dioses, como en el caso de Medea, parecen atender solamente a un personaje, en este caso Teseo, ya que las restantes súplicas que llevan a cabo otros personajes (nodriza, coro, Hipólito) no son escuchadas. En todos los casos, por lo tanto, este tipo de función es una mera catálisis.

D. Función Lucha.

En el cuadro de las funciones hemos recogido unicamente una lucha explícita, la f.48, momento en que Hipólito rechaza a Fedra tras oir la confesión de su amor. Sin embargo no es esta la única función que puede ser considerada como lucha. Así, hay una serie de enfrentamientos dialécticos entre Fedra y la nodriza (ff. 11, 12, 14, 17), o entre Teseo y Fedra (ff. 65, 66, 67) que, aunque aparecen bajo la rúbrica de contratos fallidos pueden ser interpretados como luchas de carácter verbal. Claramente constituyen una agresión las dos funciones de consecuencia, la f.69, en la que Fedra culpa a Hipólito, y la f.77, en la que se produce la muerte de Hipólito como consecuencia de la petición hecha a Neptuno por Teseo. Otras dos funciones que encubren una lucha o agresión son los autocontratos y las comunicaciones; de los primeros, por ej., en la f.50 la nodriza decide acusar a Hipólito del falso crimen, y a esta decisión siguen dos falsas comunicaciones (ff. 52 y 53); del tipo de comunicación es la f. 71, en la que Fedra informa a Teseo de haber sido violada, lo cual supone claramente una agresión a Hipólito. Teseo es el personaje que de modo más directo agrede a Hipólito y lo hace valiendose primero de una función de autocontrato (f. 75) en la que decide castigar a Hipólito, y a la que sigue el contrato con Neptuno. Teseo también lleva a cabo otro tipo de agresión a través de una función de mandato (f.68) ya que el azotar a la nodriza supone una clara agresión a Fedra. De igual modo, la f.68, en la que se ordena dejar sin sepultura el cuerpo de Fedra supone una última agresión contra ésta. Hay, finalmente, un tipo de autocastigo que tiene dos manifestaciones: se trata del contrato no establecido que recoge la petición hecha a los dioses de castigo para el personaje que realiza la petición (f.44: Hipólito; f.88: Fedra; f.92: Teseo), y el autocontrato que recoge la decisión de suicidarse, como f.90 representa para Fedra.

Como resumen de esta función, se puede señalar que la lucha se manifiesta de forma activa contra Hipólito por parte de todos los personajes, y de forma reflexiva contra Fedra, en tanto que sujeto y objeto de la agresión final.

Distribución de funciones según personajes.

	d	C	m	(A)	A	F	c	Total
Hipólito:	4	1	1	-	5	1	1	12
Fedra:	5	12	-	4	7	-	2	30
Teseo:	3	3	3	1	14	-	-	24
Nodriza:	3	3	2	1	10	-	-	19
Coro:	-	6	-	-	-	-	-	6
Mensajero:	1	-	-	-	-	-	-	1

Estructura de los sintagmas de Fedra:

Sint. 1 1f. (/A/) (Fedra, Teseo)
Sint. 2 1f. (/d/) (Teseo)
Sint. 3 4ff. (/d/ + m + A + d) (Hipólito)
Sint. 4 9ff. (/d/ + C + C + C + -A + -A + C + -A + A)(Fedra, nodriza)
Sint. 5 4ff. (A + -A + /A/ + /d/) (Fedra, nodriza)
Sint. 6 1f. (C) (Coro)
Sint. 7 5ff. (A + /A/ + C + /A/ + /A/) (coro, Fedra, nodriza)
Sint. 8 5ff. (d + d + A + -A + C) (Hipólito, nodriza)
Sint. 9 18ff. (d + A + A + C + A + A + A + A + C + A + C + -A + /-A/ + C + -A + C + F + d) (Fedra, Hipólito)
Sint. 10 5ff. (A + /A/ + C + C + m) (nodriza, siervos)
Sint. 11 4ff. (C + C + /-A/ + C) (coro)
Sint. 12 6ff. (f + A + -A + -A + m + d) (Teseo, nodriza)
Sint. 13 9ff. (-A + -A + -A + m + c + C + C + A + /d/) (Teseo, Fedra)
Sint. 14 4ff. (C + A + /A/ + c) (Teseo)
Sint. 15 1f. (C) (coro)
Sint. 16 5ff. (d + -A + A + A + C + d) (mensajero, Teseo)
Sint. 17 1f (C) (coro)
Sint. 18 6ff. (d + A + /-A/ + C + A + c) (Fedra, Teseo)
Sint. 19 6ff. (-A + A + /A/ + C + m + m) (Teseo, coro)

CALIFICACIONES DE FEDRA

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Hipólito	Hipólito	Monólogo (Diana)	ades en comiti	53
Fedra	Fedra Teseo	Invocación a Creta	cur me in penates obsidem inuisos datam / hostique nuptam degere aetatem in malis lacrimisque cogis?	89
Fedra	Teseo	monólogo	profugus en coniunx abest / praestatque nuptae quam solet Theseus fidem	91
Fedra	Teseo	monólogo	fortis... / ... miles	93
Fedra	Teseo	monólogo	haud illum timor / pudorque tenuit.	96
Fedra	Teseo	monólogo	Hippolyti pater	98
Fedra	Fedra	monólogo	maestae	99
Fedra	Fedra	monólogo	furens	112
Fedra	Fedra	monólogo	miserae	119
Nodriza	Fedra	Fedra	Thesea coniunx, clara progenies Iouis	129
Nodriza	Fedra	Fedra	misera	142
Nodriza	Teseo	Fedra	maritus	145
Nodriza	Teseo Hipólito	Fedra	patris et gnati	176
Nodriza	Teseo	Fedra	sceptra remeantis uiri	217
Nodriza	Teseo Antíope Fedra	Antíope (implicación)	immitis etiam coniugi castae fuit	226
Nodriza	Teseo	Antíope	experta saeuam barbara Antiope manum	227
Nodriza	Teseo	Fedra	coniugem iratum	228
Nodriza	Hipólito	Fedra	animum intractabile	229
Nodriza	Hipólito	Fedra	immitis annos caelibi uitae dicat / conubia uitat	231
Nodriza	Hipólito	Fedra	genus Amazonium	232
Nodriza	Hipólito	Fedra	precibus haud uinci potest	239

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Fedra	Hipólito	Nodriza	ferus	240
Nodriza	Teseo	Fedra	maritus	244
Fedra	Nodriza	Nodriza	altrix	251
Fedra	Teseo	Nodriza	uirum	254
Nodriza	Fedra	Fedra	alumna	255
Nodriza	Fedra	Fedra	solamen annis unicum fessis era	267
Nodriza	Hipólito	Fedra	animum tristem et intractabi- lem	271
Nodriza	Hipólito	Fedra	mentem saeuam ... immitis uiri	273
Coro	Nodriza	Nodriza	altrix	357
Coro	Fedra	Nodriza	regina	358
Nodriza	Fedra	Coro	dubiae	365
Nodriza	Fedra	Coro	soluto... gradu / ... labante... collo	367
Nodriza	Fedra	Coro	incerto pede, / iam uiribus defecta.	374
Fedra	Hipólito		seueri ... Hippolyti	398
Nodriza	Hipólito	monólogo	animum rigentem tristis Hippolyti	413
Nodriza	Hipólito	monólogo	pectus ferum	414
Nodriza	Hipólito	monólogo	toruus, auersus, ferox	416
Hipólito	Nodriza	Nodriza	quid huc seniles fessa moliris gradus / o fida Nutrix, turbidam frontem gerens et maesta uultu?	431
Nodriza	Hipólito	Hipólito	cur toro uiduo iacet?	448
Nodriza	Hipólito	Hipólito	tristem iuuentam solue	449ç
Nodriza	Hipólito	Hipólito	truculentus et siluester ac uitae inscius tristem iuuentam Venere deserta coles?	461
Hipólito	Hipólito	Nodriza	detestor omnis, horreo, fugio execror.	566
Hipólito	Hipólito	Nodriza	solamen unum matris amissae fero odisse quod iam feminas omnis licet	578

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Nodriza	Fedra	Fedra	tuus, en, alumna, tenet	588
	Hipólito	Hipólito	Hippolytus tenet	
Hipólito	Fedra	Fedra	mater	668
Fedra	Fedra	Hipólito	me uel sororem... uel famulam uoca, / famulamque potius	611
Fedra	Fedra	Hipólito	me famulam accipe	617
Fedra	Hipólito	Hipólito	tu qui iuuentae flore primaeuo uiges, ciues paterno fortis imperio rege	620
Fedra	Fedra	Hipólito	sinu receptam supplicem ac seruam tege. / miserere uiduae.	622
Hipólito	Teseo	Fedra	aderit sospes actutum parens	624
Fedra	Teseo	Hipólito	thalami remittet ille raptorem sui?	627
Hipólito	Fedra	Fedra	et te merebor esse ne uiduam putes / ac tibi parentis ipse supplebo locum	632
	Hipólito			
Fedra	Fedra	Hipólito	nouercam	638
Fedra	Fedra	Hipólito	en supplex iacet / adlapsa genibus regiae proles domus.	666
Fedra	Fedra	Hipólito	respersa nulla labe et intacta, innocens / tibi mutor uni	668
Fedra	Fedra	Hipólito	miserere amantis	671
Hipólito	Hipólito	Fedra	sum nocens, merui mori: placui nouercae.	683
	Fedra			
Hipólito	Fedra	Fedra	o scelere uincens omne femineum genus, / o maius ausa matre monstrifera malum, / genetrice peior!	687
Hipólito	Fedra	Fedra	Colchide nouerca maius hoc, maius malum est	697
Hipólito	Teseo	Fedra	genitor	696
Fedra	Fedra	Hipólito	mei non sum potens	699

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Fedra	Fedra	Hipólito	amens	702
Fedra	Hipólito	Hipólito	superbe	703
Hipólito	Fedra Hipólito	Fedra	procul impudicos corpore a casto amouc / tactus	704
Hipólito	Fedra	Fedra	impudicum... caput	707
Fedra	Fedra	Hipólito	furentem	711
Hipólito	Hipólito	Fedra	castum latus	714
Fedra	Fedra	monólogo	segnis	719
Fedra	Hipólito	monólogo	nefandi raptor Hippolytus stupri	726
Nodriza	Fedra	monólogo	pudicam	728
Nodriza	Fedra	monólogo	maestam	730
Nodriza	Fedra	Fedra	era	728
Coro	Teseo	monólogo	regium in uultu decus / gerens et alto uertice attolens caput	829
Teseo	Teseo	nodriza	reduce cur moritur uiro	756
Nodriza	Fedra	Teseo	maesta	860
Teseo	Fedra Teseo	Fedra	o socia thalami, sic expetiti coniugis uultum excipis	864
Fedra	Teseo	Teseo	magnanime Theseu	869
Fedra	Fedra Teseo	Teseo	aures pudica coniugis solas timet	874
Teseo	Teseo	Fedra	fido pectore arcana occulam	875
Teseo	Nodriza	Fedra	anus / altrixque	882
+ Teseo	Hipólito	Fedra	nostri decoris euersor	894
+ Fedra	Hipólito	Teseo	stuprator	897
+ Teseo	Hipólito	Fedra	generis infandi lues	905
+ Teseo	Hipólito	Fedra	degener sanguis	908
+ Teseo	Hipólito	Fedra	o tetrum genus/nullaque uictum lege	911
+ Teseo	Hipólito	Fedra	ficta maiestas uiri / atque habitus horrens	915
+ Teseo	Hipólito	Fedra	siluarum incola / ille efferatus, castus, intactus, rudis	923
Teseo	Hipólito Teseo	Fedra	adeatque Manes iuuenis iratos patri	942

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Teseo	Hipólito	Mensajero	raptor	999
++Hipólito	Teseo		genitorem	1005
Mensajero	Hipólito	Teseo	solus immunis metu / Hippolytus	1054
Mensajero	Hipólito	Teseo	infelix decor	1096
Mensajero	Hipólito	Teseo	paterni clarus imperii comes et certus heres	1111
Teseo	Hipólito	Mensajero	noxium	1117
Coro	Fedra	monólogo	uecors Phaedra	1155
Fedra	Teseo	Teseo	o dure Theseu semper, o numquam ad tuos tuto reuerse	1164
Fedra	Teseo	Teseo	amore semper coniugum aut odio nocens	1167
Fedra	Fedra	Teseo	nefando pectori	1177
Fedra	Fedra	Teseo	amens	1180
Fedra	Fedra Teseo, Hipólito	Teseo	morere, si casta es, uiro; / si incesta, amori.	1184
Fedra	Teseo	Teseo	funesta pater / peior nouerca	1191
Fedra	Fedra	Teseo	demens pectore insano	1193
Fedra	Teseo Hipólito	Teseo	uana punisti, pater,/ iuuenisque castus crimine incesto iacet, / pudicus, insons...	1194
Teseo	Teseo Fedra Hipólito	monólogo	quid facere rapto debeas gnato parens, / disce a nouerca	1199
Teseo	Hipólito	monólogo	gnatum	1208
Teseo	Teseo	monólogo	impius... / ... crudus et leti artifex, exitia machinatus insolita, effera	1219
Teseo	Hipólito	monólogo	gnatum	1240
Teseo	Hipólito		reliquias... cari corporis	1247
Teseo	Teseo	monólogo	parens	1251
Teseo	Hipólito	monólogo	gnato	1254
Coro	Teseo	Teseo	genitor	1256
Teseo	Teseo	Coro	gnato genitor... suo	1264
Teseo	Teseo Hipólito	Coro	ad parentem gnatus	1272

Calificaciones de Fedra

Fedra → Fedra

[illegible] (Theseī) (Q2: P2)	hosti nuptam (Q2: P5)
maesta (Q2: P2)	furens (?) (Q2: P5)
[illegible] (Q2: P2)	soror (Hippoliti) (Q1: P1)
famula (?) (Q1: P1)	serua (Q1: P1)
[illegible]lex (?) (Q1: P1)	uidua (Q1: P1)
nouerca (Q2: P1)	regiae proles domus (Q1: P2)
[illegible]ATA (?) (Q1: P2)	innocens (Q1: P2)
[illegible] (Q1: P1)	IMPOTENS (Q2: P2)
[illegible] (?) (Q2: P1)	segnis (Q2: P2)
[illegible]ica (Q1: P2)	INFAMIA (Q2: P1)
[illegible] (Q2: P2)	casta / impudica

Rodriza → Fedra

Thesea coniunx (Q1: P5)	clara progenies Iouis (Q1: P2)
misera (Q2: P2)	+ impudica (Q2: P2)
alumna (?) (Q1: P2)	solamen (Q1: P3)
era (Q1: P2)	dubia (Q2: P2)
MANES (5)	pudica (Q1: P1)
maesta (Q2: P2)	

Hipólito → Fedra

mater (Q1: P2)	nouerca (Q2: P2)
SCELERATA (Q2: P1)	genetrice peior (Q2: P1)
malum malus Colchide nouerca (Q2: P1)	IMPUDICA (?) (Q2: P2)

Teseo → Fedra

socia thalami (Q1: P2)	nouerca (Q2: P2)

Coro → Fedra

uecors (Q2: P2)	regina (Q1: P2)

Calificaciones de Hipólito

Hipólito → Hipólito

comes (Dianae) (Q1: P1; Q2: P2)
CASTUS (parentis loco) (Q2: P2)
castus (2) (Q2: P2; Q1: P1)
detestor omnis (mulieres) (4)
nocens (Q2: P1)

Fedra → Hipólito

ferus (Q2: P2)
iuuenis (2) (Q1: P1, P2)
superbus (Q2: P2)
amor (Q1: P2)
pudicus (Q1: P1; Q2: P2)
seuerus (Q2: P2)
POTENS (Q1: P1)
nefandi raptor stupri (Q2: P2)
castus (Q1: P1; Q2: P2)
insons (Q1: P1)

Nodriza → Hipólito

gnatus (Q1: P1)
animus intractabile (Q2: P2)
genus Amazonium (Q1: P1; Q2: P2)
saeuus (Q2: P2)
torus (Q2: P2)
truculentus (Q2: P2)
inscius uitae (Q2: P1)
auersus (Q2: P2)
immitis (2) (Q2: P2)
CAELEBS (3) (Q1: P1, Q2: P2)
tristis (4) (Q2: P1
ferus (Q2: P2)
ferox (Q2: P2)
siluester (Q1: P1; Q2: P2)
iuuenis (3) (Q1: P1)

Tesco → Hipólito

nostri decoris euersor (Q2: P5)
ueneris infandi lues (Q2: P2, P5)
tetrum genus (Q2: P5)
ficta uiuestas uiri (Q2: P1)
siluarum incola (Q2: P5)
castus (Q1: P1; Q2: P5)
rudis (Q2: P5)
raptor (Q2: P2, P5)
gnatus (6) (Q1: P1)
stuprator (Q2: P2, P5)
degener sanguis (Q2: P1, P5)
nulla uictum lege (Q2: P5)
horrens (Q2: P5)
effrenatus (Q2: P5)
intactus (Q1: P1, Q2: P2, P5)
iuuenis (Q1: P1)
noxius (Q2: P2, P5)
carum corpus (Q1: P1, P5)

Mensajero → Hipólito

immunis metu (Q1: P1)
clarus comes paterni imperii (Q1: P1, P5)
infelix decor (Q1: P1)
certus heres (Q1: P5)

Calificaciones de Teseo

Teseo → Teseo

uir (Q1: P2)
CRVDVS (Q1: P2, P5)
Iunius (Q2: P5, P1)
Iani artifex (Q2: P1)
coniunx (Q1: P2)
pater (6) (Q1: P1)
crudus (Q2: P1, P5)
exitia machinatus insolita

Fedra → Teseo

hostis (Q2: P2)
INFIDVS (Q2: P2)
IMPVDICVS (Q2: P2, P5)
magnanimus (Q1: P5)
nocens (Q2: P2, P1.)
coniunx (2) (Q1: P2)
miles (Q1: P5)
pater (2) (Q1: P1)
durus (Q2: P1, P2)
peior nouerca (Q2:P1, P2)

Nodriza → Teseo

maritus (2) (Q1: P5, P2)
uir (Q1: P2)
saeuus (Q2: P1, P2)
pater (Q1: P1)
inmitis (Q2: P1, P2)
coniunx (Q1: P2)

Hipólito → Teseo

parens (Q1: P1)
genitor (2) (Q1: P1)

Coro → Teseo

REX (Q1: P5)
genitor (Q1: P1)

Calificaciones de la Nodriza

Fedra → Nodriza

altrix (Q1: P2)

Coro → Nodriza

altrix (Q2: P3)

Hipólito → Nodriza

fida (Q2: P3)
nutrix (Q1: P3)
ANVS (Q1: P3)

Teseo → Nodriza

altrix (Q1: P3)
anus (Q1: P3)

Ejes semánticos clasificatorios de las calificaciones de Fedra

	MISERA	DEMENS	NEFANDA	REGIA	UXOR	SUPPLEX	PUDICA	MATER	NOVERCA	SCELERATA	IMPVDICA	
Fedra	2	6	1	1	1	4	4	-	-	-	-	19
Nodriza	2	-	-	1	1	-	1	-	-	-	-	5
Hipólito	-	-	-	-	-	-	-	1	1	2	2	6
Teseo	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-	-	2
Coro	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	2
	4	7	1	3	3	4	5	1	2	2	2	34

Ejes semánticos clasificatorios de las calificaciones de Hipólito

	CAELEBS	NOCENS	FERUS	IVVENIS	INSONS	LVES	NATVS	CARVS	CLARVS	INFELIX	
Fedra	2	-	3	2	1	-	-	-	-	-	8
Nodriza	5	-	9	3	-	-	-	-	-	-	17
Hipólito	6	1	-	-	-	-	-	-	-	-	7
Teseo	4	1	-	1	-	7	6	1	-	-	20
Mensajero	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	2
	17	2	11	6	1	7	6	1	1	1	54

Ejes semánticos clasificatorios de las calificaciones de Teseo

	FIDVS	CONIVNX	IMPIVS	PATER	NOCENS	HOSTIS	INFIDVS	SAEVVS	REX	
Fedra	-	2	-	2	2	1	1	-	-	10
Nodriza	-	4	-	1	-	-	-	2	-	7
Hipólito	-	-	-	3	-	-	-	-	-	3
Teseo	2	2	1	6	3	-	-	-	-	14
Coro	-	-	-	1	-	-	-	-	1	2
	2	8	1	13	5	1	1	2	1	36

Análisis de las calificaciones.

Las calificaciones de esta obra se reparten practicamente entre los tres personajes principales, Fedra, Hipólito y Teseo. La nodriza recibe únicamente denominaciones referidas a su estatus funcional (altrix, nutrix), o a su edad (anus). De los tres personajes principales es Hipólito el que mayor número de calificaciones recibe, 54 en total, lo cual concuerda con su función principal de objeto; por el contrario solamente realiza 16 calificaciones, frente a las 34 que recibe Fedra y las 37 que realiza o las 36 que recibe y realiza Teseo. Como vemos, en el caso de estos dos últimos las calificaciones que reciben o realizan están mucho más equilibradas.

