafórico	Total
I.1.	Medea	5	25	-	30
I.2.	Coro	3	17	-	20
ACTO	I	8	42	-	50
II.1.	Medea	3	9	-	12
II.2.	Medea	3	-	-	3
	Nodriza	2	1	-	3
II.3.	Creonte	5	1	-	6
II.4.	Creonte	6	8	-	14
	Medea	2	29	-	31
II.5.	Coro	-	40	-	40
ACTO	II	21	88	-	109
III.1.	Nodriza	4	3	-	7
	Medea	-	10	-	10
III.2.	Jasón	1	1	-	2
III.3.	Jasón	3	2	-	5
	Medea	6	24	-	30
III.4.	Medea	2	2	-	4
III.5.	Coro	-	36	-	36
ACTO	III	16	78	-	95
IV.1.	Nodriza	2	28	-	30
IV.2.	Medea	18	31	1	50
IV.3.	Medea	1	-	-	1
IV.4.	Coro	-	5	-	5
ACTO	IV	21	64	1	86
V.1.	Coro	-	-	-	-
	Mensajero	-	4	-	4
V.2.	Nodriza	-	-	1	1
	Medea	12	-	2	14
V.3.	Jasón	2	-	-	2
	Medea	1	2	-	3
V.4.	Medea	3	-	-	3
	Jasón	2	1	-	3
ACTO	V	20	9	3	32
TOTAL		86	281	4	371

Análisis de las referencias espaciales.

Al hablar de la espacialidad en el teatro (cfr. supra) señalá**ba**mos la necesidad de unas condiciones de percepción específicas para hacer de ésta un mensaje verbal. Así, clasificábamos la espacialidad distinguiendo entre distintos tipos de espacio: dramático, escénico, escenográfico, lúdico-gestual e interior (cfr. pp. 62 ss), distinciones que hemos resumido en los gráficos en tres grandes columnas: espacio escenico-lúdico, en el que se recogen tanto las referencias a lo que sería el espacio "representante", la organización física de la escena, como el espacio creado por la actuación del actor; hemos dejado la denominación de espacio dramático más exactamente para el espacio diegético, el espacio que no se muestra en el escena sino que es descrito únicamente a través del lenguaje; finalmente como espacio metafórico se recogen las expresiones de una imagen visual del espacio interior. Creemos que justifica esta clasificación la compleja situación de la aprehensión espacial a través del texto dramático, razón por la que tiene que ser hecha antes que cualquier intento de interpretación una distinción entre el espacio en la escena y el espacio fuera de la escena (en efecto, muchas veces la tensión dramática radica en la oposición entre el espacio visible representado y el espacio no visible descrito).

De la primera lectura de los gráficos se hace notable la enorme desproporción existente entre las referencias al espacio dramático (281) y las referencias al espacio escenico-lúdico (incluido el metafórico) (tan sólo 90). Dicha desproporción se extiende a lo largo de todos los actos, exceptuando el último. En cuanto a la conexión de los personajes y las referencias, Medea, por su mayor relación discursiva, es la que más referencias espaciales produce, con un total de 190 de las que 134 son diegéticas, 53 escenico-lúdicas y 3 metafóricas. Cuantitativamente le sigue en importancia el coro, con un total de 101 referencias (98 dramáticas y 3 escenico-lúdicas); la nodriza, con un total de 41, lleva a cabo 32 de naturaleza diegética, 8 escenico-lúdicas y 1 metafórica, y así el resto de los personajes.

En este punto queremos hacer una observación que deriva básicamente del hecho de que nosotros intentamos aquí reconstruir el espacio tan sólo con ayuda del texto escrito, texto en el que están inscritas las posibles didascalias. Esto nos obliga a distinguir en el mismo discurso de los personajes aquello que funciona como metadiscurso y aquello que no lo es (donde la función del metadiscurso sería la referencia exclusiva a lo que es visible, en tanto que la función del discurso sería la referencia tanto

a lo que es visible como a aquello que no lo es). Según esto, tenemos las dos formas más importantes del espacio del drama-teatro, el espacio mimético, que nos remite a la audiencia a través de la representación, y el espacio diegético, que nos remite al espacio descrito, esto es, al espacio que únicamente es referido por los discursos de los personajes: el espacio mimético es transmitido directamente, mientras que el diegético es mediatizado por el discurso de los personajes sin ser visualmente comunicado. Esto nos lleva a una primera consideración que atañe a las observaciones que a continuación haremos, consideración a la que ya hemos hecho referencia en la introducción al hablar de la dicotomía texto-escena. Se trata del hecho de que nosotros carecemos del espacio mimético y la reconstrucción es únicamente posible a través del texto, por lo que inevitablemente tiene que resultar empobrecedora. Con todo, parece que no es demasiado arriesgado hablar de un claro predominio en Medea del espacio diegético, con lo que ello implica. En este sentido, y en lo que afecta al funcionamiento del propio lenguaje, cuando el discurso dramático se refiere a un espacio no-visible (dramático o diegético), su función es reemplazar verbalmente ese espacio. Por el contrario, cuando el discurso remite al espacio mimético, el lenguaje adquiere una función deíctica, lo cual, semióticamente hablando, es un ejemplo de un código que hace referencia a otro, siento aquí el lenguaje el código dominante.

La distinción entre estas dos formas de espacialidad nos parece fundamental para el estudio de las formas del drama pues, cuando existe un modo espacial determinado de antemano y fijo como es el caso de la escena clásica, el otro espacio, el diegético, tiende a complementarlo.

Antes incluso de comenzar a leer el texto de Medea, el hecho de que se trate de una tragedia nos remite ya a una escena perfectamente determinada y fija de acuerdo con unas convenciones previamente establecidas por el género. Tenemos aquí un primer espacio que nos remite a una zona ante la casa de Medea en Corinto, espacio englobante que nos es proporcionado por el mito. Este espacio, a través de las salidas a derecha e izquierda, también con significado preciso para cada una de éstas, se continúa en el fuera de escena, con la particularidad de que es este el espacio en el que ocurren acciones que el espectador no ve, y aquel es, sobre todo, el espacio del lenguaje; en el lugar de la escena hay un segundo subespacio que en esta obra no es visto por el espectador. Las referencias que nos remiten a este espacio son, como hemos indicado, fundamentalmente deícticas marcando el movimiento hacia la escena (entradas de personajes) o fuera de la

escena (salidas); junto a estas referencias hay que situar las que nos remiten a los objetos, que son lógicamente un modo de ocupación y distribución espacial, y las que nos remiten al mismo cuerpo de los actores en escena, otro modo de ocupación de espacio. Las referencias recogidas en las listas de estas cuatro deixis nos permiten, en primer lugar, la falta de abundancia de deixis espacial, deixis que por otra parte aparece localizada el comienzo y al final de las diferentes secuencias con una finalidad articuladora (señalar las entradas y salidas de los personajes); en cuanto a la deixis de objeto, salvo en IV, 2, se encuentra casi ausente, lo cual nos indica que, al menos textualmente, Séneca no estaba interesado en poner de relieve una abundancia de objetos y supone por consiguiente una escena bastante simplificada; en tercer lugar, sobresale el interés puesto por el autor en la deixis del cuerpo de los personajes a través de todo tipo de sinécdoques (sobre todo como medio de realzar los efectos que las pasiones internas provocan en el exterior del personaje).

Junto a esto, en el espacio diegético son notables las referencias espaciales, algunas de ellas debidas a los cánones del género (como el empleo de lugares geográficos, analizado por Bilinski), en tanto que otras se pueden agrupar en paradigmas. Así, el espacio que nos remite al fuera de escena se organiza, en primer lugar, en torno a la oposición "Cólquide/Corinto"; en la separación entre estos dos espacios juegan un papel predominante las referencias al campo léxico del mar (cfr. los esquemas) y en torno a ella gira el conflicto trágico. Un tercer lugar del fuera de escena es el del "exilio", al que hay constantes referencias en el texto. El conflicto de Medea se deja reducir, en última instancia, a un problema de ocupación de lugar pues a su espacio de origen, la Cólquide, no puede regresar, y de Corinto se ve obligada a partir (cfr. vv 1026: "per alta uade spatia sublimis aetheris / testare oculos esse, qua ueheris, deos"). Hemos de señalar que ese espacio que remite al exilio, al ser una indicación espacial "hacia allí", está igualmente recogido en el espacio escénico aunque evidentemente se trata del fuera de escena. Otro espacio de este fuera de escena lo constituye el palacio de Creonte, espacio al que únicamente tiene acceso el mensajero y cuya contigüidad es practicable por la naturaleza lineal del recinto trágico. Sobre otros aspectos de la organización espacial volveremos en el análisis funcional y narratológico.

Códigos extralingüísticos.

La columna que en los gráficos hemos recogido bajo la denominación de "canales" es, en cierto modo, una columna heterogénea que incluye tanto los canales físicos dominantes en los que operan los personajes (canales acústico y visual) junto con los estados psíquicos, emotivos o ideológicos de los personajes. Quedan así registrados los ejes a lo largo de los cuales se desarrolla la comunicación (física, mental y emocional), así como la evolución del cuerpo del hablante en el proceso de la comunicación y los movimientos del hablantes, ya sea hacia el mundo físico, hacia el pensamiento, hacia sus propios cuerpos o hacia sus emociones. En los cuadros se recogen, por consiguiente, los siguientes canales: emot(ivo), ideat(ivo), vis(ual), acus(tico), corp(oral) y cinés(ico).