Fedra es calificada 34 veces, de las cuales 1º son autocalificaciones; 6 veces la califica Hipólito, 5 la nodriza y dos respectivamente el coro y Teseo. Comenzando por estas últimas, Teseo se refiere a ella exclusivamente en términos de parentesco, una con valor positivo (v 864: socia thalami) y otra con valor negativo (v 1199: nouerca), que se corresponden respectivamente al antes y al despues de la revelación trágica. En lo que respecta al coro, las dos calificaciones (v 1155: uecors Phaedra y v 358: regina) admiten la mismo interpretación (positivo / negativo) que en el caso de las efectuadas por Teseo.

Las determinaciones calificativas de Fedra corresponden a una amplia zona neutra (adjetivos como regina, uxor, mater) puestos en tanto en boca de la propia Fedra (o la nodriza) como de Hipólito. Pertenecen al nivel de lo que, como veremos en la interpretación semántica, puden denominarse "plano de las relaciones lícitas". Es el caso de las calificaciones relativas a su estatus social (regina) o familiar (coniunx, soror, mater, regiae proles domus). Un segundo grupo de calificaciones comprende los adjetivos relativos a la situación personal de Fedra, expuesta bien por la propia Fedra (hosti nuptam, misera, maesta), situación de la que se pasa a través de un grupo de calificaciones de tipo psicológico (amans, amens, demens, furens) al plano de las relaciones ilícitas: nefanda, impudica, nouerca, scelerata. Esta oposición "lícito / ilícito" (representable mediante los lexemas "casta / impudica"), es la misma que articula las calificaciones que Hipólito hace de Fedra: de mater (una sóla vez) se pasa al término scelerata, malum maius Colchide, nouerca, genetrice peior o nouerca, que definirán las relaciones de Hipólito con respecto a Fedra, no sólo en cuanto mujer (cfr. vv 566: detestor omnis (mulieres), horreo, fugio, exeeror) sino particularmente en cuanto mujer enamorada.

El caso de las calificaciones de Hipólito es más complejo. Su papel central en la obra como actante objeto (cfr. infra) hace que reciba el mayor número de calificaciones, 54, de las cuales la inmensa mayoría proceden de dos personajes de orden secundario en la articulación dramática: la nodriza (17 calificaciones) y Teseo (20 calificaciones). Las que recibe de la nodriza se centran en tres grupos semánticos, todas ellas relacionados con determinados atributos del joven: un primer grupo lo califica como iuuenis; un segundo grupo está destinado a poner de manifiesto la especial relación de Hipólito con las mujeres: caelebs, siluester, genus Amazonium; por último, un nutrido grupo de calificativos se refieren a su carácter duro e intratable: animum intractabile, saeuum, torvus, truculentus, inmitis, ferus, ferox, auersus, calificaciones que la nodriza realiza de Hipólito en comunicación con Fedra o ante el propio Hipólito. En lo que respecta a las calificaciones que Teseo hace de Hipólito, destacan igualmente tres grupos semánticos de adjetivos: los referidos a las ya mencionadas características del joven (caelebs, castus, iuuenis), un segundo grupo de contenido fuertemente negativo (nostri decoris euersor, generis lues, tetrum genus, stuprator, degener sanguis, horrens, noxius) y, por último, una serie de adjetivos neutros pero cargados de fuerte emotividad por el conocimiento de la verdad sobre la falsa acusación contra Hipólito: gnatus (6 veces), carum corpus).

El mensajero solamente se refiere a Hipólito en términos positivos: inmunis metu, clarus comes paterni imperi, certus heres, o que muestran una cierta inclinación hacia el personaje cualificado (infelix decor). Curiosamente, el coro, al contrario que en los otros casos analizados, no se manifiesta en absoluto sobre Hipólito, víctima de la tragedia.

En lo que respecta a las autocalificaciones, Hipólito se presenta a sí mismo fundamentalmente como caelebs (o sinónimos como comes Dianae, castus, etc). La única afirmación de carácter familiar que se atreve a realizar sobre su persona es la de prestarse a ocupar el papel de su padre en caso de quedar viuda Fedra (cfr. v 633: "tibi parentis ipse supplebo locum"). Igualmente interesa destacar la confesión de culpabilidad que realiza por haber atraido el interés amoroso de su madrastra (v 683: "sum nocens, merui mori: placui nouercae").

Por último, Fedra califica ocho veces a Hipólito, parte de las cuales están relacionadas con las ya mencionadas atribuciones de Hipólito: pudicus, ferus, superbus, seuerus, iuuenis, y dos únicas, aunque fundamentales adjetivaciones valorativas de signo opuesto: struprator, calificativo

que emplea Fedra para referirse a su violador antes incluso de revelar su nombre a Teseo (v 897) y el adjetivo ins[illegible] (v 1193) con el que califica a Hipólito una vez muerto éste al revelar la falsedad de la acusación.

El personaje de Teseo es tal vez el más complejo de analizar en lo que respecta a las calificaciones que recibe. De las 30 calificaciones que recibe, 14 son autocalificaciones, seis de ellas para referirse a Hipólito en su relación familiar (pater), y dos en relación con Fedra (coniunx, uir), relación con Fedra calificada en una ocasión con el adjetivo fidus (v 875: "fido pectore"). Solamente después de haber causado la muerte de su hijo y tras conocer la verdad emplea adjetivos valorativos para referirse a sí mismo: impius, crudus, leti artifex, exitia machinatus insolita. Curiosamente, la única referencia a su poder real que se realiza en todo el texto es puesta en boca del coro (v 829: "regium in uultu decus"), al contrario de lo que ocurría en el caso de Hipólito, al cual se refieren en dos ocasiones atribuyéndole precisamente ese poder real (Fedra en v 620: "ciues paterno fortis imperio rege" y el mensajero v 1111: "pater ni clarus imperii comes et certus heres"). El coro e Hipólito califican a Teseo en los términos más neutros posibles: rex, el coro, y pater, Hipólito. En el grupo de los personajes enfrentados a Teseo, Fedra y la nodriza, esta última solo califica a Teseo con adjetivaciones valorativas en dos ocasiones (saeuus, inmitis); en las cinco restantes se limita a emplear referencias neutras como coniunx, maritus, uir, o pater. Por el contrario desde el primer momento de la obra las referencias a Teseo por parte de Fedra son marcadamente negativas: hostis, infidus, impudicus, durus, nocens, etc. señalando una fuerte animadversión del personaje femenino hacia su esposo que intentaremos poner en claro en el análisis semántico de la tragedia.

Tiestes. Análisis funcional.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
1	1	Atreo y Tiestes disputan por el poder en Micenas	/F/		vv. 339-41: quis uos exagitat fu ror...
	2	Atreo vence a Tiestes	/c/		
	3	Tiestes seduce a la mujer de de su hermano y roba el ve llocino de oro	F		vv. 237-239 coniugem stupro abstulit...
	4	Tiestes es desterrado por su hermano de Micenas	/d/		vv. 297-8: exul uagus
2	5	LLegan de los Infiernos la Sombra de Tántalo y la Fu ria.	d		vv. 3-4: male
	6	La Sombra de Tántalo anuncia las desgracias que su des- cendencia causará	C		vv. 18-20 y 21-22.
	7	La Furia incita a Tántalo con tra Atreo y Tiestes	m		vv. 23-24: detes tabilis
	8	La Furia anuncia los crímenes futuros de Atreo	C		vv. 56-7: nefas
	9	Tántalo pide volver a los In fiernos La Furia no accede a la pet - ción	m -A -a		vv. 7o-2: atrum cubile vv. 83-6: malum
	10	La Furia ordena a Tántalo des destruir a sus nietos Tántalo no acepta la orden	m -A -a		vv. 89-90: sce lus, nefas
	11	La Furia castiga a Tántalo	F		vv. 96-7: uerbe re
	12	Tántalo acepta la orden de la Furia	C		

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	13	Tántalo y la Furia entran en el palacio de Atreo	d		vv. 101: furorem; vv. 103
	14	La Furia ordena a Tántalo partir de la tierra	m		
	15	La Furia y Tántalo marchan a los infiernos	/d/		
3	16	El Coro pide a los Dioses que detengan los crímenes Los dioses no acceden	m -A -a	v. 132: placidum	vv. 133-5: scelerum
	17	El Coro anuncia los crímenes de Tántalo y su castigo	C		vv. 138-9: peccatum, nefas
4	18	LLegan Atreo y un guardia	/d/		
	19	Atreo se exhorta a llevar a cabo su venganza contra Tiestes	A		vv. 176-80: ignaue, iners...
	20	El guardia intenta disuadir a Atreo de sus ideas de venganza. Atreo no se deja convencer	m -A -a	v. 220: fas est	vv. 219: nefas
	21	Atreo cuenta los crímenes de Tiestes	C		vv. 221-4: crimine... scelesti, stupro
	22	El guardia pregunta a Atreo sus planes de venganza Atreo cuenta al guardia su plan de venganza	m A a		v. 254: rabidus vv. 269-70 y 285-6.
	23	El guardia aconseja a Atreo que no utilize a sus propios hijos en la venganza Atreo acepta el consejo	m A a	v. 321: ut crimine uacent	v. 308.
	24	Atreo se exhorta a continuar su venganza	A		v. 324: male agis, anime

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	25	Atreo no acepta que sus hijos queden libres de culpa	c		
	26	Atreo pide al guardia su complicidad y silencio El guardia le promete su apoyo	m A a	vv. 334-5: fides	
	27	Atreo y el guardia salen	/d/		
5	28	El Coro manifiesta su alegría por la reconciliación entre Atreo y Tiestes	C		
	29	El Coro expone sus ideas sobre la verdadera realeza	C	v. 380 y 388-9	
6	30	LLegan Tiestes y sus hijos del destierro	d	vv. 404-5: optata tecta	
	31	Tiestes manifiesta a sus hijos sus temores y dudas.	C	vv. 417-8.	vv. 418-9.
	32	Tántalo pregunta a su padre los motivos de su vacilación Tiestes manifiesta su desconocimiento	m A a	vv. 430-1: bonis tantis	v. 434.
	33	Tántalo exhorta a su padre a continuar el viaje	m	v. 441: praemia	
	34	Tiestes elogia la vida sencilla	C	vv. 449-51: quantum bonum	vv. 446-7 y vv. 485-6.
	35	Tántalo exhorta nuevamente a su padre a proseguir Tiestes acepta	m A a	vv. 489-90: bene cogitata	
	36	Tántalo, Tiestes y Plístenes prosiguen su camino hacia Micenas	d		
7	37	Atreo sale del palacio	d		

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	38	Atreo manifiesta su alegría ante la llegada de Tiestes y sus hijos	C		vv. 493-4: iam uersantur odia
	39	Atreo se exhorta a preparar la el engaño contra su hermano	A		v. 507: praestetur fides
8	40	Atreo y Tiestes se acercan	d		
	41	Atreo saluda a su hermano	C	vv. 508-9: fratrem uidere iubat	
	42	Atreo propone a Tiestes la reconciliación Tiestes acepta la propuesta	m A a	vv. 509-11: odia excidant	
	43	Tiestes se confiesa culpable y muestra su arrepentimiento	C	vv. 514-6: pietas	
	44	Tiestes pide perdón a Atreo Atreo perdona a Tiestes	m A a	vv. 520-1: fidei vv. 521-22.	
	45	Atreo ofrece a Tiestes la mitad de su reino Tiestes no acepta la propuesta	m -A -a	vv. 526-7: laetus	vv. 531-2: infausta manus
	46	Atreo manifiesta su intención de abandonar el reino si su hermano no acepta	C		
	47	Tiestes acepta el ofrecimiento de Atreo	c		v. 542.
	48	Atreo, Tiestes y los hijos de éste entran en palacio	d		
9	49	El Coro manifiesta sus temores ante el comportamiento de Atreo	C	vv. 548-9.	vv. 546-7.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	50	El Coro expone las consecuencias de la reciente guerra civil en Micenas	C		vv. 561 y ss.
	51	El Coro comenta la nueva paz	C	v. 576: urbi lae-tae pax	
	52	El Coro habla de la mutabilidad de la Fortuna	C		vv. 596-7: nulla sors longa est
10	53	LLega un mensajero	/d/		
	54	El Coro pregunta al mersajero las noticias que trae El mensajero guarda silencio	m -A -a		
	55	El Coro pregunta las causas de la repentina oscuridad El mensajero no contesta	m -A -a		
	56	El Coro insta al mensajero a hablar El mensajero acepta hablar	m A a		v. 633: malum
	57	El mensajero describe el lugar del crimen y la llegada allí de Atreo y los preparativos que éste lleva a cabo	C		v. 684 y vv. 665-682
	58	El Coro pregunta por el autor del crimen El mensajero responde	m A a		
	59	El mensajero describe cómo llevó a cabo Atreo el crimen	C		vv. 691 y ss.
	60	El Coro pregunta cuál de los hijos fue la primera víctima El mensajero responde	m A a		
	61	El mensajero relata las muertes	C		

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	62	El Coro pregunta por la reacción de la víctima El mensajero contesta	m A a		
	63	El mensajero describe la entereza de los hijos de Tiestes ante la muerte	C	vv. 720-1	v. 921.
	64	El Coro pregunta al mensajero por las acciones siguientes de ATreo El mensajero contesta	m A a	vv. 720-1.	
	65	El mensajero relata el segundo asesinato	C		vv. 732 y ss. saeuum scelus
	66	El Coro pregunta por el destino de los cuerpos de los hijos de Tiestes El mensajero contesta	m A a		vv. 745-6.
	67	El mensajero relata los preparativos del banquete impío	C		vv. 753-34: scelus
	68	El mensajero anuncia la próxima revelación de los crímenes	C		v. 788: mala
	69	El mensajero parte	/d/		
11	70	El Coro pregunta al Sol la causa de los prodigios que están sucediendo El Sol no contesta	m /-A/ /-a/		
	71	El Coro comenta los prodigios que están sucediendo	C		vv. 824 y ss.
	72	El Coro manifiesta su temor ante la proximidad de una vuelta al caos	C		
12	73	Llega Atreo	/d/		

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	74	Atreo manifiesta su satisfacción por el desarrollo de los acontecimientos	C	vv. 885-6: aequa lis astris gradior	
	75	Atreo se exhorta a proseguir su venganza	A		
	76	Atreo ordena a los criados abrir las puertas del palacio Los criados obedecen	m /A/ /a/	vv. 901-2.	
13	77	Aparece Tiestes en el interior del palacio	c	vv. 918-9.	
	78	Tiestes se exhorta a alejar los temores que le embargan	A		vv. 920-1: malis
	79	Tiestes no consigue alejar de si la tristeza	-c		vv. 942 y ss.
	80	Tiestes intuye las desgracias que le amenazan	C		vv. 957-8: luctus mali
14	81	Atreo se acerca a Tiestes	/d/		
	82	Atreo insta a Tiestes a la celebración	m	vv. 970-3: fes tum diem	
	83	Tiestes pregunta a Atreo por sus hijos Atreo contesta	m A a	vv. 974-5.	
	84	Atreo invita a Tiestes a beber Tiestes acepta	m A a	vv. 983-4.	
	85	Tiestes no consigue acercar la copa a sus labios	c		vv. 983-95.
	86	Tiestes se ofrece a los dioses como víctima en lugar de sus hijos Los dioses no aceptan	m /-A/ /-a/		vv. 995-7.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	87	Tiestes pide a Atreo que le devuelva sus hijos Atreo accede	m A a		
	88	Atreo muestra a Tiestes los despojos de sus hijos	C		
	89	Tiestes se lamenta por la muerte de sus hijos	C		vv. 1006.
	90	Tiestes pide la muerte para sí y para Atreo Los dioses no acceden	m /-A/ /-a		vv. 1016 y ss.
	91	Tiestes pi-de a Atreo que le entregue los restos de sus hijos para darles sepultura	m		vv. 1025
	92	Atreo revela a Tiestes que ha devorado a sus propios hijos	C		v. 1034.
	93	Tiestes se lamenta por ello	C		vv. 1041-2.
	94	Tiestes pide a Atreo un arma para darse muerte Atreo no accede	m -A -a		
	95	Atreo revela a Tiestes su venganza	C		
	96	Tiestes pide a Júpiter que destruya el mundo y a Tiestes Júpiter no accede	m /-A/ /-a/		
	97	Atreo se alegra del dolor de Tiestes	C	v. 1096	
	98	Tiestes pregunta a Atreo la culpa cometida por sus hijos Atreo responde	m A a		
	99	ATreo acusa a Tiestes	C		vv. 1104-6.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	100	Tiestes pide a los dioses el castigo para Atreo	m		
	101	Atreo entrega a Tiestes al castigo de sus propios hijos	m		

Observaciones sobre las funciones.

f.1. La primera función del relato es presupuesta a partir de las explicaciones del coro (vv 336 ss: "tandem regia nobili / antiqui genus Inachi / fratrum composuit minas") y junto con las restantes del primer sintagma constituyen la prehistoria de la narración. La rivalidad entre ambos hermanos le hemos interpretado, por lo tanto, como una función lucha.

f.2. Función también presupuesta, consecuencia de la anterior y necesaria para el origen del relato, generadora de las dos funciones siguientes.

f.3. La seducción de la mujer de Atreo por Tiestes también podría interpretarse como una consecuencia de la derrota (f.2) pero hemos preferido considerarla como una agresión más.

f.4. El destierro de Tiestes, desplazamiento presupuesto, pone fin al primer sintagma. Curiosamente, el desplazamiento es del espacio tópico hacia el heterotópico, del que regresará llamado por Atreo (f.30), regreso que supondrá el inicio de la venganza.

f.5. La aparición en escena de la sombra de Tántalo y la Furia da comienzo al texto de la obra. Este desplazamiento está indicado en el texto, a la vez que caracteriza de manera contrapuesta los dos espacios (vv 1 ss: "quis me inferorum sede ab infausta extrahit auido fugaces ore captantem cibos? / quos male deorum Tantalo uisas domos / ostendit iterum?").

f.6 y 8. Las dos ff. de comunicación en las que la sombra de Tántalo y la Furia anuncian las desgracias que sobrevendrán a los descendientes de Tántalo pueden ser meramente informativas o ser interpretadas como generadoras, en la medida en que la intervención de Tántalo provoca los crímenes de su nieto.

f. 7, 9, 10. La intervención de Tántalo es obligada por la Furia, que le fuerza a actuar contra sus descendientes. En el primer caso (f.8), se trata de un mandato simple, en tanto que f.9 y 10 son dos contratos fallidos.

f.11. La agresión de la Furia contra Tántalo (F) es generante en la medida en que provoca la intervención de Tántalo contra su casa.

f.12. Aceptación de la orden de la Furia (función de comunicación) o, también, consecuencia de la agresión de f.11., a la vez que supone una agresión contra los descendientes de Tántalo.

f.13. La entrada en el palacio de Atreo (d) es generadora de la ruina de la casa familiar. Por otra parte, el desplazamiento señala la ocupación de un subespacio (el palacio) que tendrá una importante función a lo largo de la obra. Este desplazamiento está explícito en el texto, así como sus inmediatas consecuencias (vv 1-1-104: "hunc nunc furorem diuide in totum domum / Sic sic ferantur et suum infensi inuicem / sitiant cruorem. Sensit introitus tuos / domus et nefando tota contactu horruit").

f.15. La salida de escena señala un desplazamiento hacia un espacio heterotópico (que no es el mismo de la f.4) con lo que se cierra el sintagma 3 precedido, como en otros casos, por un mandato.

f.16. El coro, presente durante la intervención de la sombra y la Furia, intenta evitar los crímenes que amenazan la casa real, intentando establecer un contrato con los dioses, contrato que no es aceptado por estos (no aceptación presupuesta por el desarrollo de la obra).

f.17. En su función de testigo, el coro anuncia los crímenes anteriores de Tántalo que sirven para la reconstrucción de la historia. Función caracterizante de los personajes Tiestes y Atreo, por consiguiente.

f.18 y 27. Los desplazamientos de estas dos funciones, suplidos, dan comienzo y ponen fin al sintagma 4. Ocupación de escena, señala también la división del espacio tópico en dos subespacios (exterior vs interior del palacio), ya esbozado en la f.13.

f.19. El inicio de la venganza, que comienza con una autoexhortación del propio Atreo a realizarla, puede considerarse consecuencia de la f.13, aunque hemos preferido considerarla como autocontrato (A). En este sentido, es también generadora de otra serie de funciones.

f.20. El guardia desempeña el rol que en otras tragedias es realizado por la nodriza del personaje principal femenino; con sus intervenciones (ff 20, 22, 23, 26) interviene como confidente del personaje, aconsejando o intentando disuadirlo, en una serie de contratos, bien como ordenante, bien como aceptante del mismo.

f.21. Función caracterizadora tanto de Atreo como de Tiestes y que sirve para la reconstrucción de la historia (información).

ff. 22, 23. Cfr. f.20. Se trata de dos contratos positivos que se establecen entre Atreo y el Guardia.

f.24. Cfr. f.19.

f.25. La decisión de vengarse de Tiestes, así como la aceptación del destino familiar lleva a Atreo a no aceptar que sus propios hijos queden libres del destino que le ocurra a la familia. Función consecuencia, por lo tanto.

f.26. Como en otros casos, el fin del sintagma coincide con el establecimiento de un contrato entre los personajes que ocupan la escena, contrato con el cual uno de ellos acepta ayudar al otro.

ff. 28, 29. Estas dos funciones de comunicación no pertenecen a la verdad del relato. La f.28 incluso podría ser considerada como un enunciado deceptivo de no ser por las anteriores intervenciones del propio Atreo. Se deduce de esta función, o bien que el coro no está en escena, o bien, cosa perfectamente posible, que el coro, apoyándose en la ficción escénica, hace que no ha oido nada.

f.30. Regreso de Tiestes junto con sus hijos al espacio tópico pocedentes del exilio causado por f.4. En cualquier caso, el espacio ocupado por el sintagma 6 constituye un nuevo subespacio del espacio tópico, diferente de los dos señalados anteriormente (f.18) y vendría caracterizado por el sema "movimiento" frente a la "estaticidad" de los otros dos subespacios.

f.31. Los hijos de Tiestes se manifiestan como destinatarios de los mandatos y comunicaciones de su padre, como agentes de otros mandatos (ff. 32 y 35) o como objetos de agresión (ff. 59 y ss.)

f.34. Función caracterizadora de Tiestes, que señala la evolución psicológica del personaje (frente a las ff. 1, 2, 3 y 21).

f.36. El desplazamiento que pone fin al sintagma 6 no implica abandono de la escena pues simplemente marca la transición entre un subespacio (el camino) a otro (el exterior del palacio): vv 490 y ss.

f.37. Función de desplazamiento que, dentro del espacio tópico, implica tanto ocupación de un nuevo subespacio como aparición en escena. Se trata, por tanto, de una función articulatoria, generante de las siguientes funciones.

f.38. Función deceptiva preparadora de la venganza de Atreo.

f.40. Desplazamientos en el espacio escénico que marcan el término del subespacio "camino".

ff. 41 y 42. Funciones deceptivas por parte de Atreo que sirven para la preparación de la venganza; no pertenecen a la verdad del relato, aunque son generadoras de una serie de funciones.

f.43. Función caracterizante del personaje Tiestes que pone de manifiesto el hecho de que Tiestes ha creido a su hermano.

f.44. La aceptación de la petición de perdón para Tiestes que realiza Atreo pertenece a la serie de enunciados deceptivos del relato; cfr. f.43.

ff. 46 y 47. La comunicación de renuncia al trono que Atreo realiza si Tiestes no acepta compartir el poder con él (f.45) y la función consecuencia 47 en la que Tiestes acepta el ofrecimiento de su hermano podría también haber sido interpretada como una única función del tipo contrato (mandato + aceptación). El carácter condicionante de f.46 parece señalar preferible la primera interpretación, a la vez que se puede considerar esta función como una agresión de tipo chantaje.

f.48. Función de desplazamiento que señala el abandono de la escena y la ocupación de un importante subespacio tópico: el interior del palacio.

f.49. Función caracterizadora de ATreo y, al mismo tiempo, de carácter informante para los espectadores. Como en casi todas las funciones de comunicación que lleva a cabo el coro, se trata de comentarios que funcionan como pausa retardadora de la acción.

ff. 50, 51, 52. Estas tres funciones no pertenecen a la verdad del relato, aunque las dos primeras prodrían ser caracterizadoras y ayudar en la reconstrucción de la fábula del relato. Cfr. f.49. El lapsus temporal que ocupa el coro justifica, por otra parte, lo que acontece fuera de escena.

f.53. La llegada del mensajero procedente del interior permitirá asistir a los sucesos ocurridos en el interior del mismo que, por convención teatral, nunca se representan en escena.

ff. 54, 55, 56. El inicio de la comunicación de lo sucedido es precedido de dos funciones de contrato en las que el coro intenta hacer hablar al mensajero, el cual se muestra contrario a ello. Como tales, pertenecen estas funciones a los esquemas y fórmulas generales, con lo que se consigue oralmente subrayar la atrocidad de los hechos.

ff. 57 y ss.: el mensajero relata lo sucedido en el interior de palacio, comunicación que es interferida por las sucesivas peticiones del coro para obtener mayor información y detalles (ff. 58, 60, 62, 64 y 66). En este sentido, todo el sintagma 10 adquiere un marcado carácter de comunicación con predominio de esta función sobre las demás.

f.68. La última comunicación que realiza tiene un carácter anticipativo.

f.69. La salida del mensajero no es funcionalmente necesaria pero puede ser presupuesta a partir de las convenciones genéricas.

ff. 70, 71, 72. Funciones que tampoco pertenecen a lo que Rastier denomina "verdad del relato". Como tal, simplemente señalan la previsible reacción de un espectador normal ante los acontecimientos narrados por el mensajero.

f.73. Ocupación del espacio escénico por parte de Atreo procedente del subespacio interior.

f.74. Función caracterizante de Atreo.

f.75. Autocontrato redundante. Cfr. ff. 19, 24, 39.

f.76. También podría ser considerada como simple comunicación de los presentimientos que lo embargan, dado que la exhortación no va seguida de la acción consiguiente a la exhortación.

f.79. Cfr. f.78.

f.80. Esta función es de carácter anticipativo. Cfr. ff. 85, 89, 92, 95.

f.81. Sin indicaciones en el texto, por lo que debemos suplir esta función de desplazamiento; Atreo se aproxima al subespacio ocupado por Tiestes, teóricamente el interior del palacio, dado que éste continúa en el banquete, aunque basta con suponer que Atreo se aproxima a las puertas del palacio desde donde conversa con Tiestes.

f.83 y 84. Ultimas funciones deceptivas antes de la revelación de lo sucedido a Tiestes y completar así la venganza.

f.85. Función consecuencia de los asesinatos de los hijos de Tiestes y que, al mismo tiempo, genera la función siguiente (f.86).

f.86. Intento de contrato por parte de Tiestes que no es aceptado por los dioses al temer que algo grave ocurre, aunque aún no sabe con certeza de qué se trata.

ff.87 a 93. La revelación de la verdad a Tiestes por parte de Atreo se realiza mediante un doble proceso en paralelo: petición de Tiestes, respuesta de Atreo (ff. 88 y 92) y lamento de Tiestes (ff. 89 y 93).

f.99. Contrato del que suplimos la no aceptación por parte de los dioses. Igualmente, en f.96 y f.100. En tanto que las dos primeras funciones suponen un contrato fallido tal como se desprende del propio texto, en el caso de la f.100 con la que termina la intervenc ón de Tiestes y la obra deja abierta la posibilidad de que se atendiera esta petición; de ahí que prefiramos tratarla como simple mandato.

Interpretación de las funciones.

A. Función "desplazamiento".

De las 101 funciones del Tiestes, solamente 14 son funciones de desplazamiento, aunque recogen de hecho 25 disjunciones espaciales, contando, lógicamente, con el hecho de que cualquier cambio espacial supone un cambio temporal, escepto la f.4, que es tanto espacial como temporal, función que, por otra parte, señala el límite entre la prehistoria del rela

b y la propia historia, siendo a la vez la función que sirve para delimitar el espacio tópico del heterotópico. El reparto de estas funciones según los personajes es el siguiente, aunque hay que señalar que las ff. 5, 13, 15, 18, 25, 30, 36, 40, y 48 recogen entradas dobles (incidentalmente, esta tragedia es la que presenta un mayor número de este tipo de entradas):

Tiestes: 5ff (4, 30, 36, 40, 48)
Sombra: 3ff (5, 13, 15)
Furia: 3ff (5, 13, 15)
Atreo: 7ff (18, 27, 37, 40, 49, 73, 81)
Guardia: 2ff (18, 27)
Mensajero: 2ff (53, 69)
Hijos: 3ff (30, 36, 48)

En lo que respecta a la distribución espacial de los personajes así como a la distribución de los diferentes espacios, ésta se puede representar graficamente en el siguiente cuadro:

	INFERI	SUPERI				
		Micenas				Exilio
		ante palacio	en palacio	alrededores	bosque	
Tántalo	+	+	+			
Furia	+	+	+			
Atreo		+	+		+	
Tiestes		+	+	+		+
Guardia		+				
Hijos		+	+	+	+	+
Mensajero		+		+		

Como podemos ver en el gráfico, existen dos espacios heterotópicos, uno indeterminado, representado por el exilio de Tiestes y sus hijos, al que le corresponde una caracterización de tipo más social que espacial, y otro que es el espacio de ultratumba, del que proceden la sombra de Tántalo y la Furia, con cuya intervención se inicia la tragedia. El espacio tópico, representado por la ciudad de Micenas, se haya dividido en cuatro subespacio, que representan el exterior del palacio de Atreo (espacio escénico), los alrededores del mismo (de hecho, el camino hacia Micenas), el inte

rior del palacio y el bosque en el que tiene lugar el asesinato de los hijos de Tiestes.

Cuantitativamente, los personajes que ocupan más espacios son los hijos de Tiestes (cinco), seguidos por Tiestes y Atreo (cuatro, respectivamente), Tántalo y la Furia (tres espacios), el mensajero (dos) y, finalmente, el guardia, que solamente ocupa el espacio escénico.

En relación con el número de disjunciones espaciales, el personaje que presenta mayor mobilidad es Atreo (7 desplazamientos), seguido por Tiestes (5), Tántalo, la Furia y los hijos de Tiestes (3) y, finalmente, el guardia y el mensajero con dos desplazamientos. La sucesión de éstos implica una sucesión cronológica que se corresponde con la trama del relato, estando todos ellos realizados como funciones generantes. El primer desplazamiento recogido (f.4) es el único que está situado en la prehistoria del relato, y, aunque suplido, es perfectamente reconstruible a partir del texto. Por otra parte, es imprescindible para el desarrollo de la obra, en la medida en que este desplazamiento genera su posterior recorrido inverso para dar cumplimiento para dar cumplimiento a la venganza de Atreo. La llegada a escena de la sombra de Tántalo y la Furia (f.5) así como su posterior salida, ambas explícitas en el texto, no parecen tener relación con el resto del relato, siendo su función, amén de caracterizadora de una determinada atmósfera, de índole "historiadora" más que generadora, aunque también es cierto que desde el punto de vista del texto, se le puede considerar como generadora del deseo de venganza por parte de Atreo.

La llegada de Atreo (f.18) acompañado por el guardia está suplida y abre el sintagma número 4, en el que Atreo expone sus deseos de venganza y los medios de los que se valdrá para cumplirla. La salida de ambos (f.27), también suplida, se produce, como en otros casos, tras un mandato y su consiguiente aceptación por parte del destinatario, en este caso, el guardia, el cual desaparece del resto de la obra agotando así su funcionalidad. Tiene lugar a continuación la intervención del coro, que parece haber oido sólo las últimas palabras de Atreo, en las que se apoya para hacer un comentario de carácter reflexivo sobre la verdadera realeza, y el plazo temporal que supone justifica la notificación a Tiestes del perdón por parte de su hermano. La entrada de Tiestes y sus hijos en el espacio escénico (f.30) tiene lugar a continuación, en este caso ocupando un subespacio, el que supone el camino de regreso del destierro hacia Micenas. Las funciones que en este sintagma se producen son caracterizadoras de Tiestes, que aparece dubitativo entre continuar el camino o regresar al espacio del des-

tierra, duda que termina con el consejo del hijo de proseguir hacia Micenas y la consiguiente aceptación de Tiestes, que supone el desplazamiento ante el palacio, el espacio tópico.

En este espacio se encuentra Atreo (f.37), el cual, en un sintagma de articulación, manifiesta su alegria al ver aproximarse a Tiestes y sus hijos, y se exhorta a continuar la venganza, tras lo cual se acerca hasta su hermano, que camina a su vez a su encuentro (f.40), encuentro que genera las siguientes funciones hasta el fin del sintagma en el que, una vez logrado su propósito, Atreo invita a su hermano e hijos a entrar en palacio (f.48).

Sigue la intervención coral con el comentario de sus temores y con reflexiones de carácter general sobre la paz y la fortuna, comentarios que temporalmente justifican la ausencia de los personajes de escena y lo que está aconteciendo en el fuera de escena. Con el coro en escena, o en el subespacio que ocupa, se produce una nueva llegada (f.53), la del mensajero, quien a instancias del coro relata el proceso de la venganza y a continuación sale de escena agotando su función. El coro comenta los prodigios que están teniendo lugar y manifiesta sus temores. La llegada de Atreo procedente del lugar del crimen marca la última ocupacion del espacio escénico, que ya no abandonará más pues la f.81 se produce en el mismo subespacio, justo en el límite con el espacio que supone el interior del palacio. Este sintagma, al que da pie la entrada de Atreo, supone una articulación, al igual que el siguiente (sint.13) antes de llegar al sintagma clave, el 14. Es también Atreo el que da entrada a Tiestes, que ocupa el subespacio "en palacio", a través de una función de mandato y la aceptación por parte de unos soldados (f.76) que recoge la orden de abrir las puertas del palacio, las cuales, una vez abiertas, dejan ver a Tiestes. Se produce un último desplazamiento (f.81) en el que Atreo se aproxima a su hermano Tiestes, dando lugar a las restantes funciones, en esencia, la comunicación de la venganza que ha obtenido gracias al asesinato de sus hijos.

B. Función de comunicación.

Aparecen 35 funciones de comunicación cuya repartición por personajes es la siguiente:

Sombra: 2ff (6, 12)

Furia: 1f (8)

Coro: 9ff (17, 28, 29, 49, 50, 51, 52, 71, 72)

Atreo: 10ff (21, 38, 41, 46, 74, 88, 92, 95, 97, 99)
Tiestes: 6ff (31, 34, 43, 80, 93)
Mensajero: 7ff (57, 59, 61, 63, 65, 67, 68)

De estas 35 funciones, todas excepto la f.86 en la que Atreo entrega los despojos de sus hijos a Tiestes son conumincación de objeto, con lo que nos volvemos a encontrar con el predominio de la comunicación verbal característico que venimos observando en las obras obras. Las comunicaciones se dan todas en la trama del relato, esto es, la prehistoria no contiene ninguna función de este tipo. En el segundo sintagma, la f.6 está destinada a vaticinar por el propio Tántalo las desgracias que surgirán a causa de su descendencia, al igual que f.8, en la que la Furia anticipa los crimenes futuros de Atreo. La f.12 expresa la aceptación de la orden contenida en f.7, por lo que, como ya dijimos en su descripción, también podría ser interpretada como la aceptación de un contrato.

Las nueve comunicaciones que realiza el coro (segundo personaje en número de comunicaciones) son todas del tipo no generante, esto es, algunas sirven para cualificar a los restantes personajes (ff.17, 49), anticipa en forma de temores el resultado de las acciones de Atreo o anuncia los hechos relacionados con la prehistoria del relato (f.17) o, en lo que parece formar parte de los enunciados deceptivos, expresa su alegria por la reconciliación entre Atreo y Tiestes (f.28). Por lo demás, las restantes comunicaciones corales tienen función no narrativa y expresan determinadas ideas sobre la realeza (f.29), la fortuna (f.52) o las guerras civiles (f. 50). Sólo las ff. 51, en la que comenta favorablemente la nueva paz instaurada entre los hermanos, o las ff.71 y 72 parecen estar directamente relacionadas con el desarrollo de la acción, aunque nunca con valor generante sino de mera calificación o comentario.

Las siete comunicaciones del mensajero, que pueden, de hecho, resumirse en una única función, están directamente relacionadas con la exposición de los hechos que, por convención dramática, no pueden tener lugar en escena y deben ser relatados: en este caso, el asesinato de los hijos de Tiestes, todas ellas relacionadas estrechamente con otras tantas funciones de contrato realizadas entre el coro y el mensajero. Sólo la f.68 no relata algo sucedido sino que está destinada a anticipar, en un comportamiento extraño a la función propia del mensajero, la próxima revelación de los crímenes, tras lo cual, sale de escena.

Atreo es el personaje que mayor número de comunicaciones realiza, 10 en total, de las cuales una (f.89) es la única comunicación de objeto de todo el relato. De las restantes, en una (f.21) expone Atreo los motivos por los que desea vengarse de su hermano, con lo cual tiene valor claramente explicativo, en tanto que en f.38 da rienda suelta a su alegría por la llegada de Tiestes. Las ff.41 y 46 pertenecen a los enunciados decepti-vos del relato, en cuanto que sirven a Atreo para preparar su venganza y engañar a Tiestes, y en f.74 se limita a comentar (a los espectadores como destinatarios) su satisfacción por el desarrollo de los acontecimientos. En el sintagma 14 es donde se producen las comunicaciones con las cuales Atreo cumple al fin su venganza: la comunicación de objeto de f.88 y las comunicaciones verbales 92, 95, 97 y 99, en las que revela los motivos de su venganza así como los medios de que se ha valido para llevarlas a cabo.

En lo que respecta a Tiestes, de las seis funciones de comunicación que realiza, la mayoría tienen carácter caracterizante (así f.34 con el elogio de la vida sencilla y apartada, f.31 y f.80 donde expresa los temores que le embargan, o f.43 en la que se reconoce culpable ante su hermano y muestra su deseo de arrepentimiento y reconciliación sincero. Finalmente, las dos últimas funciones de esta clase, ff.89 y 93, expresan la desesperación y el dolor de Tiestes ante la desgracia sucedida a sus hijos. Como vemos, todas ellas carecen de valor generante y pertenecen a la parte cualificante del relato.

C. Función de mandato.

Existen 42 funciones de mandato, de las cuales 7 pertenecen al grupo de los mandatos simples, cinco al de los autocontratos y treinta al de los mandatos con aceptación, esto es, contratos, de los cuales 15 tienen resultado positivo y otros 15 resultado negativo. Según su repartición en función de los personajes, presentan la siguiente distribución:

Sombra:	A-:	1f (9)
Furia:	m:	2ff (7, 14)
	A-	1f (10)
Coro:	A+:	6ff (56, 58, 60, 62, 64, 66)
	A-:	4ff (16, 54, 55, 70)
Atreo:	m:	2f (82, 101)
	A:	4ff (19, 24, 39, 75)
	A+:	4ff (26, 42, 76, 84)
	A-:	1f (45)

Tiestes: m: 2ff (91, 100)
A: 1f (78)
A+: 3ff (44, 83, 98)
A-: 5ff (86, 87, 90, 94, 96)
Tántalo: m: 1f (33)
a+: 2ff (32, 35)
Guardia: A+: 2ff (22, 23)
A-: 1f (20)

Los personajes que mayor número de funciones de mandato realizan son Atreo y Tiestes, ambos con 11 funciones cada uno. Los mandatos simples de Tiestes (ff.91 y 100) van dirigidos respectivamente a Atreo y a los dioses. En el primer caso no existe aceptación, dado que Tiestes, al que había solicitado la devolución de los restos de sus hijos, se apresura a revelarle que han sido devorados por el propio Tiestes; en el caso de la f.100, la penúltima de la obra, no existe ocasión material para que del texto se desprenda la posibilidad de interpretarlo como un contrato, como ya habíamos apuntado en su comentario. El autocontrato de Tiestes (A) de la f.78 consiste en una exhortación a alejar los presagios funestos que le sobrevienen durante el banquete de reconciliación, en la misma línea que las ff.31 y 88, función que en este caso va seguida por una función consecuencia de carácter negativo (f.79). Finalmente, Tiestes aparece omo destinador de los contratos en ff.44, 83 y 98 de carácter positivo y 86, 87, 90, 94 y 96 de carácter negativo. Los destinatarios de los mandatos son Atreo (ff.44, 83, 94 y 98) y los dioses (86, 90, 96). Los dirigidos a los dioses, en el sentido de castigar al culpable, no son atendidos, en tanto que las peticiones formuladas a Atreo son todas atendidas, a excepción de la f.94 en la que pide ayuda a Atreo para darse muerte. Los tres contratos positivos, todos realizados con Atreo, están destinados a obtener información sobre sus hijos y ésta es satisfecha por ATreo.

Los mandatos de Atreo se reparten entre dos mandatos simples, las ff.82 y 101; en la primera, Atreo insta a Tiestes a continuar la celebración y poder dar cumplimiento así a su venganza, en tanto que en el 101, función con la que termina la obra, condena a Tiestes a sufrir el castigo derivado de haber comido a sus propios hijos. Los cuatro autocontratos (ff. 19, 24, 39 y 75) presentan todos un mismo contenido: autoexhortación para continuar o desarrollar la venganza. En cuanto a los cinco contratos, tres van dirigidos a Tiestes (ff.42, 45 y 84), el primero proponiendo a su herma

no la reconciliación (aceptada), el segundo ofreciéndole compartir el poder con él (que es rechazado) y el tercero invitándolo a beber en el banquete, también aceptado. Los dos últimos contratos de Atreo tienen como destinatarios al guardia (f.26) y a los criados (f.76) y ambos son aceptados.

El coro presenta diez funciones de mandato, todas ellas de la categoría de contrato. Los seis contratos aceptados van todos destinados al mensajero y responden a un deseo de obtener información sobre lo ocurrido en el interior del palacio. De los cuatro contratos fallidos, dos van dirigidos al mensajero (ff.54 y 55) y entra dentro de las convenciones dramáticas el que el mensajero se niegue en principio a responder, dada la monstruosidad de los acontecimientos. Los dos otros contratos fallidos tienen por destinatario a los dioses, el primero (f.16) para perdirles que intervengan y pongan fin a la serie de catástrofes que se avecinan, el segundo (f.70) dirigido al Sol para pedir información sobre los sucesos que están desarrollándose en el palacio de Atreo.