En las obras analizadas resulta evidente el predominio de los canales emotivos e ideativos, coincidiendo con el carácter estático y reflexivo de las obras. Las referencias a los canales restantes, que hemos recogido aparte, coinciden a grandes rasgos con la clasificación que Kowzan (1969) propuso para el estudio de los sistemas de signos en el teatro. Las referencias que se han recogido bajo la denominación de canal "acústico" comprenden los sistemas 1, 2, 12, y 13 de Kowzan, esto es, signos auditivos directamente relacionados con el actor y relacionados también con el factor tiempo como son el texto y la pronunciación, y signos auditivos que afectan al "fuera del actor", también relacionados con el tiempo como son la música y el sonido. Lo que hemos recogido bajo la denominación de canal "visual", "corporal" y "gestual" está directamente relacionado con los sistemas 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 de Kowzan, es decir, la mímica y el gesto, los movimientos, la expresión corporal del actor que afecta tanto al espacio como al tiempo, el maquillaje, el peinado y el vestuario (que atañe a la apariencia exterior del actor y que igualmente comprende espacio y tiempo), los accesorios, el decorado y la iluminación. Algunas de las referencias que se han recogido en relación con estos cuatro canales, o mejor dicho, los signos a los que ellos hacen referencia, nos ponen en relación con la finalidad escénica de las obras. En este punto, como se ha señalado anteriormente, en las obras analizadas aparecen auténticas acotaciones dirigidas a una potencial escena (aunque también pueden deberse a las convenciones propias del género dramático). Dichas notaciones no son, sin embargo, excesivamente abundantes aunque sí suficientes al contar con el apoyo de una codificación genérica fuertemente establecida (Hermann 1924:197 ss).

En cuanto a las funciones de estas referencias, ya que el proceso que genera la semiosis está representado en la interrelación de tres dimensiones semióticas, sintaxis, semántica y pragmática, los signos no verbales pueden estar lógicamente relacionados más estrechamente con algunas de estas dimensiones de los signos lingüísticos, simultáneamente producidos. De acuerdo con lo anterior, los signos no verbales cumplen fundamentalmente tres funciones: parasintácticas, parasemánticas y parapragmáticas. Con respecto a la primera de estas dimensiones, la parasintáctica, los signos no verbales llevan a cabo la función de segmentar el discurso; en este sentido, signos paralingüísticos como el énfasis, el acento, la entonación o las pausas son de especial interés. La importancia de dichos signos, ausentes en la mayor parte en el texto, no nos debe hacer olvidar que, por ejemplo, mediante la utilización del énfasis una determinada palabra o una parte del discurso puede ser subrayada; igualmente, las pausas pueden señalar el final de un párrafo o tema y la transición a otro distinto; a través de la entonación se puede marcar si la persona que habla continúa su argumentación o si por el contrario ha acabado su discurso; los gestos y la proxémica subrayan también la importancia de las palabras. En resumen, las funciones parasintácticas de los signos no verbales son especialmente importantes porque contribuyen a aclarar la organización del texto hablado y a hacerlo de este modo más inteligible.

Las funciones parasemánticas de los signos no verbales pueden ser definidas como la especial relación que estos signos establecen con el posible significado de los signos lingüísticos al ser realizados simultáneamente. En el seno de estas funciones hay que distinguir, ante todo, las funciones de sustitución, amplificación, modificación, neutralización y contradicción. Es de todos sabido que los signos no verbales pueden sustituir a los signos lingüísticos según unos determinados códigos; así, por ej., si se utiliza un movimiento de cabeza de arriba hacia abajo para sustituir una afirmación verbal, el signo no verbal puede interpretarse de acuerdo con un código general de nuestra cultura. De igual modo, los signos no verbales pueden amplificar el significado de los signos lingüísticos de diversas formas; un gesto o una entonación, por ej., pueden ilustrar el significado de éstos, mediante la indicación del tamaño, forma, extensión del objeto o de la persona a la que hace referencia el signo. Los signos no verbales pueden asimismo repetir el significado constituido por los signos lingüísticos (reiteración), o pueden modificar el significado de la expresión verbal a través de la acentuación, la debilitación o la alternan-

cia entre ambas posturas; esta posibilidad de alterar el significado de una oración mediante el empleo de signos no verbales hace que para la adecuada interpretación de los actos de habla se requiera no sólo el conocimiento del performativo y la proposición completa, sino también la correcta percepción de la entonación. En cualquier caso, la interrelación del signo lingüístico es de particular interés. Una particular forma de modificación es también la neutralización, que puede ser definida como la reducción del significado que construye el signo lingüístico; así, por ej, una frase que exprese piedad o compasión como "lo siento mucho" pronunciada en un tono de voz indiferente y con todos los signos de indiferencia en cuanto a gesto y postura no cambia su sentido enteramente pero nos sitúa, a la hora de interpretarlo ante una frase que muestra una actitud convencional y no la verdadera expresión de una emoción. Incluso los signos no lingüísticos pueden no sólo neutralizar el sentido sino también expresar otro completamente distinto, llegando a contradecir a los signos lingüísticos; cuando esto sucede, es decir, cuando los signos no lingüísticos contradicen a los signos lingüísticos, el sentido de cada parte del diálogo puede ser comprendido sólo con una adecuada interpretación en relación con la situación, los interlocutores, etc.

Con respecto a las últimas funciones que pueden presentar los signos no verbales, las parapragmáticas, hay que hacer dos distinciones previas, que recogen dos posibilidades fundamentales: i. los signos no verbales pueden referirse al hablante, al oyente y a su interacción; ii. los signos no verbales funcionan como elementos mediadores del significado del sistema de intercambio. En el primero de los casos, los signos no verbales funcionan como expresión de la reacción del hablante, del oyente y de los signos que se establecen en la interacción hablante-oyente. Los signos no verbales, al expresar constantemente a lo largo del diálogo un determinado estado emocional, pueden influir en el significado de los signos lingüísticos. Estos signos, que indican la reacción del oyente, pueden estar relacionados con la atención de éste, la evaluación que hace de las palabras del hablante, el grado de comprensión, etc. Cuando funcionan como elemento del sistema de intercambio, los signos no verbales preparan y señalan el cambio o mantenimiento del rol del hablante.

Limitándonos a los pasajes recogidos en los gráficos de Medea, nos encontramos con el hecho de que aparecen perfectamente insertas en el texto verdaderas acotaciones dirigidas (o exigidas) por el mismo género dramático. Para evitar repeticiones innecesarias, en su comentario remitimos al corpus donde están recogidas al término del mismo.

Referidos al primero de los sistemas clasificados por Kowzan, la palabra, nos encontramos tres pasajes puestos todos en boca de Medea (vv. 12, 116 y 798). Las referencias explícitas al tono, el segundo de los sistemas, faltan por completo. Las acotaciones que atañen al tercero y cuarto de los sistemas son las más numerosas, exactamente 23 pasajes, de los que 14 son monólogos y 9 están introducidas en el mismo diálogo (vv. 116, 171, 178, 179, 186, 188, 282, 396, 445, 797, 802, 805, 926, 939, 945, 970, 974, 992, 995, 1000, 1020, 1021 y 1024). Estas acotaciones se encuentran repartidas según los personajes como sigue: la nodriza hace una indicación, dos Jasón, tres Creonte y el resto las pronuncia Medea. En relación con este grupo de referencias se plantea un problema que ya ha sido señalado repetidas veces por la crítica (cfr. Hermann 1924:219-221); nos referimos a la dificultad de explicar las indicaciones mímicas en un teatro en que estaba establecido el uso de la máscara. Como señaló Hermann, las indicaciones proporcionadas por el texto hay que remitirlas para su comprensión a la propia imaginación del espectador. En cuanto a la deixis, muy frecuente, que incide en el cuerpo de los actores, nos encontramos con el hecho de que precisamente es este factor el elemento más importante de la ocupación espacial, lo que se ha recogido en el capítulo dedicado al espacio como "espacio corporal". Abundan también las referencias al movimiento de los actores en el espacio escénico, indicaciones que dan la impresión de que la libertad de movimientos debía ser bastante grande. En total hemos recogido 17 indicaciones de este grupo, repartidas 12 en diálogos y 5 en monólogos. Para la interpretación de dichas indicaciones hay que tener presente, en cualquier caso, el alto grado de convencionalismo al que estaba sometida la escena en el drama clásico, hasta el punto de que incluso la condición social del personaje implicaba la utilización de salidas y entradas específicas (Hermann 1924:204ss).