El resto de los personajes presenta contratos dentro de las exclusivas relaciones que se establecen entre ellos: la sombra de Tántalo y la Furia presentan respectivamente una función mandato cada una, cuyo destinatario es el personaje contrario: en f.9 Tántalo solicita de la Furia permiso para regresar a los infiernos, permiso que le es denegado, y en f.10 la Furia ordena a Tántalo que destruya a sus nietos a lo que éste se niega (aunque en f.12 termina por aceptar las ordenes de la Furia). Esta presenta además de este contrato dos mandatos simples (ff.7 y 14), el primero ordenando a la sombra de Tántalo provocar la ruina de la familia, el segundo ordenándole partir hacia los infiernos. Por su parte, el guardia dirige tres mandatos (en este caso concreto se trata de tres peticiones) dirigidas las tres a Atreo (ff.20, 22 y 23), la primera intentando disuadir al rey sobre sus planes de venganza (intento fallido), el segundo preguntando al rey sobre sus planes de venganza, y el tercero aconsejándole dejar fuera de la venganza a sus propios hijos, peticiones estas dos que son atendidas por Atreo. Por último, Tántalo, el hijo de Tiestes, presenta tres funciones de mandato, una simple (f.33) exhortando a su padre a continuar viaje y alejar los temores que le embargan, las otras dos (ff.32 y 35) para preguntar a Tiestes los motivos de su inquietud y exhortándolo de nuevo a continuar el viaje.

D. Función de lucha.

En los cuadros aparecen explícitamente sólo tres funciones de lucha, las ff.1, 3 y 11. Las dos primeras pertenecen a la prehistoria del

relato y constituyen los fundamentos primarios de la venganza de Atreo: en la primera de ellas (f.1), reconstruida a partir de los datos presentes en el texto, los dos hermanos, Atreo y Tiestes, disputan por el trono de Micenas y, como consecuencia del desenlace de esta lucha, Tiestes es vencido, función que coincide con el destierro de éste. Al mismo nivel que la lucha primera es la que recoge la f.3, en la que Tiestes seduce a la mujer de Atreo y roba el vellocino de oro, que supone la causa de la que deriva el deseo de venganza por parte de Atreo. La tercera función de este tipo es la f.11, con la que se recoge el castigo físico que la Furia impone a Tántalo para obligarlo a aceptar la orden que previamente le ha dado.

Como sucedía con las anteriores tragedias, además de estas funciones aparecen otras de distinto tipo pero que también contienen en su estructura semántica el sema "agresión". En estas funciones a las que nos referimos las agresiones giran fundamentalmente en torno a los dos antagonistas, Atreo y Tiestes, siengo Atreo, naturalmente, el que más veces ataca. En este tipo de funciones se pueden notar algunas características que se repiten. En primer lugar, podemos considerar que contienen el sema agresión la serie de contratos fallidos de índole verbal que contienen un marcado carácter agresivo, por ej., entre la Furia y Tántalo (ff.9 y 10), entre Atreo y el guardia (ff.20, 22, 23) y entre el coro y el mensajero (ff.54 y 55). Amén de estos enunciados, y comenzando por los primeros sintagmas, no cabe duda de que el destierro de Tiestes, que hemos notado como desplazamiento, supone una lucha, consecuencia del hecho de haber vencido Atreo en la disputa entre los hermanos. Hay así mismo una serie de mandatos claramente agresivos, por ej., f.7, en la que la Furia incita a Tántalo contra Atreo y Tiestes; de un modo similar se pueden interpretar los dos mandatos con los que termina la obra (ff.100 y 101). Otra función en la que subyace también la agresión es la comunicación, como sucede, por ej., en la f.12, en la que Tántalo acepta las ordenes que le ha dado la Furia; igualmente, cuando Atreo (f.46) manifiesta a su hermano su intención de abandonar el reino si aquel no acepta la propuesta, presión que hace que Tiestes acepte y que tiene como consecuencia posibilitar la venganza de Atreo. A parte de estas comunicaciones, está también la comunicación narrada de una agresión, caso de las comunicaciones del mensajero, cuando narra la venganza y los pasos dados por Atreo. También el autocontrato revela en algunos casos una agresión (ff.19, 24, 75). Por último nos encontramos, como en el caso de Fedra y Medea, la expresión de autoagresiones que, en el Tiestes, se manifiesta a través de contratos fallidos cuyos destinatarios son los

dioses (ff.90, 91) o el mismo Atreo. En el primer caso se trata de la petición que hace el destinador a los dioses de castigo para sí mismo y para su hermano, en el segundo caso se trata de la petición, no aceptada por Atreo, de un arma para quitarse la vida al descubrir la verdad.

En definitiva, como en las obras anteriores, vemos que la función lucha y las agresiones unidireccionales giran fundamentalmente en torno a Tiestes y, de una manera parcial, sobre Atreo.

Distribución de funciones según personajes.

	d	C	m	(A)	A	F	c	Total
Sombra	3	2	-	-	1	-	-	6
Furia	3	2	1	-	1	1	-	8
Atreo	7	10	2	4	5	2	1	31
Guardia	2	3	-	-	-	-	-	5
Coro	-	9	-	-	10	-	-	19
Tiestes	5	6	2	1	8	3	2	27
Tántalo	3	-	1	-	2	-	-	6

Estructura de los sintagmas de Tiestes

sint. 1 4ff (/F/ + /c/ + F + /d/) (Atreo, Tiestes)
sint. 2 11ff (d + C + m + C + -A + -A + F + C + d + m + /d/)(sombra, Furia)
sint. 3 2ff (-A + C) (Coro)
sint. 4 10ff (/d/ + A + -A + C + A + A + A + c + A + /d/)(Atreo, guar.)
sint. 5 2ff (C + C) (coro)
sint. 6 7ff (d + C + A + m + C + A + d) (Tiestes, hijos)
sint. 7 3ff (d + C + A) (Atreo)
sint. 8 9ff (d + C + A + C + A + -A + C + c + d) (Atreo, Tiestes)
sint. 9 4ff (C + C + C + C) (coro)
sint. 10 17ff (/d/ + -A + -A + A + C + A + C + A + C + A + C + A + C + A + C + C + /d/) (mensajero, coro)
sint. 11 3ff (/-A/ + C + C) (coro)
sint. 12 4ff (/d/ + C + A + /A/) (Atreo, criados)
sint. 13 4ff (c + A + -c + C) (Tiestes)
sint. 14 21ff (/d/ + m + A + C + c + /-A/ + A + C + C + /-A/ + m + C + C + -A + C + /-A/ + C + A + C + m + m)Atr. Ties.)

Calificaciones de TÁNTALO

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Furia	Sombra de Tántalo	Sombra de Tántalo	detestabilis umbra	23
Sombra de Tántalo	Sombra de Tántalo	Furia	miser	72
Sombra de Tántalo	Sombra de Tántalo	Furia	auus	90
Sombra de Tántalo	Tántalo Plistenes	Furia	nepotes	90
Furia	Tántalo Plístenes	Sombra de Tántalo	infensi	102
Furia	Atreo Tiestes	Sombra de Tántalo	superbis fratribus	32
Furia	ATreo Tiestes	Sombra de Tántalo	dubia uiolentae domus / fortuna	33
Furia	Atreo Tiestes	Sombra de Tántalo	impia... in domo	46
Furia	Sombra de Tántalo	Sombra de Tántalo	non noui sceleris tibi / coniua uenies	62
Furia	Sombra de Tántalo	Sombra de Tántalo	nefando... contactu	104
Coro	Tántalo 1 Atreo Tiestes	monólogo	sicci progenies impia Tantali	137
Coro	Tántalo 1	monólogo	miser	171
Atreo	Atreo	Guardia	ignaue, iners, eneruis et (quod maximum / probrum tyranno rebus in summis reor) inulte	176
Atreo	Atreo	Guardia	iratus	180
Atreo	Atreo	Guardia	tuis / ... armis ... classes ... ferrum... nostre equite	180
Atreo	Tiestes	Guardia	hostem	186
Atreo	Tiestes	Guardia	inuisum caput	1888
Atreo	Tiestes	Guardia	frater meus	194

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Atreo	Tiestes	Guardia	ingenium uiri / indocile	199
Guardia	Atreo	Atreo	exhibita	254
Atreo	Tiestes	Guardia	maius hoc ira est malum	259
Atreo	Tiestes Tántalo Plístenes	Guardia	liberos auidus pater	277
Atreo	Atreo	Guardia	Tam diu cur innocens / uersatur Atreus?	280
Atreo	Tiestes	Guardia	in ora patris	283
Atreo	Atreo	Guardia	fratrem	294
Atreo	Tiestes	Guardia	relictis exul hospitiis uagus	297
Atreo	Tiestes	Guardia	nimis durus	299
Atreo	Tántalo Plístenes	Guardia	liberos eius rudes / malisque fessos grauibus et faciles capi	300
Guardia	Tiestes Atreo	Atreo	in patre facient quicquid in patruo doces	310
Tiestes	Tiestes	monólogo	miseris... exulibus	405
Tiestes	Atreo	monólogo	fratri	425
Tiestes	Tiestes	monólogo	miserum	427
Tántalo	Tiestes	Tiestes	genitor	429
Tántalo	Atreo	Tiestes	frater	431
Tántalo	Tiestes	Tiestes	pater	442
Tántalo	Atreo	Tiestes	frater	472
Tiestes	Atreo	Tántalo	frater	476
Tiestes	Tiestes	Tántalo	genitor	488
Atreo	Tiestes	monólogo	fera	491
Atreo	Tántalo Plístenes	monólogo monólogo	generis inuisi indolem / iunctam parenti cerno	492
Atreo	Tiestes	Tiestes	fratrem	508
Tiestes	Tiestes	Atreo	nocens	515
Tiestes	Atreo	Atreo	bono fratri	516
Tiestes	Tiestes	Atreo	supplicem	517
Tiestes	Atreo	Atreo	frater	521
Atreo	Tántalo Plístenes Tiestes	Tiestes	uos quoque, senum praesidia, tot iuuenes, meo / pendete collo	523

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Atreo	Atreo	Tiestes	fraterni imperi /... partem	526
Atreo	Tiestes	Tiestes	fratri	528
Tiestes	Atreo	Atreo	frater	529
Tiestes	Tiestes	Atreo	manus / infausta	532
Tiestes	Atreo	Atreo	frater	535
Atreo	Atreo	Tiestes	fratrem	538
Coro	Atreo	monólogo	ferus ille et acer / nec potens mentis truculentus Atreus	546
Coro	Tiestes	monólogo	fratris	548
Mensajero	Atreo Tiestes	Coro	domus Pelopi quoque / et Tantalo pudenda	623
Mensajero	Atreo	Coro	furens / ... Atreus	592
Mensajero	Tantalo Plístenes Tiestes	Coro	liberos fratris	583
Mensajero	Tántalo Plístenes	Coro	iuuenum	685
Mensajero	Atreo	Coro	torum et obliquum intuens	706
Mensajero	Atreo Tántalo Plístenes	Coro	sic durus Atreus capita devota impiae / speculatur irae	712
Coro	Tántalo	Mensajero	iuuenis	719
Mensajero	Atreo	Coro	ferus	721
Mensajero	ATreo	Coro	patruum	725
Mensajero	Atreo	Coro	saeuus	726
Mensajero	Plistenes	Coro	fratri	727
Mensajero	Tiestes	Coro	pater	753
Mensajero	Tiestes	Coro	fratris	760
Mensajero	Tiestes Tántalo Plístenes	Coro	natos pater / artusque mandit ore funesto suos	778
Atreo	Tiestes	monólogo	patrem	890
Atreo	Tiestes	monólogo	pater	895

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Atreo		monólogo	capita natorum	903
Atreo	Atreo	monólogo	o me caelitum excelsissimum / rerum atque terrem	911
Atreo	Tiestes	monólogo	genitor	917
Tiestes	Tiestes	monólogo	uetere... Thyesten	937
Tiestes	Atreo	monólogo	fratri	963
Atreo	Tiestes	Tiestes	germane	970
Atreo	Tiestes Tántalo Plístenes	Tiestes	hic esse natos crede in amplexu patris	976
Atreo	Tiestes	Tiestes	patrem	979
Tiestes	Atreo Tiestes Tántalo Plístenes	Atreo	quicquid est, fratri precor / natisque parcat, omnis in uile hoc caput / abeat procella. redde iam natos mihi!	995
Tiestes	Tántalo Plístenes Tiestes	Tiestes	adeste, nati, genitor infelix uocat	1002
Atreo	Tiestes Tántalo Plístenes	Tiestes	expedi amplexus, pater; / uenere. natos ecquid agnoscis tuos	1004
Tiestes	Atreo	Atreo	fratrem	1006
Atreo	Atreo	Tiestes	fratrem	1022
Tiestes	Atreo	Atreo	haec fratris fides?	1024
Tiestes	Tiestes Tántalo Plístenes	Atreo	non peto, incolumis pater / natos ut habeam	1025
Tiestes	Tiestes Atreo	ATreo	frater hoc fratrem rogo	1027
Tiestes	Tiestes	ATreo	genitor	1029
Atreo	Plístenes Tántalo	Tiestes	e natis tuis	1030
Atreo	Tántalo Plístenes	Tiestes	natos	1034
Tiestes	Tiestes	Atreo	miser	1036
Tiestes	Tiestes	Atreo	pater	1040

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Tiestes	Atreo	Atreo	frater	1043
Tiestes	Tiestes	Atreo	infelix	1046
Tiestes	Tiestes Tántalo Plístenes	Atreo	genitor en natos promo / premorque natis	1050
Atreo	Tiestes	Tiestes	pater	1065
Atreo	Tiestes Tántalo Plístenes	Tiestes	scidit nec natos impio	1067
Tiestes	Tiestes Tántalo Plístenes	Atreo	natos pater	1090
Tiestes	Tántalo Plístenes	Atreo	liberi	1100
Tiestes	Tiestes Tántalo Plístenes	Atreo	natos parenti	1101
Atreo	Atreo	Tiestes	fratri	1107
Atreo	Tántalo Plístenes	Tiestes	liberis trado tuis	1112

Calificaciones de TIESTES

Tiestes → Tiestes

miser (3) (Q2: P6)	exul (Q2: P6)
genitor (4) (Q1: P7)	nocens (Q2: P6)
simplex (Q1: P4)	INFAVSTVS (Q2: P6)
uetus (Q2: P6)	uile caput (Q2: P6)
frater (2) (Q1: P4)	pater (3) (Q1: P7)
infelix (Q2: P6)	parens (Q1: P7)

Atreo → Tiestes

horrida (Q2: P4)	inuisum caput (Q2: P4)
frater (3) (Q1: P6)	INDOCILIS (Q1: P6; Q2: P4)
malum (Q2: P4)	auidus (Q2: P4)
pater (7) (Q1: P7)	exul (Q2: P6)
dirus (Q2: P6)	nimis durus (Q2: P4)
fera (Q2: P4)	+ senex (Q2: P6)
INFAVSTVS (Q2: P4)	genitor (Q1: P7)
germanus (Q1: P4)	IMPIVS (Q2: deis)

Tántalo → Tiestes

genitor (Q1: P7)	pater (Q1: P7)

Mensajero → Tiestes

+ omnis pudenda (Q2: omnibus)	frater (2) (Q1: P4)
pater (Q1: P7)	

Furia → Tiestes

+ sceleribus (Q2: P6)	+ uiolenta domus (Q2: omnibus)
+ impia in domo (Q2: omnibus)	

Coro → Tiestes

+ sicci progenies impia Tantali (Q2: omnibus)	frater (Q1: P4)

(N.B. Las calificaciones marcadas con + se refieren tanto a Tiestes como a Atreo)

Calificaciones de Atreo

Atreo --> Atreo

[illegible] (Q2: P4)		inens (Q2: P4)
[illegible] (Q2: P4)		Tyrannus (Q1: P4)
[illegible] (Q2: P6)		REX (6) (Q1: P4)
innocens (irónico) (Q2: P6, P7)		frater (5) (Q1: P6)
excellentissimus rex (Q1: P4)		

Tiestes --> Atreo

frater (10) (Q1: P4)	bonus frater (Q1: P4)	senex (Q1: P4)

Mensajero --> Atreo

+ [illegible] pudenda (Q2: P4)	furens (Q2: P4)	durus (Q2: P4)
[illegible] (Q2: deis)	ferus (Q2: P6)	saeuus (Q2: P6)
	patruus (Q1: p7)	

Coro --> Atreo

+ [illegible] proceres impia (Q2: P4)	ferus (Q2: P6)	acer (Q2: P6)
truculentus (Q2: P6)		nec potens mentis (Q2: P4)

Sombra --> Atreo

+ superbus frater (Q2:P6)	+ uiolenta domus (Q2:P6)	+ impiò in domo (Q2: omnibus)

(N.B. Las calificaciones señaladas con + se refieren tanto a Atreo como a Tiestes).

Calificaciones de Tántalo y Plístenes

Sombra --> liberi

nepotes (Q1: P7)

Furia --> Liberi

infensi (Q1: P7)

Atreo --> Liberi

liberi (2) (Q1: P7)	rudes (Q2: P4)	senum praesidia (Q1: P6)
generis inuisi indoles	iuuenes (Q1: P7)	nati (5) (Q1: P6)
	feri (Q2: P4)	

Tiestes --> liberi

nati (6) (Q1: P6)	liberi (2) (Q1: P6)

Mensajero --> liberi

liberi (Q1: P6)	iuuenes (2) (Q1: P7)
[illegible] devota (Q1: P6)	nati (Q1: P6)

Ejes semánticos clasificatorios de las calificaciones de

Tiestes

	MISER	FRATER	PATER	EXVL	NOCENS	SENEX	INFAVSTVS	SVPPLEX	HOSTIS	IMPIVS	FERVS	INVISVS	
Furia	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	2	-	3
Tiestes	5	2	8	1	1	1	2	1	-	-	-	-	21
Atreo	-	4	8	2	-	1	2	-	1	1	3	1	23
Tántalo	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
Mensajero	-	1	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-	3
Coro	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	2
	5	7	19	3	1	2	5	1	1	3	5	1	54

Ejes semánticos clasificatorios de las calificaciones de

Atreo

	REX	FRATER	IGNAVVS	NOCENS	FVRENS	INFAVSTVS	IMPIVS	FERVS	SENEX	
Sombra	-	-	-	-	1	-	1	1	-	3
Tiestes	-	2	-	-	-	-	-	-	1	3
Atreo	8	5	3	1	1	-	-	-	-	18
Coro	-	-	-	-	1	-	1	-	-	2
Mensajero	-	-	-	-	-	1	1	3	-	5
	8	7	3	1	3	1	3	4	1	31

Análisis de las calificaciones.

Las calificaciones del Tiestes aparecen centradas, naturalmente, en los dos personajes fundamentales de la obra, Atreo y Tiestes. Junto a ellos, sólo los hijos de Tiestes, Tántalo y Plístenes reciben algún tipo especial de caracterizaciones, por lo general, referidas casi en su totalidad a los términos de parentesco: nepotes, liberi o nati; sólo de Atreo reciben calificaciones valorativas, todas ellas de signo negativo: generis inuiso indoles (v.492), rudes (v.300) o feri. La Furia, en una ocasión, se refiere también a ellos con el adjetivo infensi. Vemos pues que se trata de adjetivaciones sumamente neutras, incluso en el caso de su padre Tiestes. Con respecto a este último, recibe 54 calificaciones, de las cuales 21 son referidas a su propia persona. Atreo se refiere a él en 23 ocasiones, y con tres o dos referencias se encuentran la Furia, su hijo Tántalo, el mensajero y el coro. En el caso de estos cuatro últimos personajes la Furia y el coro se pronuncian en términos negativos (ferus, impius), en tanto que su hijo lo hace siempre utilizando el nombre de parentesco (pater) y el mensajero emplea un adjetivo, si no positivo, al menos de conmiseración: infaustus. Tiestes se presenta a sí mismo primero como padre y hermano (frater, 2 veces y pater, 8 veces), y luego, fundamentalmente, como perdedor y suplicante: miser, exul, nocens, senex, infaustus y suplex. Por el contrario, la visión que de Tiestes tiene su hermano Atreo es fundamentalmente negativa: a las normales referencias de parentesco empleadas por el resto de los personajes (pater, frater) se añaden toda una serie de adjetivos valorativos de sentido negativo: hostis, impius, ferus, infaustus o inuisus. En resumen, de las 54 calificaciones que recibe Tiestes, la mayor parte de ellas están formada por términos de parentesco (26 casos); el grupo semántico que le sigue en importancia son las calificaciones negativas que recibe de Atreo, la Furia, el coro, o, incluso, del propio Tiestes (16 veces).

Atreo recibe 31 calificaciones, 18 de ellas autocalificaciones, entre las que destacan los normales términos de parentesco (5) y las referencias a su poder real (8). Ignauus, nocens y furens completan las calificaciones que se concede a sí mismo Atreo. De los restantes personajes, destaca Tiestes que sólo se refiere a él en términos neutros (frater, senex), en tanto que las calificaciones de tipo negativo (ferus, impius, infaustus, furens, son puestas en boca de personajes secundarios como el coro, el mensajero y la sombra de Tántalo.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
1	1	Nerón y Octavia están unidos en matrimonio	A		vv. 70-71: luctus
	2	Nerón repudia a Octavia para casarse con Popea	-A		
2	3	Octavia entra	/d/		
	4	Octavia se lamenta de su suerte	C		vv. 5-6: malis
	5	Octavia invoca a sus padres	C		vv. 10-13.
	6	Octavia sale	/d/		
3	7	La Nodriza entra	/d/		
	8	La Nodriza relata las desgracias de la casa de Claudio	C		v. 37: euersam domum
	9	La Nodriza teme por la suerte de Octavia	C		vv. 55-56: nefandum scelus
	10	La Nodriza pide a los Dioses protección para Octavia Los Dioses no acceden	m -/A/ -/a/	v. 56: utinam auertat	
4	11	Octavia entra	/d/		
	12	Octavia se lamenta de su suerte	C		vv. 57-58: malis
	13	La Nodriza va al encuentro de Octavia	d		vv. 72-74: tristis alumnae
	14	Octavia pide a la Nodriza que escuche sus quejas	m		v. 75: lacrimas
	15	La Nodriza intenta calmar a Octavia Octavia no cede	m -A -a	vv. 83-84.	

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	16	La Nodriza aconseja a Octavia tratar amablemente a Nerón Octavia no cede	m -A -a	vv, 84-85: obsequio blando	vv. 86-88.
	17	La Nodriza le aconseja calma	m	v. 99.	
	18	Octavia cuenta las desgracias sufridas en su familia y las suyas propias	C		vv. 100 ss.
	19	Octavia pide a su padre la muerte para ella misma	m	vv. 134-36: fer auxilium	
	20	La Nodriza cuenta los crímenes de Claudio y Agripina	C		vv. 139 ss.
	21	La Nodriza lamenta la muerte de Británico	C		vv. 166 ss.
	22	Octavia desea que Nerón la mate	C	v. 174: extinguat	
	23	La Nodriza le aconseja tratar mejor a Nerón Octavia no accede	m -A -a	v. 177: uince obsequendo	vv. 222 ss.
	24	Octavia se queja de que la ira de los Dioses persigue a su familia	C		vv. 257 ss.: graui ira
	25	La Nodriza aconseja a Octavia dejar de lamentarse	m	vv, 170-73.	
	26	La Nodriza y Octavia salen	/d/		
5	27	El Coro se lamenta por los rumores sobre la boda de Nerón y Popea	C		
	28	El Coro se lamenta de la pérdida de las antiguas virtudes romanas	C	vv. 274 ss.	vv. 274 ss.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	29	El Coro rememora las antiguas virtudes romanas y los crímenes antiguos	C	vv. 291-93.	
6	30	Entra Séneca	/d/		
	31	Séneca se lamenta de la pérdida de la vida retirada	C		vv. 377 ss.
	32	Séneca vaticina la llegada de un nuevo caos	C		vv. 393 ss.
	33	Séneca describe las pasadas edades del mundo	C	vv. 397 ss.	
7	34	Entran Nerón y el Prefecto	d		vv. 436-37.
	35	Nerón ordena al Prefecto ejecutar a Plauto y Sila El Prefecto acata la orden	m A a	v. 439.	vv. 438 ss.
	36	El Prefecto sale	d	v. 439: petam	
8	37	Séneca exhorta a Nerón a tener clemencia con Octavia Nerón no accede	m -A -a	v. 440.	
	38	Nerón decide castigar a sus enemigos y a Octavia	A		v. 471.
	39	Séneca aconseja a Nerón prudencia en sus actos Nerón no acepta	m -A -a	vv. 472 ss.	vv. 530 ss.
	40	Nerón se exhorta a continuar con sus acciones	A		
	41	Séneca intercede por Octavia ante Nerón Nerón rechaza a Octavia	m -A -a	vv. 533-35.	vv. 540 ss.
	42	Nerón revela su amor por Popea	C	vv. 544-6.	

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	43	Séneca aconseja a Nerón desconfiar del Amor Nerón no acepta el consejo	m -A -a	v. 553. vv. 566 ss.	
	44	Séneca aconseja a Nerón que acceda a los deseos del pueblo Nerón no acepta el consejo	m -A -a	vv. 572-73.	
	45	Nerón ordena callar a Séneca	m		vv. 588 ss.
	46	Nerón decide fijar su boda con Popea para el próximo dia	m	v. 592.	
	47	Nerón y Séneca salen	/d/		
9	48	Llega de los Infiernos la sombra de Agripina	d		vv. 593-95.
	49	Agripina anuncia su venganza contra Nerón	C		vv. 593-95.
	50	Agripina rememora su asesinato	C		vv. 598 ss.
	51	Agripina vaticina la próxima muerte de Nerón	C		vv. 629-31.
	52	Agripina vuelve al Tártaro	d		
10	53	Entra Octavia	/d/		
	54	Octavia exhorta al Coro a dejar de lamentarse	m	vv. 646 ss.	
	55	Octavia afirma estar acostumbrada al sufrimiento y esperanzada en el futuro	C	vv. 667-68.	vv. 650-52.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	56	Octavia se exhorta a huir	A	vv. 667-68.	
	57	Octavia sale	/d/		
11	58	El Coro lamenta el repudio de Octavia por Nerón	C		vv. 669 ss.
	59	El Coro lamenta la falta de valor del pueblo romano	C		vv. 676 ss.
	60	El Coro incita al pueblo a rebelarse contra Nerón y Popea El pueblo romano se rebela	m A a	vv. 685-86.	
12	61	Salen de palacio Popea y su Nodriza	d		vv. 690-91.
	62	La Nodriza pregunta a Popea la causa de sus lágrimas	m		v. 692.
	63	La Nodriza muestra su alegría por la próxima boda de Popea	C	vv. 693-94.	
	64	La Nodriza comenta el acontecimiento de la boda	C	vv. 698 ss.	
	65	La Nodriza vuelve a preguntar a Popea la causa de su llanto Popea responde a la Nodriza	m A a		vv. 710-11.
	66	Popea describe la pesadilla que sufrió la noche anterior	C		vv. 712 ss.
	67	La Nodriza intenta tranquilizar a Popea	C	vv. 740 ss. vv. 750-51.	
	68	La Nodriza pide a Popea que guarde tranquilidad	m	vv. 754-75.	
	69	Popea decide consultar a los Dioses	C	vv. 756-59.	

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	70	Popea pide a la Nodriza que ruegue a los Dioses por ella	m	vv. 760-61.	
	71	Popea y la Nodriza salen	/d/		
13	72	El Coro alaba la belleza de Popea	C	vv. 762 ss.	
14	73	Entra un mensajero	d		vv. 778-79.
	74	El Mensajero exhorta a los soldados a defender el palacio	m	vv. 780-81.	
	75	El Coro pregunta al mensajero la causa de los disturbios El Mensajero responde	m A a	vv. 786-87.	v. 785: furor
	76	El mensajero anuncia la rebelión en favor de Octavia	C	vv. 786 ss.	
	77	El Coro pregunta al Mensajero los actos cometidos por el pueblo El Mensajero responde	m A a	vv. 789-90.	
	78	El Mensajero expone las causas de la rebelión	C	vv. 789-90.	
	79	El mensajero parte	d	vv. 804-5.	
15	80	El Coro lamenta la rebelión	C		v. 806.
	81	El Coro comenta la fuerza del Amor	C	v. 807.	
	82	El Coro teme los efectos que la rebelión ocasione	C		vv. 818-19.
16	83	Entra Nerón	/d/		

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	84	Nerón se exhorta a continuar la represión de la rebelión	A		vv. 820 ss.
	85	Nerón decide castigar a Octavia y a la ciudad de Roma	A		v. 825 y s.
17	86	Llega el Prefecto	d	vv. 840 ss.	
	87	El Prefecto informa sobre la represión de la revuelta	C	vv. 846 ss.	
	88	Nerón exige un castigo mayor para los responsables	m		v. 848.
	89	El Prefecto pide a Nerón benevolencia Nerón no acepta	m -A -a	v. 856.	
	90	El Prefecto acepta cumplir las ordenes de Nerón	c	v. 858.	
	91	Nerón exige el castigo de Octavia El Prefecto se resiste	m -A -a		v. 859. v. 862.
	92	Nerón exige el máximo castigo para Octavia El Prefecto accede	m A /a/		vv. 873-76.
	93	Nerón y el Prefecto parten	/d/		
18	94	El Coro lamenta la ingratitud del favor popular	C		vv. 877 ss.
	95	El Coro anuncia el próximo castigo de octavia	C		vv. 893-95.
19	96	Entran Octavia y los soldados	/d/		
	97	Octavia pregunta a los soldados el lugar donde es conducida	m		vv. 899 ss.

Nº de sintag.	Nº de función	ACTORES Y PROCESOS	Símbolo función	Calificación Eufórica Q1	Calificación Disfórica Q2
	98	Octavia se lamenta de su suerte	C		vv. 906 ss.
	99	El Coro intenta animar a Octavia	C	v. 929.	
	100	El Coro rememora las desgracias sufridas por las familias de Octavia y Agripina	C		vv. 930 ss.
	101	Octavia se resigna a morir	a	vv. 968-69.	
	102	Octavia ordena a los soldados que se apresuren	m	vv. 950 ss.	
	103	El Coro suplica a los vientos que alejen a Octavia del castigo	m	vv. 977-78.	
	104	El Coro lamenta la crueldad imperante en Roma	C		v. 983.

Observaciones sobre las funciones.

f.1. Como en Medea o en Fedra, en los antecedentes del relato hay que suplir esta función contrato de la que derivan el resto de las funciones y cuya ruptura da origen al relato.

f.2. Ruptura del contrato anterior y origen de la tragedia.

f.3. Con esta función comienza el texto de la obra. Este desplazamiento, suplido, marca la entrada en escena del personaje.

ff.4 y 5. Las dos comunicaciones son de índole informativa, tanto de la suerte de Octavia como de los antecedentes familiares.

f.6. Función correlativa de f.3; también sería posible suponer la existencia de un subespacio escénico que no impediría la entrada de otro personaje.

f.7. cfr. ff. 3 y 6.

ff. 8 y 9. De una manera paralela a las comunicaciones que ha realizado instantes antes Octavia, la nodriza repite las informaciones; se trata, por lo tanto, de funciones reiterativas que nos ofrecen el punto de vista

de otro personaje. Por otra parte, la f.9 tiene un carácter anticipativo de lo que acaecerá a Octavia.

f.10. Hemos suplido en esta función la no aceptación de los dioses de la súplica de la nodriza, a partir del desarrollo de los hechos posteriores, aunque también es cierto que se trata de una función de catálisis.

f.11. Como hemos dicho anteriormente es igualmente posible suponer que Octavia se encuentra presente en la escena durante la intervención de la nodriza, ocupando un subespacio y, gracias a la ficción escénica, sin enterarse de la presencia de otro personaje.

f.12. Comunicación reiterativa. Cfr. ff. 4 y 5.

f.13. Este desplazamiento, explícito en el texto (vv 72-74: uox en nostras perculit aures / tristis alumnae; cesset thalamis / inferre gradus tarda senectus?"); es una función generante de todas las que a continuación se producen a lo largo del intercambio verbal entre la nodriza y Octavia. Por otra parte, en el anuncio hecho por la nodriza de su aproximación a Octavia, hay tambien notas que caracterizan a ambos personajes.

f.14. Se podría también considerar el mandato como una función de comunicación que sería de carácter reiterativo, como todas las que hasta este momento ha pronunciado Octavia.

ff. 15 y 16. El establecimiento fallido de estos dos contratos intentando calmar a Octavia es, como se ha visto en las demás tragedias, un denominador común que se produce entre determinados personajes, fundamentalmente entre el protagonista (Fedra, Medea, Atreo, la nodriza, el guardia).

f.17. Mandato que es reiterativo del que tiene lugar en f.15; la no aceptación vendría dada por la comunicación siguiente de Octavia.

f.18. Comunicación de carácter retrospectivo. Cfr. f.8.

f.19. Cabría suplir la no aceptación por parte de Claudio, padre de Octavia, sin embargo, no nos parece necesario, dado que, como cuando el destinatario son los dioses, este mandato es más de tipo caracterizador del personaje, o mejor dicho, de la situación en que se encuentra el personaje que hace la petición, siempre de su propia destrucción.

f.20. La nodriza lleva a cabo una información de carácter retrospectivo y, por consiguiente, catalítica. Cfr. f.8.

f.21. Se trata de un episodio más de la función anterior.

f.22. Funcionalmente equivalente a la f.19, en la que pide la muerte de su padre.

f.23. Contrato no establecido que repite exactamente en los misma términos la f.16.

f.25. Mandato con el que termina el sintagma y que es previo a la salida de escena (por otra parte, f. reiterativo).

f.26. Función suplida que recoge la salida de la escena de los dos personajes, así como da paso al siguiente sintagma.

ff.27, 28, 29. Como en las tragedias analizadas anteriormente, no hemos recogido los desplazamientos del coro, dado que éste podía encontrarse en la escena durante toda la obra. Las comunicaciones que lleva a cabo son de tipo informativo y también anticipativo. Así la f.27 recoge a modo de comentario la causa que provocará la desgracia de Octavia; las otras dos comunicaciones tienen un carácter más general, pues el coro habla de la pérdida de las antiguas costumbres y, remontándose al pasado, renemora las antiguas virtudes y los crímenes cometidos.

f.30. Función articulatoria, generante de todas las ff. siguientes.

f.31, 32, 33. Funciones caracterizadoras del personaje en escena, Séneca, que suponen un alto en la acción.

f.34. Desplazamiento anunciado por el personaje que estaba en escena (vv 436-7: "sed ecce, gressu fertur attonito nero /trucique uultu. quid ferat mente horreo").

f.35. Este contrato tiene como finalidad la caracterización del personaje que da la orden y su aceptación supone la inmediata partida del personaje destinatario.

f.36. Desplazamiento consecuencia de la aceptación de la orden (vv 439: "iussa haud morabor: castra confestim petam"), a la vez que permite, al dejar sólo a Nerón, que se produzca el enfrentamiento verbal entre este personaje y Séneca.

f.37. Contrato fallido que caracteriza tanto la postura de Séneca como la de Nerón.

f.38. Autocontrato generante de todas las funciones del drama y del que deriva la tragedia.

f.39. Función redundante, al igual que f.36, y que como ésta tiene como consecuencia la siguiente función.

f.40. Retiteración de f.37.

f.41. Cfr. ff. 36 y 38.

f.42. Comunicación, causa del rechazo del contrato anterior.

f.43 y 44. Contratos fallidos, como f.36, 38 y 40.

f.44 y 45. Dos mandatos con los que termina el sintagma y que recogen la postura de Nerón y la decisión de fijar la boda con Popea al día siguiente, función generante de carácter anticipativo que también puede ser considerada como un autocontrato.

f.47. Desplazamiento que deja libre la escena para la entrada de otro personaje y pone fin al sintagma.

f.48. Este desplazamiento no sólo supone la entrada de la sombra de Agripina en escena sino también el paso del espacio heterotópico al espacio tópico.

f.49, 50, 51. Tres funciones de comunicación que pueden resumirse en una única, con contenidos de las comunicaciones de diferente índole. Anticipativo en f.49 y 51, y de carácter retrospectivo en 50.

f.52. Como la f.48, supone además de la salida de escena el regreso al espacio heterotópico.

f.53. Cfr. ff. 3 y 11. Hay que hacer notar que entre esta función y la anterior se produce también un desplazamiento temporal, puesto que la aparición de Octavia se produce al día siguiente de la decisión de Nerón.

f.54. Este mandato, dirigido al coro, presupone la presencia de éste en la escena y define la posición del mismo respecto a la suerte de Octavia.

f.55. La comunicación de Octavia sobre su suerte y sufrimientos es reiterativa, puesto que desde el comienzo de la obra está hablando de lo mismo. Sin embargo, no sólo se vuelve al pasado sino que ve con esperanzas el futuro, puesto que le supone el alejamiento de Nerón, aunque sea a costa de su propia muerte.

f.56. Este autocontrato puede considerarse como no perteneciente a la verdad del relato. En realidad, no es más que una manera de indicar que deja libre la escena, cosa que se produce en la función siguiente.

ff. 58 y ss. Las comunicaciones que lleva a cabo el coro pensamos que se producen inmediatamente después de la intervención de Octavia y que suponen un desplazamiento temporal de carácter sucesivo y breve (cfr. más adelante sobre la estructura de la obra). Desde el punto de vista del contenido de las comunicaciones que hace el coro, hay que señalar que la información es de carácter retrospectivo y de resumen; en primer lugar, el lamento del repudio de Octavia, repudio que lleva al coro a hacer una serie de reflexiones de índole más general sobre la falta de valor del pueblo romano en los momentos presentes.

f.60. En esta función hay que presuponer la aceptación por parte del pueblo ya que en la f.76 el mensajero informará de la rebelión que aquí es propuesta por el coro. Hay que hacer observar que en ninguna de las tragedias anteriores el coro establecía una función con ningun personaje de carácter decisivo para la acción como la que aquí tiene lugar.

f.61. La salida de Popea de palacio supone, como en ff. 3, 7, 11, 30, 52,

entrada en escena y, por tanto, se trata de una función generante como todos los desplazamientos de este tipo. Además, hay que señalar que entre esta función y la anterior se ha producido un cambio temporal que nos sitúa en el tercer día (cfr. infra).

f.62. Esta función sirve en principio para anunciarnos la entrada de Popea (la salida de la alcoba de Nerón; de hecho podría ser considerada como una comunicación de información).

f.63. Esta función informa por una parte de la alegria de la nodriza ante la boda de Popea con Nerón, por otra, del hecho de que esa boda se ha celebrado ya.

f.64. Análoga a la anterior, de la que constituye una mera expansión.

f.65. El establecimiento del contrato entre la nodriza y Popea tiene como consecuencia las comunicaciones siguientes.

f.66. Corresponde a la aceptación por parte de Popea en el contrato anterior. Se trata, pues, de una función de carácter informante.

f.67. Esta función también puede ser interpretada como un mandato, pero basándonos en las argumentaciones de la nodriza preferimos interpretarla como comunicación.

f.67. Aquí la comunicación de la decisión por parte de Popea para consultar a los dioses puede interpretarse igualmente como un autocontrato que, en definitiva, no supone más que la información de la causa por la que Popea abandona en ese momento la escena.

f.70. Como la función anterior, el mandato a la nodriza para que interceda por ella ante los dioses no es otra cosa que la información de la salida de escena, dando unas razones plausibles al espectador.

f.71. cfr. ff. 26, 35, 52, 57. En el cuadro aparece como presupuesta, aunque en realidad está perfectamente explícitada en el texto gracias a las funciones de comunicación y de mandato que hace Popea.

f.72. La comunicación que se realiza en esta función, en la que se alaba la belleza de Popea, supone la existencia de un segundo coro que estaría formado por los seguidores de Popea (un segundo coro existe también en el Agamenón y en el hercules Oetaeus). En relación a la ocupación espacial, supondría bien la salida del primer coro, bien la ocupación de otro subespacio.

f.73. Este desplazamiento que es anunciado por las últimas palabras del coro, que como en las entradas y salidas de las obras de Séneca, se lleva a cabo a través de unas fórmulas fijas; cfr. vv 778-9: "sed quis gressu ruit attonito / aut quid portat pectore anhelo?" y Fedra, v. 989: "sed quid citato nuntius properat gradu".

f.74. Este mandato a los guardias para que defiendan el palacio supone una variación respecto a las entradas de los mensajeros o de los personajes que cumplen esta función en las obras de Séneca.

f.75. Establecimiento de contrato entre el coro y el mensajero que tiene como consecuencia la función siguiente en la que el mensajero, con carácter retrospectivo expone lo que ha ocurrido en el fuera de escena.

f.76. La partida del mensajero, a diferencia de lo que hemos visto en las obras de Séneca, está indicada explícitamente a través de las mismas palabras del mensajero (vv 804-5: "ut noscat ipse ciuium motus mea / uoce, haud morabor iussa praefecti exequi").

ff 80 a 82. Las tres comunicaciones que lleva a cabo el coro pueden resumirse en una, aunque teniendo en cuenta que el tiempo al que se refiere cada una de ellas es distinto. Así, la primera, en la que el coro lamenta la rebelión, mira al pasado inmediato, en la segunda, en la que el coro comenta la fuerza del amor, se trataría de un tiempo absoluto; en el tercer caso la manifestación de sus temores mira hacia el futuro inmediato, es decir, como anticipación de la reacción de Nerón ante lo sucedido.

f.83. Entrada en escena, sin anuncio previo, que da paso a todas las funciones siguientes. Cfr. ff. 3, 7, 11, 30, 34, 48, 53 y 73.

f.84. La función supone la puesta en conocimiento de los hechos, es decir, la llegada del mensajero en un fuera de escena ante Nerón, tiempo que quedaría justificado por la última intervención del coro. Esta función y la siguiente, resumibles en una sola, es, como en las obras anteriores, el autocontrato del que parte la venganza, aquí dirigida a dos destinatarios: los sujetos que se han rebelado y Octavia, respectivamente.

f.86. La entrada en escena del prefecto, anunciada por las últimas palabras de Nerón (vv 844-45: "sed adesse cerno rara quem pietas uirum / fidesque castris nota praeposuit meis") pone fin al sintagma anterior y da entrada al siguiente, en el que se produce el intercambio verbal entre Nerón y el prefecto. Cfr. ff. 3, 7, 11, 30, etc.

f.87. La comunicación del prefecto responde en parte a los deseos expresados por Nerón en f.83.

f.88. Este mandato de Nerón es la respuesta a la f.83.

f.89. Aquí el prefecto, como anteriormente Séneca, intenta, aunque sin éxito, calmar a Nerón; como consecuencia de la discusión que se entabla entre los dos personajes, el prefecto termina por aceptarlas.

f.91 y 92. La segunda función es la expresión de la venganza de Nerón, y antes de la aceptación de la orden por parte del prefecto tiene lugar un contrato fallido.

f.93. Desplazamiento que recoge la salida de escena de los personajes, tras el establecimiento del contrato. Cfr. f.79 etc.

f.94. Comunicación de carácter general, a modo de comentario, que supone una pausa a la vez que justifica temporalmente el lapsus necesario para que se lleven a cabo las órdenes dadas por Nerón al prefecto.

f.95. Como la f.93, es pronunciada por el primer coro, partidario de Octavia, el cual termina aquí con la antelación del futuro próximo de Octavia.

f.96. Con el coro en escena, ocupando un subespacio, es introducida a la fuerza Octavia, dando inicio así a un nuevo sintagma.

f.97. El mandato que hace Octavia queda sin respuesta por parte de los soldados (personajes mudos); en realidad, se trata de la información de la entrada y del modo en que ésta es llevada a cabo.

f.98. Información sobre la reacción de Octavia ante su muerte inminente.

f.99. La comunicación que lleva a cabo el coro con la finalidad de animar a Octavia puede igualmente considerarse como un mandato que tendría como consecuencia la aceptación por parte de Octavia de la muerte de una manera resignada. (cfr. f.101).

f.102. El mandato de Octavia supone la salida de ésta y de los soldados de escena.

f.103. La súplica que hace el coro a los vientos pidiendo protección para Octavia no pertenece a la verdad del relato.

f.104. Pone punto final a la obra el coro con el lamento de la crueldad de la ciudad de Roma.