Los tres siguientes sistemas de la clasificación de Kowzan, el maquillaje, el peinado y el traje, carecen de indicaciones en el texto, aunque como en el caso anterior el grado de convención suponía de antemano un determinado atuendo. El sistema que se recoge bajo la denominación de accesorios está representado en el texto por tres indicaciones (vv 802, 805 y 1025), dos de Medea y la tercera, de Jasón. El texto, por lo tanto, nos refuerza la idea de relativa sobriedad en este aspecto. Pese a esto, como ya señaló Hermann, esto no obliga a pensar que la escena es esa época estuviera caracterizada por esa austeridad, pues sucede todo lo contrario. Con todo, lo que sí es preciso señalar es una evidente falta de interés

por parte de Séneca en los objetos, siendo, como hemos ya dicho, el cuerpo de los personajes el elemento primordial de la ocupación espacial. En relación con el siguiente sistema, el decorado, se recogen tres indicaciones explícitas (vv 785, 973 y 995), dos puestas en boca de Medea y la restante pronunciada por Jasón. Como acabamos de decir con respecto a la ausencia de referencias a objetos, la forma y disposición de la escena estaba tan fijada que no era necesario el uso de acotaciones suplementarias. Del sistema de iluminación hemos recogido sólo una referencia (v 840), que pronuncia Medea y que es perfectamente figurable. Hay que recordar en este sentido que existían trucos para la representación de efectos de luz que, aunque imperfectos, siempre podían ser completados con la imaginación del espectador.

Finalmente, con respecto al sistema de la música, hemos recogido dos pasajes en los que se puede ver una posible indicación de este tipo, en los vv 116 y 738; estas indicaciones, sin embargo, nos sugieren la presencia de este sistema de signos, aunque sin ningún tipo de precisión. Del último de los sistemas, el sonido, se encuentran seis indicaciones (vv 177, 738, 785, 840, 961 y 971).

A modo de resumen, podemos señalar que estas indicaciones o referencias a signos no verbales no se encuentran aisladamente sino que se presentan por lo general agrupadas en una misma indicación referencias a varios conjuntos de signos no verbales. Por otra parte, es de interés el hecho de que tales indicaciones predominan en los monólogos (44 / 29), lo que acentúa su valor articulatorio, sobre todo en los comienzos o finales de escena, ofreciendo así las indicaciones necesarias para la comprensión de los signos lingüísticos.

Verso	Hablante	Oyente	Indicación	Canal
12	Medea		uoce non fausta precor	acus.
116	Medea	Nodriza	<u>aures</u> pepulit hymenaeus meas	acus.
166	"	"	hic mare et terras <u>uides</u> ferrumque et ignes et deos et fulmina	uis.
170	Nodriza	Medea	<u>profuge</u>	cines.
171	Medea	Nodriza	cui sim <u>uides</u>	uis.
177	"	"	sed cuius <u>ictu regius cardo strepit?</u>	acus.
178	"	"	ipse est <u>Pelasgo tumidus imperio Creos.</u>	vis. corp.
179	< Creonte >		Medea, Colchi noxium Aetiae genus, <u>nondum meis exportat e regnis pedem?</u>	vis. corp.
186	"	>	fert gradum contra ferox minaxque nostros <u>propius affatus petit.</u>	cines. gest.
188	Creonte	(Siervos)	arcete, famuli, tactu et accessu procul.	cines. gest.
190	"	Medea	uade ueloci fuga monstrumque saeuum horribile iamdudum auehe.	cines. vis.
198	"	"	<u>uox</u> constituto sera decreto uenit	acus.
282	Medea	Creonte	<u>supplex recedens illud extremum precor,</u> ne culpa natos matris insontes trahat.	corp.
299	Creonte	Medea	sacra me thalami uocant, uocat precari festus Hymenaeo dies.	cines.
380	Nodriza	Medea, alumna,	celerem quo <u>rapis tectis pedem?</u>	cines.
382	< " >	()	<u>incerta qualis entheos gressus tulit</u> (...) <u>talis recursat huc et huc motu efferro</u> <u>furoris ore signa lymphati gerens.</u>	cines. gest.
396	< Nodriza >	()	<u>uultum furoris cerno</u>	uis.

Verso	Hablante	Oyente	Indicación	Canal
445	Jasón		atque ecce, uiso memet exiluit, furit, fert odia prae se: totus in uultu est dolor.	corp. gest. vis.
480	Medea	Jasón	per manus, pro te quibus numquam peperci.	corp.
560	Medea		discessit.	cines.
577	Medea	Nodriza	sacra lectifica appara:	cines.
675	Nodriza		namque ut attonitu gradu euasit et penetrale funestum attigit.	cines.
738	"		sonuit ecce uesano gradu / canitque.	acus.
785	Medea		sonuistis, arae.	acus.
787	"		uideo Triuiaae currus agiles.	vis.
795	Medea		inque auxilium, Dictynna, tuum pretiosa sonent aera Corinthi.	acus.
797	"		tibi sanguine caespite sacrum sollemne damus.	gest.
793	"		tibi de medio rapta sepulchro fax nocturnos sustulit ignes, tibi mota caput flexa uoces ceruice dedi.	cines. acus.
802	"		tibi funereo de more iacens parsos cingit uitta capillos.	gest.
805	"		tibi nudato pectore maenas sacro feriam bracchia cultro.	corp.
810	"		sacrum lat'cem percussa dedi.	corp.
840	"		ter latratus audax Hecate dedit et sacros edidit ignes face lucifera.	acus. vis.
845	"	(Hijos)	ite, ite, nati, matris infaustae genus, (...) uadite et celeres domum referte gressus, ultimo amplexu ut fruar.	cines.

Verso	Hablante	Oyente	Indicación	Canal
853	Corc		uultus citatus ira riget et caput feroci quatiens superba motu regi minatur ultro.	cines. gest.
858	"		flagrant genae rubentes, pallor fugat ruborem.	gest.
926	Medea		membra <u>tr</u> pescunt <u>gelu</u> , pectus <u>tremuit</u> .	corp.
939	"		<u>ora quid lacrimae rigant?</u>	gest.
945	Medea	(Hijos)	huc, cara proles, unicum afflictae domus solamen, huc <u>uos ferte et infusos mihi</u> coniungite artus.	cines. corp.
961	"		ingens anguis <u>exusso sonat</u> tortus flagello.	acus.
966	"	{ }	<u>pectus en Furiis patet.</u>	corp.
967	"	{ }	discedere <u>a me</u> , frater, ultrices deas manesque ad imos ire securas iube.	corp.
970	"	{ }	<u>uictima manes tuos</u> placamus ista.	corp.
971	"		quid repens affert sonus?	acus.
973	"	>	<u>excelsa nostrae tecta conscendam domus</u> caede inchoata.	cines.
974	Medea	(Hijo)	perge tu <u>mecum comes.</u>	cines.
978	Jasón	(Soldados)	quicumque regum cladibus fidus doles, <u>concurre.</u>	cines.
992	Medea	/	derat hoc unum mihi, <u>spectator iste.</u>	corp. vis.
995	Jasón	()	en ipsa tecti parte praecipiti imminet.	corp.
1000	Medea	Jasón	natus hic fatum tulit, hic te uidente dabitur exitio pari.	corp.
1019	"	"	<u>peractum est.</u>	cines. corp.
1020	"	"	lumina huc tumida alleua, ingrate Iason.	gest. vis.

Verso	Hablante	Oyente	Indicación	Canal
1021	Medea	Jasón	coniugem agnoscis tuam?	corp.
1024	"	"	recipe iam natos, parens.	cines. corp.
1025	"	"	ego inter auras aliti curru uehar.	cines. corp.
1026	Jasón	Medea	per alta uade spatia sublimi aethere.	cines.

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexeme-Isotopía	Códiq
21 81 en diva	HDP (DIV)	2 F	pot.	Protección		Er	x	wp		apostrofe	const. _{SPR.}	M, F		poético retórico
22 81 signum	" (")	3pl	pas(r)	Señal de ir a la		/-		p			refer.	M		poético dramático
23 82 vocor	" (")	1 +E	pres.	Señal de llamada ^{caza}		/-		p			refer.	M		poético dramático
23 83 hec	" (")	1 E→	fut.	Partida (aldá)		/-		p		repetición	refer.	M		" "
I.2. 24 85 o magna	(<FED>	2(3) E	pres.	Hogar perdú	Tesco	E? Eq)	x	p		apostrofe preg. ret.	expres. _{PRC.}	P	Creta	retórico dramático
25 91 profugus	(<">	3 +E	pres.	Ausencia de Tesco		/-		p			refer. _{PRC.}	C	ausencia	apostrofe dramático
26 99 sed	(<">	3-1 E	pres.	Dolor / Amor		/-		p		antítesis hiperbóle	refer.		- dolor	poético dramático cultural
27 112 quo	(<"> (2(1) E	pres.	Estado de ánimo		E? (/ -)	x	-kp		apostrofe repetición preg. ret.	expres.	P	salus	retórico dramático
28 113 fatale	(<">	1 3 E	pres.	Desgracia	Pasifae	/-		kp			refer.		desgracia/amor	mitológico dramático
29 115 genatrix	(<"> (2(3)	pres.	Comasión	"	/-		p		apostrofe	expres.	P		retórico dramático
30 115 infando	(<">	2 3	pas(m)	Pasifae		/-		p		silencio hiperbóle antítesis	refer.			mitológico dramático
31 119 quis	(<">	3 1	pot.	Ayuda imposible		E? (/ -)		-kp		preg. ret.	expres.	F		retórico mitológico
32 121 non	(<">	3 1	pot.	Ayuda		/-		kp			refer.			mitológico
33 124 stirpem	(<">	3	pres.	Venganza de Venus		/-		p			refer.		Venganza de Venus	dramático mitológico
I.3. 34 129 Thesea	NOD FED	2 E	imper.	Consejo		tex	-	Op			const.			dramático
35 132 quisquis	" " 3 T	pas.g	idest	Consejo		/- eud		kp		antítesis	const. refer.			filosófico
36 136 nec	" " 1	pres.	idest	Conocimiento de la nodriza		/-		kp			refer.		orgullo regio	filosófico
37 138 quoniamque	" " 1	fut.	idest	Paciencia		/-		p			refer.			dramático