Interpretación de las funciones.

A. Funciones espacio-temporales (desplazamiento).

Encontramos 22 desplazamientos espaciales, dos de los cuales implican también un desplazamiento temporal muy señalado (en concreto, de 24 horas), que corresponden a las ff. siguientes: 3, 6, 7, 11, 13, 26, 30, 34, 36, 47, 48, 52, 53, 57, 61, 71, 73, 79, 83, 86, 93, 96. De estas 22 disjunciones, hay que señalar que 19 son presupuestas mientras que las tres restantes aparecen explícitas en el texto. Por otra parte hay que señalar que las ff. 26, 34, 47, 61, 71 y 93 recogen salidas o entradas dobles. En función de los diferentes personajes, nos encontramos con la siguiente distribución:

Octavia: 7ff (3, 6, 11, 20, 53, 57, 88)
Nodriza 1: 3ff (7, 13, 20)
Séneca: 2ff (30, 47)
Nerón: 4ff (34, 47, 83, 93)
Prefecto: 4ff (34, 35, 86, 93)
Agripina: 2ff (48, 52)
Popea: 2ff (61, 71)
Nodriza 2: 2ff (61, 71)
Mensajero: 2ff (73, 79)

En lo que se refiere a la distribución espacial de los personajes según los distintos espacios, ésta se puede representar con ayuda del siguiente gráfico:

	INFERI	S U P E R I			
		R o m a			exilio
		ante palacio	en palacio	alrededores	
Octavia		+	+		+
Nodriza 1		+			
Séneca		+			(+)
Nerón		+			
Prefecto		+		+	
Agripina	+				
Popea		+	+		
Nodriza 2		+			
Mensajero		+		+	

El espacio heterotópico está representado por los Infiernos, del que procede la sombra de Agripina, y el exilio, espacio indeterminado geográficamente en el que estuvo Séneca y al que se dirige Octavia. En el espacio tópico se establecen tres distinciones: ante palacio, en el interior de palacio y en los alrededores. Lógicamente, el espacio ocupado por todos los personajes coincide con el espacio escénico, en este caso, el espacio que hemos llamado "ante palacio". El personaje que ocupa más espacios es Octavia, con tres localizaciones distintas. Dos espacios ocupan Séneca, el prefecto, la sombra de Agripina, Popea y el mensajero. Con un único espacio sólo están la nodriza de Octavia, Nerón y la nodriza de Popea.

Cuantitativamente el personaje que lleva a cabo mayor número de disjunciones espaciales es Octavia, con 7, lo cual se corresponde con la presencia del personaje desde el inicio de la obra hasta su término. Le sigue numericamente Nerón y el prefecto, con cuatro disjunciones. El resto de los personajes (Séneca, Agripina, Popea, Nodriza de Popea, y mensajero) tienen cada uno dos disjunciones espaciales, que se corresponden respectivamente con la ocupación y abandono del espacio escénico.

Las funciones que recogen disjunciones espaciales son generantes, siempre en relación con entradas y salidas de escena. Las disjunciones que lleva a cabo Octavia son todas presupuestas, aunque están algunas indicadas a través de otro tipo de funciones, como veremos. La primera entrada (f.3), que coincide con la primera escena de la obra, es previa a las siguientes comunicaciones que realiza Octavia, y es correlativa de la f.6 en la que se recogería la salida de escena. Como hemos indicado en el comentario de las funciones, esta salida no es estrictamente necesaria, puesto que Octavia podría ocupar un subespacio de la escena que no impediría la entrada de otro personaje, sin que dicha entrada suponga el reconocimiento por parte del que está en escena. Lógicamente, de ser esto así, tampoco tendría sentido la f.11 en la que se supone que se produce la segunda entrada de Octavia, tras la cual tiene lugar el intercambio verbal entre este personaje y la nodriza, que termina con la salida de escena de ambas en la f.26, salida que se produce tras un mandato de la nodriza pero sin indicación de la causa por la que la escena queda libre. la siguiente entrada en escena de Octavia tiene lugar tras la aparición de la sombra de Agripina y aquí si es importante notar el hecho de que entre dicha aparición y la entrada de Octavia ha transcurrido una disjunción temporal de considerable importancia, puesto que nos sitúa en el segundo dia del desarrollo de la tragedia. La salida correlativa a la entrada tiene lugar en el f. 57 y ha sido previamente indicada por las palabras de la misma Octavia, quien ante la situación en que se encuentra se exhorta a sí misma a huir (vv 665-8: "sed quid patrios saepe penates / respicis udis confusa genis? / propera tectis effere gradus, / linque cruentam principis aulam"). La última entrada de Octavia se produce al final de la tragedia y tiene lugar cuando es arrastrada por los soldados (f.96), y tras el breve intercambio entre este personaje y el coro cabe pensar que la salida de escena, que coincide con el final de la obra, está recogida a través del mandato que hace Octavia a los soldados para que se apresuren a partir llevándola hacia el destierro.

Los siguientes personajes en número de disjunciones son el prefecto y Nerón, que entran a escena juntos (f.34) anunciados por Séneca (vv 436-7: "sed ecce, gressu fertur attonito Nero / trucique uultu. quid ferat mente horreo"). Tras esta entrada doble se produce un intercambio entre Nerón y el prefecto que supone una mera articulación con el sintagma siguiente, que comienza cuando el prefecto vuelve a salir de escena (f.36) obedeciendo a una orden de Nerón. La salida de escena de Nerón se produce poco más tarde (f.47), una vez que ha entablado el diálogo con Séneca y después de haber decidido el contrato clave para la tragedia (f.46). La siguiente entrada de Nerón se recoge en la f.83, pero hay que señalar que entre esta función y la anterior salida han transcurrido dos dias, esto es, se ha producido una disjunción temporal de considerable importancia; encontrándose nuevamente Nerón en escena, tras decidir el castigo para los ciudadanos de Roma que se han rebelado contra él y contra la propia Octavia, llega, en su última entrada, el prefecto (f.86), anunciado por Nerón (vv 844-5: "sed adesse cerno rara quem pietas uirum / fidesque castris nota praeposuit meis"). Nerón y el prefecto salen de escena (f.93) tras la aceptación por parte del prefecto de los deseos de Nerón.

El personaje de la nodriza lleva a cabo tres disjunciones espaciales, todas en el primer dia del desarrollo de la acción; la primera (f. 7), genera las siguientes funciones de comunicación; la segunda, f.13, recoge el movimiento en escena que supone el acercamiento de la nodriza hacia el subespacio que ocupa Octavia (vv 72-4: "uox en nostras perculit aures / tristis alumnae; cesset thalamis / inferre gradus tarda senectus?"); la tercera y última supone la salida de escena (f.26), a la que no vuelve a regresar.

Dos disjunciones espaciales realizan los siguientes personajes. En primer lugar Séneca (f.30), el cual tras un monólogo y una escena dialogada con Nerón en la que se determina como oponente de éste, sale (f.47) y no vuelve a aparecer más. La sombrade Agripina aparece el mismo dia (f.48) proviniente del espacio heterotópico, y tras proceder a la comunicación de la venganza contra Nerón se agota su función y sale de escena (f.52). En un mismo desplazamiento (f.61) están recogidas la entrada a escena de Popea y su nodriza. Aquí hay que señalar que entre esta entrada y la anterior han transcurrido un dia completo, situándonos así en el tercer día del desarrollo temporal de la tragedia, desarrollo que como veremos más adelante es clave, puesto que es el tiempo el que articula esta obra. Una vez en escena se produce la comunicación de Popea de los sueños que la han

intranquilizado durante la noche anterior, los intentos de calmarla por parte de la nodriza y, finalmente, salen de escena ambos personajes (f.71), con la indicación previa de la causa de la salida, pues Popea decide consultar a los dioses y ordena a su vez a la nodriza que haga lo mismo. El último personaje que aparece con dos disjunciones espaciales es el mensajero, que tras la intervención del coro favorable a Popea entra en escena (f.73) anunciado por el coro (vv 776-9: "sed quis gressu ruit attonito / aut quid portat pectore anhelo?"), tras lo cual comunica al coro el levantamiento del pueblo romano contra Nerón y Popea y sale de escena (f.79). Hay que señalar que la entrada del mensajero tiene lugar en el tercer y último dia del desarrollo de la tragedia.

B. Función de comunicación.

De este tipo de funciones aparecen recogidas 41, repartidas del siguiente modo:

Octavia:	8ff (4, 5, 12, 18, 22, 24, 55, 98)
Nodriza:	4ff (8, 9, 20, 21)
Coro 1:	10ff (27, 28, 29, 58, 59, 94, 95, 99, 100, 104)
Seneca:	3ff (31, 32, 33)
Nerón:	1f (42)
Agripina:	3ff (49, 50, 51)
Nodriza 2:	3ff (63, 64, 67)
Popea:	2ff (66 69)
Coro 2:	4ff (72, 80, 81, 82)
Mensajero:	2ff (76, 78)
Prefecto:	1f (87)

En relación con los personajes, hay que destacar que el que más funciones de este tipo realiza es el coro 1, con 10; Octavia con 8, la nodriza 1 con 4 así como el coro 2; Séneca, Agripina y la nodriza de Popea con 3, el mensajero y Popea con 2 y, por último, Nerón y el prefecto con 1. Sin embargo, es de notar que las funciones de comunicación no son todas de la misma importancia, así como el hecho de que muchas de ellas son homologables, esto es, reducibles.

Como en las tres tragedias anteriores como rasgo más notable destaca la ausencia de comunicación de objeto, quedando todas reducidas a comunicaciones verbales. También resulta significativo en cuanto a las

comunicaciones verbales el que no aparecen intermitentemente como separadoras de episodios con igual regularidad que en las tres obras analizadas anteriormente.

Comenzando con las funciones del coro 1, nos encontramos con que salvo las ff. 99 y 100 que tienen como destinatario a Octavia, todas las restantes están dirigidas a un lector o espectador. En relación con el contenido de las comunicaciones que lleva a cabo este coro, éstas giran torno a Octavia y a las costrumbres degeneradas del pueblo romano. Así las ff. 27, 28 y 29, todas en el primer dia del desarrollo de la tragedia, recogen respectivamente el lamento por la boda de Nerón con Popea y la pérdida de las antiguas costumbres romanas; las ff. 58 y 59, en el segundo dia de la tragedia recogen el repudio de Octavia y, una vez más, la falta de valor del pueblo romano; las ff. 94, 95 y 104 comentan la ingratitud del pueblo, el castigo inminente de Octavia y la crueldad de Roma. En cuanto a las funciones que tienen como destinatario a Octavia (ff. 99 y 100), son ambas un intento de animar tomando como ejemplos las desgracias sufridas en el pasado por la familia de Octavia.

Las funciones de este tipo puestas en boca de Octavia tienen tres destinatarios inmediatos diferentes: las ff. 4 y 5, en un monólogo de Octavia, están dirigidas directamente a un supuesto espectador-lector; las ff. 12, 18, 22 y 24 tienen como destinatario a la nodriza; las ff. 45 y 98, por último, tienen como destinatario al coro. Excepto las dos últimas funciones que tienen lugar en el tercer y último dia, todas las restantes suponen el comienzo y el primer dia del transcurso de la obra. Como denominador común, se puede decir que desde el punto de vista del contenido todas van referidas a las desdichas de Octavia.

Las funciones de comunicación que realiza la nodriza de Octavia tienen como destinatario, bien el lector/público (ff. 8 y 9), bien la propia Octavia (ff. 20, 21), y, desde el punto de vista temático, coinciden con las del personaje anterior, puesto que fundamentalmente comentan las desgracias sufridas por la familia de Octavia y al suerte corrida por ésta.

El coro partidario de Popea, que interviene en el tercer dia de la tragedia, tiene como destinatario unanimamente al lector o espectador y comenta la belleza de Popea, separando los sintagmas 12 y 14; a continuación, tras la partida del mensajero, lamenta la rebelión, comentando la fuerza del amor y de manera anticipativa manifiesta su temor ante la reacción de Nerón.

Séneca, que interviene en lo que es el primer dia del desarrollo de la acción, lleva a cabo tres comunicaciones, todas ellas de tipo

general (vida retirada, llegada de un nuevo caos, edades del mundo), y todas tienen un mismo destinatario: el lector/espectador.

La sombra de Agripina, que aparece en el primer dia de acción, tras la decisión tomada por Nerón de celebrar la boda al dia siguiente, lleva a cabo tres comunicaciones dirigidas también al espectador inmediato, que tienen como tema la anticipación de la muerte de Nefon (ff. 44 y 51) y el comentario de la muerte de Agripina a manos de Nerón.

La nodriza de Popea, en el dia que sería el siguiente a la boda de ésta con Nerón, comenta ante Popea las incidencias de la boda (ff. 63 y 64) y, después de oir las preocupaciones que embargan a Agripina, intenta calmarla.

En el mismo sintagma en el que interviene la nodriza Popea comunica a ésta la pesadilla que ha sufrido la noche anterior (f.66) y al finalizar el intercambio verbal, la decisión de ir a consultar a los dioses (f.68), decisión que, como ya señalamos, resulta equivalente al anuncio de la salida de escena.

El mensajero, también en el último dia de la acción, lleva a cabo dos funciones de comunicación que tienen como destinatario al coro 2 y que pueden de hecho resumirse en una sola, en la que comenta la rebelión que ha tenido lugar en favor de Octavia y las causas que han incitado al pueblo a actuar.

Finalmente, una única función de comunicación tienen Nerón y el prefecto. El primero de ellos dirige su comunicación a Séneca, ante el cual confiesa su amor por Popea, comunicación que significa la no aceptación del consejo previo que ha dado Séneca en relación a su conducta con respecto a Octavia. Por su parte el prefecto, en el último dia de la acción, y dirigiendose a Nerón, informa a éste de la represión de la revuelta popular.

C. Función mandato.

Hemos contado 40 funciones, distribuidas de la siguiente manera en función de la clase de mandato y los distintos personajes:

Octavia:	m:	5ff (14, 19, 54, 97, 102)
	A:	2ff (56, 101)
	A+:	1f (1)
Nodriza:	m:	2ff (17, 25)
	A-:	4ff (10, 15, 16, 23)

Coro 1: m: 1f (103)
A+: 1f (60)

Seneca: A-: 5ff (37, 39, 41, 43, 44)

Nerón: m: 3ff (46, 47, 88)
A: 4ff (36, 40, 84, 85)
A+: 3ff (1, 35, 92)
A-: 2ff (2, 91)

Popea: m: 1f (70)

Nodriza 2: m: 2ff (62, 68)
A+: 1f (65)

Prefecto: A-: 1f (89)

Mensajero: m: 1f (74)

Coro 2: A+: 2ff (75, 77)

Con respecto a los personajes, Nerón es el que aparece con un mayor número de funciones (12), lo cual coincide con la predominancia real del personaje, seguido por Octavia (8ff) y la nodriza de ésta (6ff); a continuación Séneca con 5, la nodriza de Popea con 3; con dos aparecen ambos coros y con una sola función el prefecto, el mensajero y Popea. No aparece representada con ninguna función de este tipo la sombra de Agripina; por otra parte, hay que hacer notar que no todas las funciones son igualmente generante, por lo que no poseen la misma relevancia desde el punto de vista de la economia del relato.

En relación al número de personajes con los que se relaciona Nerón como destinatarios, se trata fundamentalmente de Séneca y el prefecto (como veremos, el oponente y el ayudante, respectivamente). Además de éstos hay que suplir un primer contrato de carácter positivo en la f.1 donde se recoge el matrimonio de Nerón con Octavia, impedimiento para llevar a cabo los deseo de Nerón y como consecuencia del cual se origina la ruptura del contrato (f.2) y da comienzo así la tragedia.

Los mandatos simples (m) que hace Nerón tienen como destinatario a Séneca (f.46), ordenandole guardar silencio, o bien a unos personajes mudos para preparar la boda para el dia siguiente (f.47), función que también podría ser interpretada como un autocontrato; en cualquier caso, se trata de una función de extraordinaria importancia puesto que genera todos los acontecimientos siguientes; por último, en la f.88 ordena al prefecto que castigue con mayor dureza a los culpables de la rebelión, mandato que

inmediatamente (f.92) supone la orden previa al contrato establecido con el prefecto.

En lo que respecta a los contratos simples (A), como en el caso de las obras anteriores son de carácter generante; así, ante Séneca (ff. 3 y 40), Nerón decide castigar a sus enemigos y a Octavia, exhortándose a continuar con sus acciones represivas.

Los contratos de signo positivo, a parte del establecido con Octavia (f.1) los establece con el prefecto: en la f.35 ordena a éste partir para ejecutar a Sila, orden cumplida inmediatamente por el prefecto, al tiempo que deja la escena libre; en la f.92 se trata de la orden de imponer el máximo castigo a Octavia, orden que el prefecto acepta tras un contrato fallido.

Los contratos de signo negativo ya han sido citados más arriba. El primero (f.2) está constituido por la ruptura del contrato de matrimonio con Octavia, función que puede interpretarse también como una agresión. El segundo contrato fallido tiene lugar con el prefecto (f.91), recogiendo la oposición previa de éste a cumplir las ordenes de ejecutar a Octavia.

El siguiente personaje en número de funciones de mandato es Octavia, aunque, como veremos, no tienen la misma relevancia que los realizados por Nerón. Los mandatos simples que hace Octavia tienen como destinatarios a la nodriza, a su padre, al coro 1 y a un grupo de soldados (personaje mudo como en el caso del padre de Octavia). En la f.14 pide Octavia a la nodriza que le preste atención; en f.19 pide a su padre la muerte, petición que no pertenece a la verdad del relato; en la f.54 pide al coro que deje de lamentarse, y en las dos últimas, ff. 97 y 102, dirigiéndose a los soldados, pregunta por su destino y les insta a que se apresuren, funciones ambas que pueden considerarse en realidad como comunicaciones, esto es, son informaciones que responden al formulismo peculiar del lenguaje dramático. Los contratos simples que lleva a cabo Octavia tampoco son generantes, pudiendose considerar como simples comunicaciones de información. En la f.56 expresa su decisión de huir, formulada a través de una pregunta retórica, que en definitiva no es sino una información del vacio que a continuación se va a hacer en escena; en la f.101 se recoge la afirmación de su aceptación resignada de la muerte, contrato que, en definitiva, a lo único que afecta es al modo de reaccionar de Octavia.

El personaje de la nodriza de Octavia tiene una serie de mandatos que, en general, o son redundantes, o no tienen la menor relevancia para la economia del relato. Así, hace dos mandatos, ambos con Octavia como

destinatario, en f.17 instandola a tranquilizarse, en f.25, aconsejandole dejar de lamentarse, sin que ninguno de estos mandatos tenga carácter generante. En cuanto a los contratos que establece la nodriza, todos ellos son de carácter negativo, y salvo el de la f.10 que tiene como destinatarios a los dioses, están todos dirigidos a Octavia; se trata, como en el mandato de la f.17, de la petición de tranquilidad, aunque aquí (f.15) con la no aceptación explícita de Octavia, o bien de tratar a Nerón con mayor condescendencia (ff. 16 y 23), consejos que también son rechazados explícitamente por Octavia. En cuanto a la f.10, en la que la nodriza pide a los dioses que protejan a Octavia, hemos supuesto la no aceptación por parte de éstos ante el desarrollo ulterior de los hechos, aunque, como hemos visto en repetidas ocasiones, este tipo de petición que suele estar en boca del coro, no pertenece de hecho a la verdad del relato.

Las funciones de este tipo que están puestas en boca de Séneca son todas contratos fallidos y todas están dirigidas a Nerón. Aquí Séneca juega el rol que en otras ocasiones hemos visto en la nodriza (casos de Fedra o Medea), haciendo de oponente de Nerón, exhortándole a tener clemencia con Octavia (f.41), a desconfiar del amor (f.43) y a acceder ante los deseos del pueblo (f.44), peticiones que son rechazadas todas por Nerón.

La nodriza de Popea lleva a cabo dos funciones del tipo A (ff. 62 y 68), ambas destinadas a Popea, con objeto de hacer una pregunta o dar tranquilidad. El mandato que supone la f.62 es, por otra parte, vuelto a tomar en la f.65 como primera parte de un contrato aceptado en el que la nodriza pide información a Popea, y que tiene como consecuencia las siguientes funciones de comunicación.

Los dos coros están representados con dos funciones de este tipo. El primero, el coro partidario de Octavia, hace al final de la obra un mandato (f.103) pidiendo a los vientos protección para Octavia, función que puede considerarse fuera de la verdad del relato; establece además un contrato de signo positivo con el pueblo, actuando como instigador de la rebelión (f.60). Es encesario hacer notar el carácter generante y nuclear de esta función que tiene como destinador al pueblo, ya que en ninguna de las obras analizadas el coro presenta una función similar a ésta, acercándose más en su comportamiento a las funciones que están puestas en boca del segundo coro 4ff.75 y 77), en las que establece un contrato positivo con el mensajero, con el único resultado de generar la función de comunicación propia de este personaje.

También distinto a lo visto hasta ahora es el comportamiento del mensajero, personaje que cuando entra anunciado por el coro comienza su discurso dando órdenes (f.74) a unos soldados para que defiendan el palacio, mandato que, por otra parte, agota así su función. Finalmente, con una función sólo, como el mensajero, quedan Popea y el prefecto. Este está representado con un contrato fallido con Nerón (f.89), en el que el prefecto pide a Nerón benevolencia para los culpables de la rebelión, petición que no es aceptada por Nerón, y por otra parte, a este contrato le sigue el establecimiento de otro en los términos deseados por Nerón. Finalmente, Popea, al final del sintagma 12, realiza un mandato simple a la nodriza (f.70) pidiéndole que ruegue por ella a los dioses, mandato que como ya hemos dicho equivale a una comunicación mediante la cual se trata de señalar una salida de escena, justificando a la vez la causa de dicha salida.

Sólo nos resta hacer notar que el personaje de la sombra de Agripina, como mera catálisis que es, no pronuncia ningún enunciado de este tipo y que, por otra parte, el grupo de personajes mudos funcionan como destinadores de los contratos o mandatos y son el pueblo, que se rebela a instancias del coro, y los soldados, que reciben órdenes del mensajero y de Octavia.

D. Función lucha.

En el cuadro de las funciones no hemos recogido de manera explícita la función lucha (F). Sin embargo, como sucedía en las anteriores tragedias analizadas, hay otras funciones que pueden ser consideradas luchas o agresiones. Así, dejando de lado los intercambios verbales en los que se suceden los contratos fallidos y los establecidos, que podrían ser considerados como luchas verbales, está claro que hay unos personajes que sufren constantemente la agresión de otros. Más exactamente, el personaje agresor es por excelencia Nerón, y el personaje constantemente agredido es Octavia. Este personaje sufre una primera agresión en el momento en que Nerón rompe el contrato de matrimonio que la unía a él (f.2); es agredida de manera verbal desde el comienzo de la obra a través de los autocontratos y contratos de Nerón (ff. 36, 40, 41, 85, 88, 91, 92), en los que exhorta o da orden al prefecto para que Octavia sea castigada, consecuencia de lo cual tiene lugar el destierro de ésta. Así mismo, Octavia sufre la agresión de ella misma a través del mandato que hace a Claudio (f.19) pidiendo la muerte o comunicando (f.22) su deseo de morir a manos de Nerón.

Nerón es agredido, aunque de una manera indirecta, por Agripina (f.49), quien comunica su alegría por la inminente venganza que planea llevar a cabo contra Nerón, y de una manera directa por la rebelión del pueblo consecuencia del contrato establecido con el coro I. El tercer grupo de personajes que sufren la agresión de Nerón es el pueblo, que la sufre en las personas de Plauto y Cila, ejecutados por órdenes de Nerón o bien, como sujeto colectivo, sujeto de la revuelta, es reprimido y castigado, también a instancias de Nerón (ff. 84 y 89). Como vemos, pues, la función de lucha tiene como protagonista activo a Nerón y como protagonista que sufre las agresiones a Octavia.

Distribución de funciones según los personajes.

	d	C	m	(A)	A	F	c	Total
Octavia	7	8	5	3	-	-	-	23
Nodriza 1	3	4	2	-	4	-	-	13
Séneca	2	3	-	-	5	-	-	10
Coro I	-	13	1	-	3	-	-	17
Nerón	4	1	3	5	3	-	-	16
Prefecto	4	1	-	-	1	-	1	7
Agripina	2	3	-	-	-	-	-	5
Popea	2	2	1	-	-	-	-	5
Nodriza II	2	3	2	-	1	-	-	8
Mensajero	2	2	1	-	-	-	-	5
Coro II	-	1	-	-	-	-	-	-

Estructura de los sintagmas.

Sint. 1 2ff (A + -A) (Octavia, Nerón)

Sint. 2 4ff (/d/ + C + C + /d/) (Octavia)

Sint. 3 4ff (/d/ + C + C + /d/) (nodriza I)

Sint. 4 16ff (/d/ + C + d + m + -A + -A + m + C + m + C + C + C + -A + C + m + /d/) (Octavia y nodriza I)

Sint. 5 3ff (C + C + C) (Coro)

Sint. 6 4f: (/d/ + C + C + C) (Séneca)

Sint. 7 3ff (d + A + a) (Nerón, Prefecto)

Sint. 8 11ff (-A + A + -A + A + -A + C + -A + -A + m + m + /d/) (Ner.Sen.)

Sint. 9 5ff (d + C + C + C + d) (sombra de Agripina)

Sint. 10 5ff (/d/ + m + C + A + /C/) (Octavia)

Sint. 11 3ff (C + C + A) (Coro)

Sint. 12 11ff (d + m + C + C + A + C + C + m + C + m + /d/) (Popea, Nod.)

Sint. 13 1f (C) (Coro)

Sint. 14 7ff (d + m + A + C + A + C + d) (Mensajero, coro)

Sint. 15 3ff (C + C + C) (Coro)

Sint. 16 3ff (/d/ + A + A) (Nerón)

Sint. 17 8ff (d + C + m + -A + -C + -A + -A + /d/) (prefecto, Nerón)

Sint. 18 2ff (C + C) (Coro)

Sint. 19 9ff (/d/ + m + C + C + C + A + m + m + m C) (Octavia, coro, soldados)

Calificaciones de OCTAVIA

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Octavia	Octavia	monólogo	tot tantis onerata malis	5
Octavia	Octavia	monólogo	grauior... tua fortuna est	9
Octavia	Octavia	monólogo	tristes questus natae	12
Octavia	Agripina	monólogo	saeuae... nouercae	21
Octavia	Agripina	monólogo	illa, illa... tristis Erinys	23
Octavia	Agripina	monólogo	hostilem animum uultusque truces	22
Octavia	Octavia Nerón	monólogo	seruitque domus / cum prole tua capta tyranno	32
Nodriza 1	Octavia	Octavia	modo praepotentem... euersam domum / stirpemque Claudi	37
Nodriza 1	Agripina	Octavia	coniugis scelere	44
Nodriza 1	Octavia	Octavia	maeret infelix soror / eademque coniunx	46
Nodriza 1	Nerón	Octavia	crudelis uiri	48
Nodriza 1	Nerón Octavia	Octavia Octavia	odio pari / ardens mariti... flagrat	49
Nodriza 1	Octavia	Octavia	animum dolentis	51
Octavia	Octavia	Nodriza	magni resto nominis umbra	71
Nodriza 1	Octavia	Octavia	tristis alumnae	73
Nodriza 1	Nodriza 1	Octavia	tarda senectus	74
Octavia	Nodriza 1	Nodriza 1	nutrix, / testis... fida	75
Nodriza 1	Octavia	Octavia	miseranda	78
Nodriza 1	Octavia	Octavia	afflictae	83
Nodriza 1	Nerón	Octavia	uirum	85
Octavia	Nerón	Nodriza 1	saeui / ... tyranni	87
Octavia	Agripina	Nodriza 1	infandaparens	93
Octavia	Agripina	Nodriza 1	diraeo... matris	94
Nodriza 1	Octavia	Octavia	animi... furentis	99
Octavia	Octavia Nerón	Nodriza 1	genetrice caesa, per scelus rapto patre, / orbata fratre, miseriis luctu obruta, / maerore pressa, coniugi	102

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Octavia	Popea		...inuisa ac mece / subiecta famulae	
Octavia	Nerón Octavia	Nodriza 1	tumidos et truces miserae mihi / uultus tyranni,... hosti	109
Octavia	Nerón	Nodriza 1	auctor infandae necis	114
Octavia	Popea	Nodriza 1	superbam paelicem	125
Octavia	Popea	Nodriza 1	inimica uictrix	131
Octavia	Nerón Octavia	Nodriza 1	iustae maritum coniugis	133
Nodriza	Octavia	Octavia	miseranda	138
Nodriza	Nerón	Octavia	iuuenis infandi ingeni	152
Nodriza	Agripina	Octavia	nouercae	151
Nodriza	Agripina	Octavia	dira genetrix	153
Nodriza	Octavia	Octavia	te iunxit inuitam metu	154
Nodriza 1	Agripina	Octavia	tantoque uictrix facta successu ferox	155
Nodriza 1	AGripina	Octavia	coniunx	164
Nodriza 1	Agripina	Octavia	saeua... / nouerca	170
Nodriza	Nerón	Octavia	immitem uirum	177
Octavia	Nerón	Nodriza 1	principis	185
Nodriza 1	Octavia	Octavia	coniugem	186
Octavia	Popea	Nodriza 1	paelex	186
Nodriza 1	Popea	Octavia	inuisa cunctis	187
Octavia	Popea	Nodriza 1	cara est uiro	187
Nodriza 1	Popea	Octavia	nondum uxor	188
Nodriza 1	Popea	Octavia	forma eminens, / opibus superba	199
Nodriza 1	Octavia	Octavia	terris altera Iuno / soror Augusti coniunxque	219
Octavia	Nerón	Nodriza 1	scelesti coniugis mente impia	225
Octavia	Nerón	Nodriza 1	nefandi principis dirum caput	227
Octavia	Nerón	Nodriza 1	diro spiritu saeui ducis	235
Octavia	Nerón	Nodriza 1	pestis,... hostis deum /hominumque	240
Octavia	Nerón	Nodriza 1	tam nocentem	247
Octavia	Nerón	Nodriza 1	Nero insitiuus... / orbis tyrannus	249

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Nodriza 1	Nerón	Octavia	indignus... thalamis tuis	252
Nodriza 1	Octavia	Octavia	alumna	254
Nodriza 1	Nerón	Octavia	uiolenti... / mariti	255
Coro 1	Popea Nerón	monólogo	nec noua coniunx nostri principis	276
Coro 1	Octavia	monólogo	nupta... Claudia proles	278
Coro 1	Octavia	monólogo	soror Augusti	283
Coro 1	Nerón	monólogo	princeps	312
Coro 1	Agripina	monólogo	parentem	313
Coro 1	Agripina	monólogo	Augusta	320
(Agripina) "Coro 1"	Nerón	monólogo	nate	334
Coro 1	Agripina	monólogo	dominae	352
Coro 1	Nerón	monólogo	impius	363
Coro 1	Agripina	monólogo	miserae parentis	364
Coro 1	Agripina	monólogo	dominae	367
Coro 1	Agripina	monólogo	animam... tristem	375
Séneca	Nerón	monólogo	truci uultu	437
Nerón	Octavia	Séneca	inuisa coniunx	470
Nerón	Nerón	Séneca	ducis	443
Séneca	Nerón	Nerón	patriae patri	444
Séneca	Nerón	Nerón	patriae parens	490
Nerón	Nerón	Séneca	princini	495
Séneca	Octavia Nerón	Nerón	generata diuo Claudiae gentis decus, / sortita fratris more Iunonis toros	534
Nerón	Octavia	Séneca	animus numquam coniugis iunctus mihi	537
Nerón	Octavia	Séneca	pectore insociabili	541
Nerón	Popea	Séneca	dignam thalamis coniugem... / genere atque forma, uicta cui cedat Uenus / Iouisque coniunx et ferox armis dea	544
Séneca	Nerón	Nerón	summo	575
Nerón	Nerón	Seneca	principem	582
Agripina	Agripina	monólogo	uidex manus / dolorque matris	596
Agripina	AGripina	monólogo	manibus nostris / inultis	599

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Agripina	Agripina	monólogo	in nomen ferus / matris tyrannus	609
	Nerón			
Agripina	Nerón	monólogo	odia nati	609
Agripina	Nerón	monólogo	puero	613
Agripina	Nerón	monólogo	auctorem necis	617
Agripina	Nerón	monólogo	impio / tyranno	619
Agripina	Nerón	monólogo	superbus	625
AGripina	Nerón	monólogo	animam nocentem	630
Agripina	Nerón	monólogo	nate	634
Agripina	Agripina	monólogo	genetricis	635
Agripina	Nerón	monólogo	nefande	643
Agripina	Agripina	monólogo	nouerca, coniunx, mater infelix meis	645
Octavia	Nerón	Coro 1	principis	648
Octavia	Nerón	Coro 1	saeui / coniugis	654
Octavia	Octavia	Coro 1	soror Augusti, non uxor ero	658
Octavia	Nerón	Coro 1	diri, miseranda, uiri	661
	Octavia			
Octavia	Octavia	Coro 1	demens	662
Octavia	Nerón	Coro 1	principis	663
Coro 1	Octavia	Agripina	thalamis Claudia diri / pulsa	671
	Nerón		Neronis	
Coro 1	Popea	Agripina	uictrix / Poppaea	672
Coro 1	Popea	Agripina	grauis... / Poppaeae... imago, iuncta Neroni	683
Coro L	Agripina	Agripina	dominae	686
Coro 1	Nerón	Agripina	principis	689
Nodriza 2	Nerón	Popea	coniugis	690
Nodriza 2	Popea	Popea	alumna	691
Nodriza 2	Neron	Popea	Caesari tuo	694
Nodriza 2	Popea	Popea	qualis... quanta	698
Nodriza 2	Popea	Popea	tuam / formam	699
Nodriza 2	Nerón	Popea	ore laetitiam gerens / princeps superbo	705
Popea	Nodriza 2	Nodriza 2	nutrix	713
Popea	Nerón	Nodriza 2	Neronis mei	716
Popea	Nerón	Nodriza 2	coniugis mei	739

Personaje calificador	Personaje calificado	Contexto situacional	Calificación	Localización (verso)
Nodriza 2	Nerón	Popea	noui / mariti	743
Nodriza 2	Octavia	Popea	Augustae	768
Nodriza 2	Nerón	Popea	princeps tuus	762
Mensajero	Nerón	Coro 2	principis	801
Mensajero	Popea	Coro 2	coniugem... nouam	802
Mensajero	Octavia	Coro 2	Claudiae	803
Nerón	Octavia	monologo	suspecta coniunx et soror	728
Nerón	Popea	monólogo	sanctos coniugis uultus meae	841
Nerón	Nerón	monólogo	principis	843
Nerón	Nerón	Prefecto	principi	852
Nerón	Popea	Prefecto	coniugem	853
Nerón	Octavia	Prefecto	caedem sororis... et dirum caput	861
Nerón	Octavia	Prefecto	hosti	864
Nerón	Octavia	Prefecto	mulier, dedit natura cui pronum malo / animum, ad nocendum pectus instruxit dolis	868
Nerón	Octavia	Prefecto	damnatam... / diu nocentem	872
Octavia	Nerón Popea		tyrannus / aut... regina	899
Octavia	Popea		saeua	905
Octavia	Octavia		soror miseranda	910
Octavia	Nerón Octavia		fratris... miseranda	907
Octavia	OCtavia		miserae	917
Octavia	Octavia		sola	921
Coro 1	Agripina	Octavia	parens tanta Neronis	953
Octavia	Nerón	Coro 1	ferus... tyrannus	959
Octavia	Octavia	Coro 1	miseranda	960
Octavia	Octavia	Coro 1	quibus inuisa es numina diuum	964

Calificaciones de Octavia

Octavia → Octavia

[illegible] (Q2: P1)
[illegible] (Q2: P1)
[illegible] (Q2: P1)
[illegible] (Q2: P1)
[illegible] (Q2: P1)
soror (Q1: P1, P5)

tristis (Q2: P1)
SOLA (5) (Q2: P1)
soror Augusti (Q1: P1)
iuxta coniunx (Q1: P1)
pulsa thalamis (Q2: P1)

capta tyranno (Q2: P1)
inuisa coniugi (Q2: P1)
misera (2) (Q2: P1)
miseranda (4) (Q1: P1)
Claudia (Q1: P1)
inuisa deis (Q2: P1)

Nodriza → Octavia

[illegible] (Q1: P1)
infelix soror (Q2: P1)
animam dolentis (Q2: P1)
afflicta (Q2: P1)
altera-luno (Q1: P1)

cuncta domus (Q2: P1)
coniunx infelix (Q2: P1)
tristis alumna (Q2:P1)
FUNERIS (Q2: P5, P8)
soror Augusti (Q1: P1)

stirpes Claudi (Q1: P1)
ardens odio mariti (Q2: P1)
miseranda (2) (Q2: P1)
coniunx (2) (Q1: P1)
alumna (Q1: P1)

Coro 1 → Octavia

proles Claudia (Q1: P1)

soror Augusti (Q1: P1)

Nerón → Octavia

[illegible] coniunx (?) (Q2: P5)
soror (Q1: P1, P5)
[illegible] (Q2: P5)

INFOCIABILIS (Q2: P5)
hostis (Q2: P5)
NOCENS (Q2: P5)

suspecta coniunx et soror
DIRA (Q2: P5)
diu nocentem (Q2: P5)

Séneca → Octavia

[illegible] (Q1: P1)

Claudiae gentis decus (Q1:P1

Nodriza 2 → Octavia

Augusta (Q1: P1)

Calificaciones de Nerón

Nerón → Nerón

dux (Q1: P5)

princeps (3) (Q1: P5)

Coro 1 → Nerón

princeps (3) (Q1: P5)

impius (Q2: P1)

dirus (Q2: P1)

Séneca → Nerón

[illegible] (Q2: P5)
frater (Octauiae) (Q1: P1)

patriae pater (Q1: P5)

patriae parens (Q1: P5)
summus (Q1: P5)

Calificaciones de Agripina)

Coro 1 --> Agripina

[illegible] (Q1: P7)	Augusta (Q1:P7)	domina (3) (Q1: P7)
[illegible] (Q2: P7)		misera parens (Q2: P7,P5)

Calificaciones de Popea

Octavia --> Popea

fabula (Q2: P1)	superba paelex (Q2:P1)	inimica uictrix (Q2:P1)
paelex (Q2: P1)	cara uiro (Q1:P5)	regina (Q1: P8)
	saeua (Q2: P1)	

Nodriza 1 --> Popea

inimica cunctis (Q2:omnibus)	nondum uxor (Q2: P8)	forma eminens (Q1: P8)
	opibus superba (Q1: P8)	

Coro 1 --> Popea

noua coniunx (Q1: P8)	uictrix (Q1:P8; Q2:P1)	iuncta Neroni (Q1: P5,P8)

Nerón --> Popea

diuersa thalamis genere (Q1:P8)	coniunx (2) (Q1: P5,P8)
atque forma	

Nodriza 2 --> Popea

alumna (Q1: P8)	qualis (Q1: P8)	forma (Q1: P8)
	quanta (Q1: P8)	

Mensajero --> Popea

coniunx noua (Q1: P8,P5)

Calificaciones de Nodriza 1

Octavia --> Nodriza

fida testis (Q1: P2)

Calificaciones de Nerón

Octavia --> Nerón

tyrannus (3) (Q2: P1)	saeuus tyrannus (Q2:P1)	coniunx (2) (Q1: P1, P5)
hostis (Q2: P1)	maritus (Q1: P1)	frater (Q1: P1)
auctor infandae necis (Q2:P1)	princeps (3) (Q1:P1)	scelestus (Q2:P1)
IMPIVS (Q2:P1)	nefandus princeps (Q2:P1)	DIRVS (2) (Q2:P1)
saeuus dux (Q2:P1)	pestis (Q2:P1)	hostis deum hominumque
fas nocens (Q2: P1)	orbis tyrannus (Q2: P1)	saeuus coniunx (Q2:P1)
dirus uir (Q2:P1)		ferus tyrannus (Q2:P1)

Nodriza 1 --> Nerón

crudelis uir (Q2:P1)	maritus (Q1:P1)	uir (Q1:P1)
immani nefandi ingeni (Q2:P1)	immitis uir (Q2:P1)	indignus thalamis (Octavia)
	uiolentus maritus (Q2:P1)	

Agripina --> Nerón

odiosus (Q2:P7)	natus (2) (Q1:P5)	ferus tyrannus (3) (Q2:P7)
auctor necis (Q2:P7)	impius tyrannus (Q2:P7)	superbus (Q2:P7)
nocens (Q2:P7)		nefandus (Q2:P7)