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Cótipos
36 139 fortum	NOD	FED 3	pres(g)	ideat.	Libertad del anciano	/-			Kp		refer.			filosófico
39 140 honesta	"	" 3	pres(g)	ideat.	Honestidad. Pecado	/- ex			Kp		refer.		putor	" dramático
40 142 quo	"	" 2 E	pres.	emot.	Historia de Fedra	E?(ex)	x	-kp		preg. ret.	expres. conal.			mitológico retórico
41 143 malus	"	" 3 2	pres(g)	ideat.	Impiedad	/- ex			P		conat. refer.		monstrum fabulum/serfas	cultural mitológico
42 145 si	"	" 2 3E	pres.	ideat.	Crimen parricida	/- ex			Hp		refer. conal.		virtus pietas	dramático
43 147 teneri	"	" 2 3 E	imper.	ideat.	Estancia en la Estigia	- ex			P		conal.		mors	retórico dramático
44 149 quid	"	" 3 E F	fut.	emot.	Oposición del padre	E?(ex)	x	P		preg. ret.	conat. expres.		padre	cultural
45 152 sagax	"	" 3	pres(g)	ideat.	Tutela paterina	/- ex			Kp		refer. conal.			dramático
46 152 credamus	"	" 1pl	pot.	ideat.	Enrubrimiento	- ex			Op		conat.		ergo astucia	dramático
47 154 quid	"	" 2 3 F	pres.	emot.	Omniencia de los abuelos	E?(ex)	x	P		preg. ret. repetición	expres. conal.			mitológico dramático
48 159 sed	"	" 2	pres.	ideat.	Conciencia	E?(ex)	x	-kp		antítesis preg. ret.	expres. conal.			filosófico retórico
49 164 socius	"	" 3	pres(g)	ideat.	Remordimiento	/- ex			Kp		refer. conal.		remordimientos	"
50 165 compesce	"	" 2 E	imper.	emot.	Evitar el amor sacrilego	Er +			Op	repetición	conat.		amor sacrilego relaciones ilícitas	mitológico cultural genográfico
51 171 misere	"	" 2 E	pres.	ideat.	Incesto	E?(ex)	x	-kp		preg. ret.	expres. conal.		incesto	retórico dramático
52 173 perge	"	" 2	imper.	emot.	Leyes naturales	- ex			P	ironía	expres. conal.		naturaliza	cultural dramático
53 174 cur	"	" 3pl E 3	pres.	ideat.	Monstruosidad	E?(ex)	x	P		preg. ret.	expres. conal.			mitológico dramático
54 175 prodigia	"	" 3 E	fut.	emot.	Ancoras	E?(ex)	x	P		preg. ret.	expres. conal.			"
55 177 que	FED	NOD 1 2	pres.	emot.	Conciencia de Fedra	/-			Kp	antítesis repetición	refer.		juror / ratio	filosófico dramático
56 181 sic	"	" 3	pres.g	emot.	Luchar contra corrientes.	/-			P	comparación	refer. poét.		"have"	poético

Segmento	FED	NOD	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotropía	Cóllig	
57 184 quid	FED	NOD	3	pot.	emot.	Inutilidad de la razón		E? (A)	x	p		preg. ret.	expres.	p	razón	filosófico referico	
58 184 vicit	"	"	3	pas.r	emot.	Victoria del furor		/-		p			refer.		furor	filosófico dramático	
59 184 ac	"	"	3	pres.m	emot.	Omnipotencia del amor		/-		p			refer.		dios	literario dramático	
60 188 gradivus	"	"	3	pas.m	emot.	Poder del dios		/-		p			refer.		"	político	mitológico
61 190 et	"	"	3	pres.m	emot.	"		/-		p			refer.			literario	literario
62 192 ipanque	"	"	3	pas.m	emot.	"		/-		p			refer.			literario	mitológico
63 194 volitatus	"	"	3	pres.	emot.	"		/-		p			refer.			literario	mitológico
64 195 daum	NOD	FED	3	pas.m	ideat	Ficción Naturaleza del amor		/-		Kp			refer.		Razón	filosófico	
65 198 naturn	"	"	3	pres.g	ideat	Ficción Naturaleza del amor		/-		p		ironía antitesis	expres. refer.			político	
66 202 vana	"	"	3	pas.g	ideat	Inversión humera		/-		Kp			refer.		"	"	
67 204 quisquis	"	"	3	pres.g	ideat	Lujo. Pasión		/-		Kp			refer.		lujo	filosófico	
68 209 cur	"	"	3	pres.g	ideat	Pobreza/Lujo		E? (A) (-)	x	p		preg.ret. repetición	expres.	R	lujo / Necesidad	referico	
69 215 quod	"	"	3	pres.g	ideat	Poderosos		/-		Kp		paradoja	refer.			filosófico	
70 216 quid	"	"	2	imper.	emot.	Temor al marido		/ex	-	Op		repetición	conat.			dramático	
71 218 amoris	FED	NOD	1	pres.	emot.	Poder del amor		/-		p			refer.		"	"	
72 219 non	"	"	3	pas.g	ideat	Imposibilidad de re- turno		/-		Kp			refer.			mitológico	
73 222 ne crede	NOD	FED	2	imper.	emot.	Desconfianza		lex	-	Op			conat.			dramático	
74 222 clausurit	"	"	3	fut.	emot.	Éxito de Teseo		/ = / - (193)	-	Kp			refer.			mitológico	
75 225 veniam	FED	NOD	3	fut.	emot.	Consentimiento		/-		-f. p			refer.			dramático	
76 226 imitatis	NOD	FED	3	pas.h	emot.	Comportamiento con su mujer		/- (193)	-	p			refer.		Severidad de Teseo	mitológico	

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Ánfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Cómpo
77 228 sed	NOD FED 2	imper.	ideat.	Teseo dablegado	conluna	/est/		p			const.			dramático
78 229 quis	" " 3	fut.	ideat.	Carácter de Hipólito	Hipólito	E7(lex)	x	p		preg. ret.	expres. const.	P	Irreductibilidad de Hipólito	refer. dramático
79 230 exous	" " 3	pres.	emot.	Carácter de Hipólito	Hipólito	/-(lex)	-	p			refer. const.		misoginia celibato	dramático
80 232 genus	" " 2 3	pot.	emot.	Arazones, Fedra	Hipólito	/-(lex)	-	p			refer. const.			mitológico dramático
81 233 hunc	FED NOD 1 3 E	pres. emot.	emot.	Deseos de Fedra	Hipólito	/-		wp			refer.			dramático
82 236 resistet	NOD FED 3 2	fut.	emot.	Oposición de Hipólito	Hipólito	E7(lex)	x	p		preg. ret. repetición	expres.	P	misoginia	refer. dramático
83 239 precibus	" " 3	pres.	emot.	Oposición de Hipólito	Hipólito	/-(lex)	-	p			refer.		fenus	dramático
84 240 amore	FED NUT 1p1	pas.g	emot.	Amar		/-		kp		antífrasis	refer.			mitológico dramático
85 241 fugiet	NOD FED 3	fut.	emot.	Huida	Hipólito	/-(lex)	-	p			refer.			dramático
86 241 per	FED NOD 1 3 E	fut.	emot.	Persecución	Hipólito	/=-(lex)		hp			refer.			dramático
87 242 patris	NOD FED 2	imper.		Padre	Mirus	lex	-	Op			const.			mitológico dramático
88 242 merinimus	FED NOD 1p1(1)	pas.	emot.	Madre	Pasifae	/-		p		ironía	refer.			"
89 243 genus	NOD FED 3	pres.	emot.	Misoginia	Hipólito	/-(lex)	-	p			refer. const.		misoginia	dramático
90 243 paelicis	FED NOD 1	pres.	emot.	Falta de temor	Hipólito	/-		p		ironía	refer.			dramático
91 244 aderit	NOD FED 3 E	fut.		Regreso de Teseo	meritus	/-(lex)	-	p		repetición	refer. const.			dramático
92 244 nempe	FED NOD 3	-		Compañero	Teseo	E7(E)	x	p		ironía prog. ret.	expres.	R		mitológico refer. dramático
93 245 aderit	NOD FED 3 E	fut.		Regreso del padre	Mirus	/-(lex)	-	p			refer. const.			dramático
94 245 mitis	FED NOD 3	-		Padre de Ariadna	Mirus	E7(E)	x	p		ironía	expres.			mitológico
95 246 per	NOD FED 1 2	imper.	corp.	Súplicas		E-	+ +	wp			const.			dramático

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Arístora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopia	Códisp
96 249 pars	NOD FED 3	pres.g idest	idest	Deseo de cura		/- lex		p		refer. conat.			cultural	
97 250 non	FED NOD 3-1 E	pas.r emot.	emot.	Pudor		/-		p		refer.		pudor	dramático	
98 251 paremus	" " 1pl-1 F ₂	pres. emot.	emot.	Aceptación del consejo		/-		Wp		refer.			dramático	
99 251 qui	" " 3-1	pot. emot.	emot.	Derrota del amor		Exx		x Wp		expres. conat.			dramático	
100 252 haud	" (" 2-1	fut. emot.	emot.	Honor		Exx		x Wp		apóstrofe		fama	referencial dramático	
101 253 haec	" " 3-1	pres. emot.	emot.	Refugio		/-		p		refer.			dramático	
102 254 virum	" " 1pl(1)	pot. idest.	idest.	Suicidio como salvación	Escc	/-		C		repetición		muerte	dramático	
103 255 moderate	NOD FED 2	impar. emot.	emot.	Moderación		lex		Op		repetición			dramático	
104 256 dignam	" " 2 1	pres. idest.	idest.	Digna de vivir		- lex		Bp		paratopia			dramático	
105 258 decreta	FED NOD 3 1	pres. emot. idest.	emot. idest.	Muerte inevitable		/-		p		repetición			dramático	
106 259 laqueone	" " 1 0	fut. emot.	emot.	Manera de suicidarse		E? (-)		x - p		prog.ret.			literario	
107 261 proin	" " 1pl-1 F	pot. emot.	emot.	Amor. Cantidad		Exx		p		expres. conat.			dramático	
108 262 sic	NOD FED 3-1 2	pot. emot.	emot.	Muerte		E? (-)		x p		expres. conat.			referencial dramático	
109 263 siste	" " 2 F	impar idest	idest	Resistencia		lex		+ Op		repetición			dramático	
110 264 haud	FED NOD 3	pres.g idest.	idest.	Imposibilidad de re- vivir		/-		p		repetición		muerte	filonofia	
111 267 solamen	NOD FED 2 E	impar. emot.	emot.	Desprecio a la fama		/- lex		Op		conat.		fama	cultural dramático	
112 269 fama	" " 3	pres.g idest	idest	Fama		/- lex		p		paradoja		fama injusta	dramático	
113 271 temptamus	" " 1pl 1 3 pot	pot emot.	emot.	Tentación a Hipólito	Hipóliton	lex		+ Wp		conat.		animus tristis	dramático	
114 272 mens	" " 1 F 3 pres.	pres. "	"	Ayuda a Fedra	Hipóliton /- lex			Wp		repetición			dramático	

I.4. 115 275 diva	(COR) 2 E	---		Invocación a Venus		E		p		apóstrofe		not.	M R	político mitológico

Segmento	O. D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Ilac.	P. e.	E. p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Código
116 276	<OR>	3 O F	pres.m	Poder de Cupido	puer	E		P			poét.	M		poético mitológico
117 279	<">	3 E	pres.	Ident. Heridas del amor		/-		P			poét. refer.	M		poético mitológico
118 283	<">	3 F E	pres.	Ident. Poder de Cupido		/-		P			poét. refer.	M		poético
119 290	<">	3 F E	pres.	emot. Poder de Cupido		/-		P	pleonasm		poét. refer.	M		poético mitológico
120 296	<">	3 -F	pas.m	Febo		/-		P			poét. refer.	M		poético mitológico
121 299	<">	3 -F	pas.m	Metamorfosis	Jupiter	E (/-)		P			poét.	M		poético mitológico
122 301	<">	3 F	pas.m	"	"	/-		P			poét. refer.	M		poético mitológico
123 309	<">	3 F T E	pas.m	Lucina		/-		P			poét.	M		poético mitológico
124 317	<">	3 F	pas.m	Amores de Hércules	Hércules	/-		P			poét. refer.	M		poético mitológico
125 330	<">	3 2pl.	pres.g. -urp.	Poder del amor		/- fca		P			poét. refer. concl.	M		poético dramático
126 331	<">	3 E	pres.m	Cielos y tierras		/-		P			poét.	M		mitológico poético
127 353	<">	3	pres.g	Ident. Omnipotencia del Amor		/-		P	paradoja		refer.	M		poético mitológico
128 355	<">	1 F-	pres.	emot.		E? (/-)		P	x		expres. ret.	M H P		Retórico Dramático
129 356	<">	3	pres.	Amor omnipotente	madrastra	/-		P	ironía		refer.	M		poético dramático
=====														
II.1.	130 357	COR	NOD	2										
	131 357	"	"	3 E	pres.									
	132 360	NOD	COR	3	fut.									
	133 362	"	"	3	pres.									

Conocimientos de la
nada
regina
Situación de Pedra
Situación despareada
" | /-|| | | P |
gest. | Flvor. Dolor
emot.

Segmento	NOD	OR	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Código
134 367 nunc	NOD	OR	3 T E	pres.	cin. emot.	Furor. Dolor	Feira	/-					refer.		furor	literario dramático
135 375 non	"	"	3 T E	pres.	gest. emot.	Furor. Dolor		/-					refer.		furor	literario dramático
136 384 sed	"	"	3p E	pres.	vis.	Ventanas de palacio		/-					fática refer.	C		Dramático
137 385 reclinis	"	"	3 E	pres.	corp. emot.	Visión de Fedra	Fedra	/-					refer.			dramático
=====																
II.2. 138 367 removete	FED	(SER)	2p E O	imper.	corp.	Vestibos		!					conat. refer.		lujo	cultural
139 368 procul	"	(")	3 O +E	pot.		Vestibos		!					conat. refer.		lujo	cultural
140 380 brevis	"	(")	3 O	pot.	corp.	Adornos		!					conat. refer.			dramático cultural
141 396 laeva	"	(")	3-1 O E	fut.	corp. ideat.	firma		/- (E)					refer.			dramático
142 397 hostile	"	(")	3-1 O-	pot.	corp.	Lanza		E!					refer.			dramático
143 398 talis	"	(")	3 E	pas.m		Madre de Hipólito		/-					refer.			mitológico
144 403 talis	"	(")	1 +E	fut.	emot.	Intención de Fedra		/-					repetición refer. expres.			dramático
=====																
145 404 separe	OR	NOD	2	imper.	emot.	Inutilidad de Ieman-tarse		lex		+			conat.			dramático
146 404 non	"	"	3	pres.g	ideat	"		/- (E)		+			refer.			
147 404 agreste	"	"	2	imper.		Tranquilizar	Diana	lex		-			conat.			Mitológico
=====																
II.3. 148 406 regina	(NOD)	(")	2 E	imper.		Petición de ayuda	Diana	Er		-			apóstrofe expres. conat.	P		refer. mitológico
149 409 o negra	(")	(")	2 E	imper.	sint.	Petición de ayuda	Hecate	Er		-			apóstrofe repetición conat.	R		refer. mitológico

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Illoc.	P.e.	S.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Código
150 414 animum	<">	2	imper.	Sometimiento de Hipó- pólito	Hipólito	Exz	-	Wp	apóstrofe	expres. conat.	P	sometimiento de Hipólito	retórico dramático	
151 414 det	<">	3	pot.	"	Hipólito	E(1)	-	Wp		expres. conat.			dramático	
152 414 mitiga	<">	2	imper.	"	Hipólito	Exz	-	Wp	repetición apóstrofe	expres. conat.	R		retórico dramático	
153 415 amare	<">	3	pot.	"	Hipólito	E(1)	-	Wp	repetición	"			dramático	
154 416 infecte	<">	2	imper.	"	Hipólito	Exz	-	Wp	apóstrofe	"	P		retórico dramático	
155 416 torvus	<">	3	pot.	Leyes del amor		E1	-	Wp	repetición	"			dramático	
156 417 huc	<">	2	imper.	Petición de ayuda		Exz	-	Wp	apóstrofe	"	P		retórico dramático	
157 418 sic	<">	2	pot.	"		E(1)	-	Wp	apóstrofe	"	P		retórico dramático mitológico	
158 420 sic	<">	3 F	pot.	"		E(1)	-	Wp	repetición apóstrofe	"	P		retórico dramático	
159 423 ades	<">	2 E T-	imper.	Concesión de ayuda		Er	-	Wp	repetición apóstrofe	"	P		retórico dramático	
160 424 ipsam	<">	1 3 F E	pres.	Proximidad de Hipó- lito	Hipólito	/-		p		refer.		religiosidad	dramático	
161 425 quid	<">	2-1 F	pres.	Durus		E?	x	-Xp	preg. ret. apóstrofe	expres. refet.	R		retórico dramático	
162 425 dedit	<">	1 T- E-	pas.r	Oportunidad para ac- tura		/- Eod	+	p		refer. conat.			dramático	
163 427 trepidamus	<">	1pl11	pres.	Tenor		E?	x	p	preg. ret.	expres. refet.	R		retórico dramático	
164 427 haud	<">	3	pres.g	Dificultad de actuar		/-		Xp		expres. refer.			polifon	
165 428 verum	<">	3 E	pot.	"		Exz	+	Op		conat. expres.			cultural dramático	
166 430 malus	<">	1/3	pres.g	Escrupulos		/- Exz	+	Xp		refer. conat.			cultural	
.....														
II.4. 167 431 quid	HIP	NOD	3 E-	pres.	cines.	Llegada de la nodriza	?	+	W(Xp)	conat.				dramático

gest.

Seguinto	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-Isomopla	Código
168 433 sospes	HIP NOD 3	pres.	emot.	Estado de la familia	parens Fedra	?	+	W(Kp)	repetición	conat.				dramático
169 435 metus	NOD HIP 2	imper.	emot.	Temores inmundos		lex		Op		conat.				dramático
170 435 prospero	" " 3 E	pres.		Situación tranquila		/-		P		refer.				dramático
171 437 sed	" " 2	imper.	cin. emot.	Aproximación. Cambio de carácter		lex		- Op	antítesis	conat.				dramático
172 438 remque	" " 2 1	pres.	emot.	Preocupación por Hi- pólito		/- lex		- P		refer. conat.				dramático
173 440 quem	" " 3	pres.g	ideat	Influencia del desti- tino		/- lex		- P		refer. conat.		fatum		
174 441 at	" " 3	pres.g	ideat	Desgracias del hombre		/- lex lex		- Hp	antítesis	refer. conat.				dramático
175 443 potius	" " 2 T	imper.		Cozas de la juventud		lex		- Op	repetición	conat.		juvenud		cultural cultural
176 445 curus	" " 3	pot.		Baco		lex		- Hp		conat. expres.				dramático
177 446 aetate	" " 2 T	imper.		Coza de la juventud		lex		- Op	repetición	conat.				dramático
178 446 mobili	" " 3	pres.g		Plegación de la ju- ventud		/- lex		- Kp		refer. conat.		"		dramático filosofico
179 447 rurs	" " 3 2 T-	—	emot.	Juventud y Venus		/- lex		- P	repetición	refer. conat.				dramático
180 448 exultet	" " 3-2	pot.	emot.	Exhortación a vivir		lex		- Op		conat. expres.				dramático
181 448 cur	" " 2 E	pres.	emot.	Castidad		E? lex		x W(Kp)	preg. ret.	expres. conat.	R			dramático retórico
182 449 tristem	" " 2 E T	imper.	emot.	Invitación a gozar		lex		- Op	repetición metáfora	conat.				dramático cultural
183 451 propria	" " 3 T	pas.g	ideat	Actividades propias de la edad		/- lex		- P		refer. conat.				dramático
184 453 laetitia	" " 3 T	pres.g	ideat	Juventud / vejez		/- lex		- P	antítesis	refer. conat.				
185 454 quid	" " 2	pres.	emot.	Represión de Hipólito		E? lex		x W(Kp)	preg.ret.	expres. conat.	R			retórico dramático

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Aráfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metalerg.	Lexema-Isotopía	Cótipos
1186 455	seg	NOD HIP 3	fut.	ideat	Comparación con el crecimiento de las plantas	/- ex	-	P		alegoría	refer. C.R.A.			literario dramático
1187 459	ingenia	" " 3	pres.g	ideat	Libertad	/- ex (ex)	-	Hp		repetición	refer.			filosófico
1188 461	trulentus	" " 2	fut.	emot.	Juventud sin amor	E? ex	x	W(Hp)		preg. ret. repetición	expres. conat.	P		retórico dramático
1189 463	hoc	" " 2	pres.	ideat	Dureza de vida	E? ex	x	W(Hp)		preg. ret.	expres.	2		retórico dramático
1190 466	providit	" " 3	4F	ideat	Providencia	/- ex	-	P			refer. C.R.A.			filosófico
1191 469	exocdat	" " 3	E	pot.	Venus	Ex (/-)	-	Hp			expres. conat.			mitológico
1192 475	quam	" " 3	E	pres.g	Causes de muerte	E(-) (ex)	-	P			expres. C.R.A.			cultural
1193 477	sed	" " 2	imper.	ideat	Hacios.	lex(-)		Op			conat. expres.		fatum	
1194 477	sic	" " 1p1E	pres.g	ideat	Nos dirigimos a la muerte	/- ex	-	P			refer. C.R.A.			cultural mitológico
1195 478	caelibem	" " 3	T	pot.	Vida estéril del sol-zero	Ex (/-)		Op			conat. expres.			filosófico
1196 479	hoc	" " 3	fut.	visu. ideat.	Destrucción	/- ex	-	Hp			refer. fática	C		filosófico dramático
1197 481	proinde	" " 2	E	F	imper.	ex	-	Op		repetición	conat.			dramático
1198 483	non	HIP NOD 3	pres.g	ideat	Elogio de la vida sencilla	/-		P		repetición hipérbole	refer.		campo vs ciudad	poético filosófico
1199 486	non	" " 3	F	pres.g	Elogio de la vida sencilla	/-		Hp		repetición	refer.			literario filosófico
1200 501	red	" " 3	E	F	pres.g	/-		P		antítesis	refer.			sencillez de vida poético
1201 517	regios	" " 3	E	emot. ideat.	Lujo	/-		P		repetición	refer.		lujo	filosófico
1202 519	quam	" " 3	E	pres.g	emot.	E(-)		P			expres.			filosófico

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Código
203 520 certior	HIP NOD	3 E F	pres. g ideat	Sueño		/-			p	repetición	refer.			literario filosófico
204 525 hoc	" "	1 <T	pres. g ideat	Modo de vida rustico		/-			B		refer.			literario
205 527 nullus	" "	3 <T <E 4F > 4O >	pas. m "	"		/-			p	repetición	refer.			poético filosófico literario
206 537 sed	" "	3 E O F	pas. m. ideat	"		/-			p	antítesis	refer.			
207 540 rupere	" "	3	pas. m ideat	Deseo de riquezas		/-			p	repetición	refer.			filosófico literario
208 542 verit	" "	3 O F E T	pas. m "	Consecuencias		/-			p	repetición	refer.			filos. ofico poético literario
209 558 tacere	" "	1	pres. emot.	Madrastra	Fedra	/-			p	derogación	expres. refer.	H		retórico cultural literario
210 558 mitius	" "	3	pres. g ideat	"		/-			p	hipérbole	expres. refer.			cultural
211 559 sed	" "	3 F	pres. g ideat	Misoginia		/-			p	antítesis				cultural literario
212 563 sileant	" "	3pl	pot. emot.	"		Ea < > H			p		expres.			retórico
213 563 sola	" "	3	pas ideat	Medea		/-			p		refer. expres.			mitológico literario
214 565 cur	NOD HIP	3(2)	pres. emot.	Injusticias		? (ex)			+ w (tp)		corat.			dramático
215 566 detestor	HIP NOD	1	pres. emot.	Misoginia		/-			p	hipérbole	refer. expres.			misoginia
216 568 sit	" "	3 1	pas. r emot.	Odio		/ < > -			Hp	repetición	refer. expres.			dramático
217 569 ignibus	" "	2 1 E T F	fut. emot. ideat.	Imposibilidad		/-			p	hipérbole repetición paradoja	expres. refer.			poético literario geográfico
218 574 saepe	NOD HIP	3	pres. g ideat	Amar vs odio		/- (ex)			p	antítesis	refer. CORAT.			dramático mitológico
219 575 regina	" "	2 E	imper. emot.	Amezoras	madre	lex			Op		corat. expres.			dramático mitológico
220 576 illae	" "	3pl	pas. g emot.	Poder de Venus		/- (ex)			p		refer. corat.			mitológico

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Iloc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Cómpo
221 577 testaris	NOD HIP 2	pres.	emot.	Cicón de Hipólito	/ -	/ -	-	p		refer.				dramático
222 578 solamen	HIP NOD 1	pres.	emot.	Misoginia	madre	/ -	-	p		repetición	refer. expres.			dramático retológico
223 580 A	<NOD> HIP 3	pres.	emot.	Resistencia		/ -	-	p		hipérbolo comparación	refer. expres.			dramático literario
224 583 sed	<"> 3	pres.	cines / emot.	Llegada de Fedra		/ -	-	p		refer.				dramático
225 584 quo	<"> 3	fut.	emot.	Incertidumbre		E? (E)	x	-		prog. ret.	expres.			retórico
226 585 terrae	<"> 3	pres.	cines gest.	Caída de Fedra		/ -	-	p		refer.				dramático
=====														
227 587 attolle	NOD FED 2	imper.	gest. acús emot.	Atención		lex		wp		conat.				dramático
228 588 tuus	" 3	pres.	corp. emot.	Apoyo de Hipólito		/ -	-	p		refer. conat. lírica				dramático
229 589 quis	FED 3	pres.	emot.	Tormento		E? (/ -	x			prog. ret.	expres.			retórico dramático
230 590 quem	" 1	pas.r	emot.	Desvanecimiento		E	-	p		expres.				dramático
231 591 cur	HIP FED 2	pres.	emot.	Deseo de huida		?	-			conat.				dramático
232 582 aude	<FED> 2	imper.	emot.	Cumplimiento de los mandatos		Eex	-	wp		apóstrofe repetición	expres. conat.			retórico dramático
233 593 intrepida	<"> 3	pot.	emot.	Decisión		Eex	-	wp		expres. conat.				"
234 593 qui	<"> 3	pres.g	ideat	Decisión		/ -	+	p		expres. refer. conat.				"
235 594 magna	<"> 3	pas.r	ideat	Crimen		/ -	+	p		expres. refer. conat.				"
236 595 senus	<"> 3	pres.	emot.	Arrepentimiento (util)		/ -	+	p		expres. refer. conat.				"
237 596 amivus	<"> 1	pas.r	emot.	Amor prohibido		/ -	+	p		expres. refer. conat.				"

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-Isotropía	Código	
256	519	muliēbre	FED	HIP	3	pres.g	ideat	Autoridad real		/- (v)		P	repetición	refer. conat.	cultural social dramático
257	620	tu	"	"	2	imper.	corp.	Poder de la juventud de Hicóto		Er	-	Wp	repetición	conat.	juventud
258	623	sumus	HIP	FED	3	pot.	emot.	Presagio		E		Wp		expres. conat.	dramático religioso dramático
259	624	aderit	"	"	3	E+T- fut.	ideat	regreso	Teseo	/-	-	P		refer.	
260	625	regni	FED	HIP	3	pas.h		Negación del regreso		/- (v)	-	P		refer.	mitológico religioso
261	627	thalami	"	"	3	pot.	emot.	"	raptorem Teseo	Er v	x	W(Kp)	preg. ret.	expres. conat.	mitológico religioso dramático
262	628	nisi	"	"	3	pres.	emot.	"		:/ E		P	ironía	expres.	"
263	629	illum	HIP	FED	3p	fut.	emot.	Regreso	Teseo	/-		P	repetición	refer.	dramático religioso
264	630	sed	"	"	1	2 fut.	emot.	Piedad de Hipólito	parantia	/- (p)		P	ambigüedad	refer.	dramático
265	634	o spes	(FED)	()	3		emot.	Esperanza		E		P	apóstrofe	expres.	dramático
266	635	satisne	(")	"	1	pas.r	emot.	Deseos cumplidos		Er	x	-Kp	preg. ret.	expres.	religioso dramático
267	635	precibus	(")	"	1	fut.	emot.	Insistencia		/-		P		ref.	dramático
268	636	miserere			2	1 imper.	acus.	Piedad. Súplicas		Er		Wp	repetición antítesis	conat.	dramático
269	637	libet	"	"	1	pres.	emot.	Venganza de Fedra		/-		Wp		refer.	dramático
270	637	quodam	HIP	FED	3	pres.		Situación de Fedra		/?	+	W(Kp)		conat.	dramático
271	638	quod	FED	HIP	2	1 pot.	emot.	"		/-		P	repetición ambigüedad	refer.	metáfora
272	639	Ambigua	HIP	FED	2	pres.	emot.	Respuesta ambigua		/- (v)		P		refer. conat.	dramático
273	640	effare	"	"	2	imper.		Habla con claridad		lex	+	Op	antítesis	conat.	dramático
274	640	pectus	FED	HIP	3-1	E pres.	emot.	Fedra enamorada		/-		P	hipérbole comparación	refer.	literario dramático
275	645		HIP	FED	2	pres.	emot.	Amor a Teseo		/?	+	P		conat.	dramático

Segmento	FED	HIP	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopia	Código
276	646	Hippolyte			pres.	emot.		/-			p		refer.			dramático
277	646	Thesei			pres.	emot. Cr. g-st.		/-			p		refer.			mitológico dramático
278	651	quis			pas.h	"		E			p		expres.			dramático
279	651	presserant			pas.h	"		/-			p		refer.			religioso dramático
280	655	talis			pas.h	emot. gest.		/-			p		fática refer.			dramático
281	657	in te			pres.	gest.		/-			p		refer.			dramático
282	661	si cum			irreal	ideat		/-			hp		refer. expres.			mitológico
283	663	te, te			pres.	emot.		E		+	x		apóstrofe repetición			retórico
284	665	domus			pas.	Seducciones		/-			p		refer.			mitológico dramático
284	666	en supplex			pres.	corp. emot.		/- Er			p		fática corp.			dramático
286	668	respersa			pres.	emot.		/- Er			p		refer. corp.			dramático
287	669	certa			pas.r	emot.		/- Er			p		refer. corp.			dramático
288	670	finem			fut.	emot.		/- Er			p		refer. corp.			dramático
289	671	miserere			imper.	emot.		Er		-	hp		const.			dramático
290	671	magne			pres.	emot.		E?E			p		preg. ret. repetición apóstrofe			filosofía estoica retórico
291	673	et quando			fut.	emot.		E?Eg			p		expres.			retórico
292	674	omnis			pot.	"		E(1)			hp		expres. corp.			retórico
293	677	tu			pres.	emot.		E?Eg			p		apóstrofe repetición preg. ret.			mitológico retórico

Sigmento	O.D.	Tiempo	Caral	Tema	Ánfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Código
294 679 lucam	HIP () 2	E imper.	emot.	Castigo		E ₂	x	wp		apóstrofe	expres. crística			retórico
295 680 cur	" () 2	O F pres.	emot.	"		E ₁ (E ₂)	x	p		preg. ret. apóstrofe	expres.			retórico
296 282 in ne	" () 2	1 imper.	emot.	Castigo		E ₂ x	x	wp		repetición apóstrofe	expres.			retórico
297 282 ne veloc	" () 3	2 pot.	emot.	Castigo		E(1)	x	wp		repetición	expres.			retórico
298 683 sum	" () 1	3 pres. pas.r	emot.	Culpabilidad	novercae	/-	x	p			refer.			dramático
299 684 dignus	" () 1	2 pres.	emot.	Indigno del trato recibido		E ₂ (/ -)	x	p		preg. ret. apóstrofe	fática expres.		rigor, asustada	retórico
300 687 o scelere	" FED 2	pas.r	emot.	Osadía	Fedra	E11		p			expres.			retórico dramático
301 688 illa	" " 3	F pas.m	emot.	Culpabilidad de Pasifae	Pasifae	/-		p			refer.			mitológico
302 693 ille	" " 3	2 pas.h	emot.	Origen de Fedra	"	E		p			expres.			dramático mitológico
303 694 o ter	" " 3	pas.g	emot.	Deseo de morir		E		p			expres.		muerte deseada	dramático
304 696 genitor	" () 1	2 pres.	emot.	Compasión del padre	Teseo genitor	E		p		apóstrofe	expres.	R		mitológico
305 697 Colchide	" " 3	pres.	ident.	Maldad de Fedra	Fedra Medea	/-		p			refer.			mitológico
306 698 et ipsa	FED HIP 1	E pres.	ident.	Fatalidad		/-		wp			refer.		"fabam"	mitológico dramático
307 699 fugienda	" " 1	wp-1 pres.	emot.	Deseos prohibidos		/-		p			refer.			"
308 699 sed	" " 1	pres.	emot. ident.	Irresponsabilidad de Fedra	Teseo	/-		p			refer.		irresponsabilidad	filosófico
309 700 te	" " 1	2 E fut.	emot.	Fuerza de la locura		/-		p		hipérbole	refer.		"amens"	dramático
310 703 iterum	" " 1	2 F- pres.	cines. enul.	Súplica		/- E ₁	-	p		repetición	conat.		"superbe"	dramático
311 704 procul	HIP FED 2	1 E- imper.	cines.	Rechazo		11	-	wp		antítesis	conat.			dramático
312 705 quid	" " 3	F- pres.	cines. emot.	Asombro de Hipólito		E ₁ (E ₂)	x	p		ironía preg. ret.	expres. refer.	H		dramático retórico
313 705 stringatur	" " 3	O- pot.	emot.	Castigo		E ₂ x	+	Op			conat.			dramático

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Códing
331 728 en	NOO	3 E O-	pas.r	vis.	Huida	/-			P		fática	C	"ensis"	dramático
332 730 plgnus	"	lp O+	pas.	ideat	Prueba	/-			P	(falsedad)	refer.		"	dramático
333 730 hanc	"	2p F- T	imper.	corp.	Ayuda a Fedra	!!			Wp		conat.			dramático
334 731 crinis	"	3p1	pot.	gest.	Estado de Fedra	E(!)			Wp		conat.		engato	dramático
335 733 perferte	"	2p +E-	imper.	cines.	Salida	!!			Wp		conat.			dramático
336 733 recipe	"	(FED)	2 T-	emot.	Desinyo de Fedra	!ex			Op		conat.			dramático
337 734 quid	"	("	2 F-	pres.	Estado de Fedra	E?		x	P	preg. ret.	expres.	R		retórico
338 735 nars	"	("	3	pres.g		/- ex			Kp		refer.			filosófico
II.7. 339 736 fugit	<OOR>	3	pres.	cines	Huida	/-			P	hipérbole	poét. refer.	M		poético
340 741 conferat	<">	3-2 +T	fut.	Belleza		E			P	apóstrofe	poét. expres.	M R		belleza
341 743 pulchrior	<">	3 E T	pres.	id.		/-			P	hipérbole	poét.	M		poético
342 753 et	<">	2 3	fut.	ideat		E			P	hipérbole apóstrofe	poét. expres.	M R		poético
343 758 ne	<">	2	pot.	gest.	Atención	Eex			Op	apóstrofe	poét. expres.	M R		filosófico
344 759 omnis	<">	3 E	pas.h	ideat	Historia de Teso	/-			P		Dñ refer. expres.	M H		mitológico
345 761 areops	<">	2-3p T	pres.g	ideat	Caracter efímero de la belleza	E			Kp	apóstrofe	expres. poét.	M R		filosófico
346 764 nun	<">	3 T E	pres.g	ideat.		/-			P		poét. refer.	V		poético
347 773 res	<">	3	pres.g	ideat	Fugacidad de las cosas	/-			Kp	hipérbole	Dñ refer.	M		filosófico

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Ilot.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-Isotropía	Cótip
348 773 quis	<">	3	pot.	ideat	Fragilidad		E?	x	p	preg. rel.	expres. poét.	M P		pático referen
349 774 dum	<">	2	imper.	emot.	Cozo		Ez	x	Op	apóstrofe	expres.	M P		filosofía
350 775 tempus	<">	3	pres-g	ideat	Paso del tiempo		/ Ez		p		refer.	M		filosofía poético
351 777 quid	<">	2	pres.	emot.	Huida		E?	x	p	preg. rel. apóstrofe	expres.	M P		referen dramático
352 777 tutior	<">	3	pres-g	ideat	Seguridad		/ Ez		p		refer.	M		referen dramático
353 778 te	<">	2	fut.	emot.	Peligros		/		p	apóstrofe	poét.	M P		pático mitológico referen
354 785 aut	<">	2	fut.	emot.	Peligros		/		p	apóstrofe	poét.	M P		" "
355 789 et	<">	3	pas.		Prodigio		/		p	paradoja	poét.	M		" "
356 790 at	<">	2p	pas.	ideat	"		/		p		poét.	M		religioso poético negacio
357 792 tu	<">	2	pas.	emot.	Causa del prodigio		/		p	repetición apóstrofe	expres. poét.	M R		poético referen
358 795 vevant	<">	3	pot.	gest.	Frio. Oscuridad		E(?)	x	Mp	repetición	expres. poét.	M		pático
359 797 lucebit	<">	3	fut.		Belleza		Hipólito	/	p	hipérbole	expres. poét.	M		cultural poético
360 798 quam	<">	3	pres.	gest.	"		Hipólito	E	p	hipérbole	poét.	M		pático cultural
361 800 Proebo	<">	2	pres.	gest.	Febo		Hipólito	/	p	apóstrofe	poét.	M R		mitológico referen
362 801 illum	<">	3	pres.	gest.	Febo. Hipólito		Febo	/	p		poét.	M		pático mitológico
363 804 tu licet	<">	2	pres.	corp.	Valor		Hipólito	/	Hp	apóstrofe	poét.	M P		pático mitológico
364 809 si	<">	2	fut.	ideat	Fuerzas		Castor	/	Hp	Hipérbole	poét.	M		mitológico
365 812 amentum	<">	2	imper.		Habilidad		Hipólito	Ez-	p	apóstrofe	expres. poét.	M R		pático referen
366 814 tam	<">	3p	fut.	ideat	Habilidad		/		p		"	M		pático cultural

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Anáfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Código
367 816 aut	<">	2 F E	fut.	ideat	Caza	/ 2/-		Hp		hipérbole apóstrofe				
368 820 raris	<">	2	pas.g. ur.D.	ideat	Bellera impure	/- E ₂		p		apóstrofe				
369 821 te melior	<">	3 2	pot.		Impunidad	E(!)	x	Hp		apóstrofe				
370 824 quid	<">	3 F	pot.	ideat	Furor femenino	E(?)	x	p		prog. ret.				
371 825 nefanda	<">	3 F	pres.	emot.	Acusaciones falsas	/-		p						
372 826 en soelera	<">	E			Orígenes	E		p						
373 826 querit	<">	3 F+	pres.	corp. gest. emot.	Preparativos del gato	/-		p						
374 829 sed	<">	3	pres.	cines	Asombro del coro	E(?)	x	p		prog. ret.				
375 831 ut	<">	3	Pres/ irreal	corp. gest. corp.	Aspecto del recién llegado	E/-		Hp						
376 834 en ipse	<">	3 E+	pres.	vis.	Regreso de Tesco	/-		p						
=====														
III.1. 377 835 tandem	<">	1 E	pas. pres.	emot.	Regreso	/-		p						
378 838 iam	<">	3 1	Pres. -T-> F		Tiempo de su ausencia	/-		p						
379 842 pars	<">	3 1	pas.r	emot.	sufrimiento	/-		p						
380 843 malorum	<">	3 F E	pas. r		Fin de su estancia en el Tártaro	/-		p						
381 846 sed	<">	3 1	pres.	cines	Fatiga	/-		p						
382 846 hau	<">	3 +F E	pas.r	emot.	Difícil regreso	E		p						

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Árbitro	F. Iluc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaleng.	Lexema-Isotopía	Código
383 850 quis	<TES>	3	1	pas.r	acus.	Indicación de sonido	E?	/-	x	w(kp)	prog. ret.	expres. conat. refer.		transición refer.
384 851 exprobat	<">	3		imper.	únes.	Explicación	!!		+	Wp		conat.		transición
386 851 luctus	<">	E-			emot. ^{acus.}	Lamentos	E?	/-	x	p	prog. ret.	expres. refer.		refer. transición
386 853 auspicio	<">	1	E			Malos augurios	E			p	antifrasis	expres.		transición
387 854 tenet	NOD TES	3		pres.	emot.	Deseo de morir de Fedra	/-			p	(falsedad)	refer.		transición
388 856 quae	TES NOD	3	1	pres.	emot.	motivo	!		+	w(kp)	repetición	conat.		transición
389 857 haec	NOD TES	3		pres.		"	/-			p	paradoja	refer.		transición
390 858 perplexa	TES NOD	1		pres.	emot.	Confusión	/-			-kp		refer.	L	transición
391 859 effare	" "	2		imper.		Explicación	!!		+	Wp		conat.	L H	transición
392 860 haud	NOD TES	3		pres.	emot.	"	/-			p		refer.		transición
393 862 iam	" "	2	1	T-	imper.	Ayuda	Er	+	+	Op	repetición	conat.		transición
394 862 properato	" "	3		pres.	cines	Rapidez	/-		+	Op		refer. conat.		transición
395 863 reserare	TES ()	2p		imper.	cines	Abrir las puertas,	!!		+	Wp		conat.	C	transición
= = = = =														
III.2 396 864 o socia	TES FED	2	1	F	pres.	emot.	Recibimiento	!(E)	x	w(kp)	prog. ret.	expres. conat.	P	refer. transición
397 866 quin	" "	2	0	F	pres.	corp.	Fedra armada	!(V)	x	w(kp)	prog. ret.	expres. conat.	R	refer. transición
398 868 etiam	FED TES	2	1	0	imper.	emot.	Deseo de morir	Er	-	Wp		conat.		transición
399 871 causa	TES FED	3	2	pres.	emot.	Motivo	!		-	w(kp)		conat.		transición
400 872 si causa	FED TES	3		pres.g	ideat	Silencio	/-			Hp		refer.		refer. transición
401 873 nemo	TES FED	3	1	int.	acus.	Ausencia de testigos	/-			p		refer. conat.		transición

Segmento	O.D.	Tiempo	Canal	Tema	Aráfora	F. Illoc.	P.e.	E.p.	Modal.	Implicaciones	Función	Metaling.	Lexema-Isotopía	Código
402	894	aures	FED TES 3	pres.g	ideat	Pudor	/-		p		refer.			refer.
403	875	effare	TES FED 2	imper.		Explicación	!		Wp		conat.	H		dramático
404	875	fido	" " 1	E	fut.	Confidente	/-	Wp	p		refer.			dramático
405	876	allium	FED TES 1	imper.	ideat	Silencio	[Ex(71,71)]		Op	repetición	conat.	S		
406	877	letti	TES FED 3	fut.	ideat	Impedimentos para morir	/-	(ies)	p		refer.			dramático
407	878	mori	FED TES 3	pres.g	ideat	Deseos de morir	/-		Kp	repetición	refer.			
408	879	quod	TES FED 2	imper.		Descubrimiento del crimen	!ex		Wp	repetición	conat.			dramático
409	880	quod vivo	FED TES 1	pres.	emot.	Vida de Fedra	/-		p	paradoja ambigüedad	refer.			
410	880	lacrimae	TES FED 3-1	2	pres.	Llanto de Tesseo	E? (15x)	x	W(Kp)	preg. ret.	expres.	2		refer.
411	881	mors	FED TES 3	pres.g	ideat	Muerte optima	/-		p		refer.			dramático
412	882	sillere	TES FED 3	pres.	emot.	Inistencia	/-		p		refer.	S		dramático
413	883	verbere	" " 3	2	fut.	Presión a la nodriza (Fedra)	/-		p		refer.	H/S		dramático
414	884	vincite	TES ()	2: 1	imper.	Detención de la nodriza	!		Wp		conat.			dramático
415	885	ipsa	FED TES 1	T- F	fut.	Confesión	/-		p		refer.	H		dramático
416	885	mane	" " 2	imper.		Confesión	!ex		Wp		conat.			dramático
417	886	qicham	TES FED 2	0- F	pres.	Indicación de llanto	!?		W(Kp)		conat.			dramático
418	888	te, te	FED (TES) 2(3)	F-	pres.	Invocación a los testigos	E		p	apóstrofe repetición	expres.	2		religioso refer. mitológico
419	891	temptata	" TES 1	3	F	Violación	/-		p	(falschhd)	refer.			dramático
420	893	labam	" " 3	1	fut.	Muerte purificadora	/-		p	(")	refer.			dramático