Nodriza 2 --> Nerón

coniunx (Q1: P5,P8)	Caesar tuus (Q1: P5,P8)	princeps (Q1:P5)
LAETVS (Q1: P5,P8)	SVPERBVS (Q2: P1)	nouus maritus (Q1: P5,P8)
	princeps tuus (Q1: P8)	

Popea --> Nerón

dero meus (Q1: P8)	coniunx meus (Q1: P8)

Calificaciones de Agripina

Agripina --> Agripina

mater (3) (Q1: P5)	INVICTA (Q2: P7)	genetrix (Q1: P5)
nocens (Q2: P5)	coniunx (Q1: P5)	infelix mei (Q2: P7)

Octavia --> Agripina

saeua nocens (Q2: P1)	tristis Erynis (Q2:P1)	HOSTILIS (Q2:P1)
TRUX (Q2:P1)	infanda parens (Q2:P1)	dira mater (Q2:P5)

Nodriza 1 --> Agripina

SCELERATA (Q2:P1)	nocens (Q2:P1)	dira genetrix (Q2:P1)
ferox (Q2:P1)	coniunx (Q1:P5)	saeua nocens (Q2:P5,P1)

Ejes semánticos clasificatorios de las calificaciones de

Octavia

	SOLA	MISERA	DEMENS	REGIA	PVLSA	CONIVNX	SOROR	INVISA	NOCENS	DIRA	
Nodriza 1	-	7	2	2	2	2	-	-	-	-	15
Octavia	5	6	1	2	6	1	1	-	-	-	22
Coro	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	2
Nerón	-	-	-	-	-	2	2	1	6	1	12
Séneca	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	2
Nodriza 2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	5	13	3	8	8	5	3	1	6	1	53

Ejes semánticos clasificatorios de las calificaciones de

Agripina

	MATER	CONIVNX	INVLTA	INFELIX	NOVERCA	SAEVA	DOMINA	
Octavia	2	-	-	-	1	5	-	8
Nodriza 1	1	1	-	-	2	4	-	8
Agripina	2	1	1	1	1	-	-	6
Coro 1	2	-	-	2	-	-	2	6
	7	2	1	3	4	9	2	28

Ejes semánticos clasificatorios de las calificaciones de

Nerón

	PRINCEPS	IMPIVS	DIRVS	FRATER	PATER PATRIAE	TYRANNVS	NOCENS	NEFANDVS	CONIUNX	HOSTIS	LAETVS	
Octavia	3	1	7	1	-	5	2	1	2	2	-	24
Nodriza 1	-	-	2	-	-	-	-	1	5	-	-	8
Séneca	1	-	1	1	2	-	-	-	-	-	-	5
Coro 1	1	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	3
Nerón	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
Agripina	-	1	4	-	-	4	2	2	-	-	-	13
Popea	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	2
Nodriza 2	3	-	1	-	-	-	-	-	2	-	1	6
	10	3	16	2	2	9	4	4	11	2	1	63

Ejes semánticos clasificatorios de las calificaciones

de Popea

	FAMVLA	PAELEX	INIMICA	VICTRIX	SAEVA	SVPERBA	PULCHRA	CONIUNX	REGIA	
Octavia	1	2	1	1	1	1	-	-	-	7
Nodriza 1	-	1	2	-	-	-	1	-	-	4
Coro 1	-	-	-	1	-	-	-	1	1	3
Nerón	-	-	-	-	-	-	1	2	-	3
Nodriza 2	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
Mensajero	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
	1	3	3	2	1	1	3	4	1	19

Análisis de las calificaciones.

Dos son los principales personajes calificados en la obra: Octavia y Nerón, tal como corresponde a su protagonismo en ella. Otros dos personajes, la sombra de Agripina y Popea reciben también un cierto número de calificaciones como para que merezcan el análisis. Comenzando por Octavia, recibe un total de 53 calificaciones, de las cuales el mayor grupo (22) son autocalificaciones. Un personaje de su universo semántico, la nodriza y Nerón, opuesto a ella, son los personajes que le siguen en número de calificaciones. La esfera semántica de los adjetivos provenientes de ella misma o de la nodriza son todos de sentido positivo o conmiserativo: misera, regia, coniunx, o acentúan los rasgos de abandono y soledad: sola, pulsa. Por el contrario, todas las calificaciones que recibe de Nerón son o términos de parentesco (soror, coniunx) o fuertemente opuestos: inuisa, dira y, sobre todo, nocens (6 veces). De los restantes personajes solamente el coro 1 y Séneca se refieren a ella, ambos en términos positivos: regina.

Nerón recibe 63 calificaciones, de las cuales hay que destacar el hecho de que sólo dos de estas sean autocalificaciones, las dos, por otra parte, referidas a su poder: princeps. El personaje que más veces se refiere a él es, naturalmente, Octavia (24), todas ellas salvo el término de coniunx, de sentido negativo: impius, dirus, tyrannus, nefandus, hostis o princeps (con valoración también negativa). La nodriza de Octavia también se refiere a Nerón en términos negativos (dirus, nefandus) o bien insiste en su relación familiar con Octavia (coniunx, cinco veces). A este grupo de personajes opuesto a Nerón hay que añadir el coro I, con tres referencias (princeps, impius y dirus). El caso de Séneca es ambiguo pues lo califica tanto en términos positivos (patriae pater, summus) como negativos (v. 437:truci uultu), aunque es de destacar que esta calificación se produce en un monólogo en tanto que las dos otras se producen en conversación con el propio Nerón. También en este grupo de opositores de Nerón hay que contar a Agripina cuyas 13 calificaciones son todas negativas: odiosus, auctor necis, nocens, impius tyrannus, ferus, superbus y nefandus, y sólo en dos ocasiones se dirige a él con el término de parentesco natus. Popea y la nodriza de ésta utilizan los únicos calificativos positivos que recibe Nerón: princeps tuus, nouus maritus, coniunx, Caesar tuus, la nodriza y Nero meus y coniunx meus, Popea.

De los personajes secundarios destacan solamente Agripina, la madre de Nerón y Popea. La primera recibe 28 calificaciones, 6 autocalificaciones y el resto repartido entre Octavia, la nodriza de ésta y el coro I. Agripina, en su única intervención (que, por otra parte, es un monólogo), se refiere a sí misma con los términos de parentesco mater, coniunx y nouerca, este último con referencia también a Nerón. El resto se refieren a su desdichado destino: infelix e inulta. Por el contrario, las calificaciones que recibe de Octavia y de la nodriza de ésta son todas de carácter negativo (tristis Erynis, saeua nouerca, infanda parens, dira mater, ferox, o scelerata. El coro I, por el contrario, se refiere siempre a ella en términos de conmiseración: parens tristis, augusta, domina, misera parens.

Por su parte, Popea recibe 19 calificaciones, ninguna procedente de ella misma. De los seis personajes calificadores de Popea, Octavia, la nodriza I y el coro I se refieren a ella en términos negativos: famula, paelex superba, saeua, inimica uictrix, uictrix, inimica cunctis, y sólo se destaca de ella su belleza: forma eminens (v. 199). Así mismo destacan la belleza de la nueva esposa Nerón (v.544: dignam thalamis genere atque forma) y la nodriza de Popea (v. 699: tuam formam). El resto de las calificaciones de Popea hacen principalmente referencia a su próximo enlace con Nerón (noua coniunx) y condición (regina).

Observaciones sobre las ambigüedades de la estructura superficial.

Según la definición de Rastier sobre la "verdad" del relato, las siguientes funciones de las cuatro tragedias **no** pertenecen a ella:

Medea: 13, 14, 16, 20, 78, 80, 85, 87, 88, 97 (43, 65, 69, 93).
Fedra: 5, 25, 44, 57, 76, 88, 92 (52, 61, 71, 72).
Tiestes: 16, 70, 86, 96, 100 (41, 42, 44, 45, 46).
Octavia: 10, 103.

De la observación de los datos anteriores se puede obtener algunas conclusiones. En primer lugar, destaca la ausencia de enunciados deceptivos en la Octavia, frente a la numerosa presencia de éstos en las tres obras restantes, obras en las que la venganza se basa precisamente en la existencia de dichos enunciados (cfr. infra el análisis narratológico).

Por otra parte, se desprende de aquí la posibilidad de construir dos versiones diferentes de cada relato, una que no tendría en cuenta más que las funciones pertenecientes a la verdad del relato, según la cual, Medea constaría de 106 funciones, Fedra de 87, Tiestes de 91 y Octavia de 102, a la vez que aquellas funciones en que hemos suplido la aceptación por parte de los dioses quedarían reducidos a simples expresiones de mandato o deseo. Esta versión sería la única incuestionable que permitiría reconstruir el funcionamiento metalingüístico del texto. La seguuda versión, en la que se incluiría la totalidad de las funciones de cada obra, postularía un estatuto uniforme para todas las funciones; según esto, el lector/espectador estarían obligados a creer en la "verdad" de todas las funciones recogidas en el análisis, aunque la verificación de esta lectura no se realice exclusivamente a partir del texto. Esta versión podría ser, de hecho, objeto de refutaciones, en el sentido de que la mayoria de las funciones que no pertenecen a la verdad del relato han debido ser suplidas en el análisis.

Por otra parte, a los dos inventarios distintos de funciones corresponderían también dos inventarios diferentes de sintagmas, pudiendo afirmar que la duplicidad de las descripciones, esté o no creada por los procedimientos de descripción, se debe a la coexistencia de dos estructuras narrativas superficiales diferentes que se manifiestan a través de un mismo discurso lingüístico.

Análisis de los sintagmas.

Como dijimos anteriormente, los sintagmas son grupos de funciones reunidas mediante relaciones de presuposición; pueden ser discontinuos en el tiempo del relato, ya que al ser unidades de tipo lógico no tienen necesariamente que tener en cuenta la contigüidad de sus funciones constitutivas. La sucesión de sintagmas formula en orden lógico lo que la sucesión de las funciones formula en orden cronológico.

Los sintagmas que hemos recogido en las cuatro obras oscilan, en lo que respecta al número de funciones, desde una única función (sint. 10 de Medea o sint. 1, 2, 6 de Fedra) hasta 21 funciones (sint. [illegible] de Tiestes); esta misma variabilidad nos indica que no existe una extensión definida para los sintagmas.

En lo que respecta a las regularidades que presentan los sintagmas, podemos recordar aquí los análisis de Rastier sobre el Don Juan de Molière (Rastier 1973). Según el investigador francés, ningún rol caracteriza más un contenido que otro; así, por ej., don Juan es tanto agresor como destinatario. Sin embargo, a cada uno de sus roles corresponde quizá un rol particular para los restantes contenidos en presencia, de tal modo que se puede llegar a una definición formal de cada contenido del tipo siguiente:

x es destinador cuando y es objeto
z es agresor cuando y es agredido

Esta definición recíproca de los contenidos investidos determina la valencia narrativa de cada uno de elos, al poner de manifiesto que agrupamientos de roles formales son comparables con él. Siguiento estas pautas, Rastier homologa los sintagmas cuyos actores y funciones son análogas, consiguiendo así lo que denomina "secuencias paradigmáticas". Sin embargo, nosotros hemos preferido efectuar este nivel de análisis, que nos conduce ya directamente hasta la estructura profunda de la significación, siguiendo el método de Greimas, tal como exponíamos en páginas anteriores. Por una parte, nos parece más coherente y completo, y por otra, en los textos que constituyen el objeto de nuestro análisis las homologaciones de sintagmas análogos tal como ha propuesto Rastier no resulta posible. Sin embargo, aun siendo esto así en el marco delimitado de cada tragedia tomada individualmente, sí nos parece interesante poner de relieve algunas de las regularidades que hemos observado entre las cuatro obras analizadas.

En lo que se refiere a lo que hemos denominado "prehistoria" del relato, nos encontramos de una manera general con la existencia de un contrato entre el principal personaje agredido (Octavia, Medea, Fedra) y el personaje que hace la primera agresión, agresión que consiste precisamente en la ruptura del contrato (Nerón, Jasón, Tiestes). Esta ruptura puede consistir en la supresión del contrato por otro personaje (Nerón, Popea, Jasón, Creusa), bien en el incumplimiento por ausencia (Teseo). En el caso del Tiestes no existe este contrato previo, aunque la función lucha es perfectamente homologable a la ruptura del contrato de los otros casos, dado que nos encontramos con la misma relación entre agresor y agredido. Por otra parte, los personajes que en estos primeros sintagmas, excluyendo a la Octavia, hacen la primera agresión (Jasón, Teseo, Tiestes), al término del relato aparecen indefectiblemente como objetos de una agresión posterior (de Medea, Fedra y Atreo).

En las obras en las que el protagonista es femenino, la nodriza asume el rol de oponente, en un principio, para pasar luego a través de una serie de contratos frustrados, al establecimiento de un último contrato por el cual se convierte en ayudante del sujeto. En las obras en las que el protagonista es masculino (Octavia, Tiestes), es un personaje de la esfera de éste (el prefecto de la guardia, un guardia) el que lleva a cabo esta función.

Un sintagma también muy repetido es el que tiene lugar entre el coro y el mensajero una vez que ha tenido lugar la venganza, o una parte de ella. Tras la llegada del mensajero, el coro establece un contrato en el que le pide información, información que en un primer momento siempre es negada por el mensajero aunque, a continuación, termina por aceptar la petición y relata lo sucedido fuera de escena.

Para concluir, una última observación que no afecta directamente a la homologación de sintagmas sino a su localización. Se trata de la distinta localización en la Octavia de los sintagmas que recogen las intervenciones corales. Como veremos más adelante, en esta obra, de manera diferente a como sucede en las tres restantes, los coros no separan episodios y carecen, en ocasiones, de significación estructural.

Capítulo VII. Análisis narratológico.

Análisis narratológico. Fedra.

En esta última parte de nuestro análisis, que realizaremos siguiendo la metodología del análisis narrativo desarrollada por A.J.Greimas tal como hemos desarrollado en el capítulo III de la introducción, comenzaremos por el estudio de Fedra por ser esta obra la que mayor complejidad narrativa presenta. Esta complejidad nos permitirá detenernos en ella con más atención y nos evitará tener que reiterar los puntos ya tratados en ésta. Para el análisis, hemos procurado tener presentes las consideraciones de aquellos autores que han analizado esta obra como, por ej., P. Grimal (1963), G. Runchina (1966), D. Henry y B. Walker (1966), G. Viansino (1968), E. Lefevre (1969) o J. Luque (1980), además de los estudios generales sobre el teatro de Séneca (Hermann 1968, Zwierlein 1966, Opelt 1972 o Pratt 1983). De acuerdo con los procedimientos de segmentación expuestos en las consideraciones metodológicas (cfr. supra), atendiendo a los criterios espacio-temporales y a la configuración actancial hemos dividido la historia "narrada" en Fedra (esto es, la "fábula") en siete secuencias a las que hemos asignado un título de valor meramente descriptivo.

Secuencia I. El viaje a los infiernos.

La determinación de esta primera secuencia se realiza, como tuvimos ocasión de ver ya en el análisis y comentario del nivel "funcional", mediante la re-construcción de la "fábula" a partir de los datos diseminados en la obra. Se corresponde con lo que en otra parte hemos denominado "prehistoria" del relato, situada por consiguiente tanto lógica como cronológicamente al comienzo de la narración, de la que constituye el comienzo. Como es obvio, esta reconstrucción sólo es posible una vez terminado el proceso completo de lectura y/o representación. En ella aparecen ya los programas narrativos (PN) de dos actores cuyo desarrollo tendrá una gran importancia en el transcurso de la acción, los de Fedra y Teseo. De acuerdo con los criterios espaciales que revela la organización textual la secuencia está montada sobre una oposición espacial basada en los siguientes términos:

$$\frac{\text{inferi}}{\text{eufórico}} \sim \frac{\text{superi}}{\text{disfórico}}$$

Efectivamente, la secuencia muestra una oposición muy marcada entre un espacio inferior, carente de luz, negativo y caracterizado por el rasgo semánti

co /muerte/, en el que se sitúa Teseo, y un espacio "superior", eufórico, representado por el mundo de los vivos, en el que se desarrollará la mayor parte de la acción. La oposición espacial mencionada corresponde, por otra parte, a la que se da entre el espacio tópico y el heterotópico (aunque también cabe igualmente la posibilidad de interpretar el espacio inferior como espacio "utópico" y reservar el nombre de heterotópico para denominar el lugar de origen tando de Fedra (Creta) como de Hipólito (Tracia), en función de la interpretación del rol temático de Teseo como "héroe" que posteriormente daremos . Esta primera oposición espacial está basada en el sema /verticalidad/ (opuesto al de "horizontalidad/ que en la secuencia siguiente articulará el espacio superior). Las connotaciones de este espacio inferior y su semantismo dominado por la /muerte/ impregnan al personaje Teseo hasta el punto de que esta categoría tímica negativa acabará por imponerse también al resto de los personajes (cfr. v. 841: "inter mortis et uitae mala").

Junto a esta oposición espacial "superior/inferior" se manifiesta una oposición temporal que, referida al conjunto de la obra, puede ser representada de la siguiente manera:

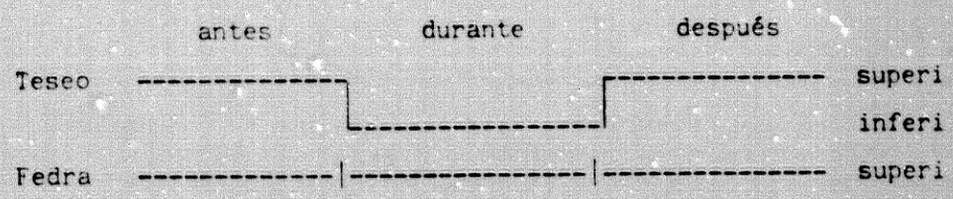
antes vs durante vs después

oposición que articula tres franjas o zonas temporales claramente delimitadas en el desarrollo de la acción y que, en terminología de Bremond (1973) podríamos describir mediante los siguientes programas narrativos:

PN 1: establecimiento del contrato (Fedra, Teseo)
PN 2: ruptura del contrato (Fedra)
PN 3: sanción (Fedra)

Como veremos más adelante, si el primer PN es indivisible en otras articulaciones, los dos restantes dan origen a nuevas series de PN (programas narrativos de uso, cfr. supra) que forman una progresión funcional de las calificadas por Bremond (1966:88) como "encadenamiento por continuidad". La articulación espacial y temporal de esta primera secuencia muestra ya, pues, algunos de los elementos que caracterizarán el curso de la acción narrativa y la axiologización de determinados contenidos semánticos. Una vez delimitada así la primera secuencia mediante los procedimientos de segmentación espacio-temporal, resulta posible reconocer la estructura

actancial de la secuencia y los roles temáticos presentes en ella. Como sujetos de hacer aparecen Teseo, con un PN que se desarrolla en los dos espacios señalados anteriormente, y Fedra, cuyo PN se desarrolla exclusivamente en el espacio "superior":



La linealidad del PN de Fedra, tanto en la ocupación del espacio superior como en la del subespacio que en él se delimite será una constante a lo largo de toda la obra, frente a los PN de Teseo e Hipólito, marcados por la discontinuidad espacial.

En esta primera secuencia Teseo aparece ya marcado con los dos semas que lo definirán funcionalmente durante el resto de la acción: /poder/ por una parte y /esposo/ por otra, el primero de ellos de carácter virtual (su actualización no se realizará hasta la secuencia VI), el segundo, de carácter actual, aunque de aspecto terminativo en el PN de Fedra y sobre el eje del "parecer" de la oposición "ser/parecer"; precisamente este último rasgo será utilizado por Fedra como un motivo más de su PN (vv 219 ss: "reditusque nullos metuo: non umquam amplius / conuexa tetigit qui mersus semel / adiit silentem nocte perpetua domum"). A estos dos semas hay que añadir el sema /muerte/ ya mencionado que estará presente en todo el recorrido narrativo de Teseo. Como veremos más adelante, la oposición

$$\frac{\text{inferum}}{\text{muerte}} \sim \frac{\text{superum}}{\text{vida}}$$

se invertirá al final de la obra y como consecuencia Hipólito y Fedra llegarán a desear la muerte en tanto que liberación personal (Hipólito, v. 682; Fedra, vv. 710 y 1160) mientras que Teseo, en ese mismo proceso de inversión axiológica, rechazará la muerte como expiación de su culpa (vv 1208 ss: "morte facili dignus haud sum qui... ").

En esta primera secuencia, que, no lo olvidemos, es reconstruida, Fedra presenta un rol actancial que podríamos designar como el de la esposa abandonada. Sin entrar en el detalle de las motivaciones que regirán la posterior conducta de Fedra, que tendremos ocasión de analizar más adelante, Fedra y Teseo se encuentran unidos mediante una relación contractual

definida mediante el siguiente enunciado de estado:

$$(S1 \cap O2) \cap (S2 \cap O1)$$

en el que ambos ocupan simultaneamente las posiciones de sujeto y objeto de los respectivos PN, contrato al que el viaje de Teseo a los infiernos en una aventura galante (cfr. vv 91 ss) pone fin, al menos en lo que respecta al PN de Fedra, tal como la siguiente transformación recoge:

$$F\ trans: S1 \longrightarrow (S1 \cap O2) \cap (S2 \cap O2) \longrightarrow (S1 \cap O2) \cap (S1 \cup O1)$$

La explicación de que la transformación sólo afecte a la parte en que Fedra actúa de sujeto y no a la del PN de Teseo se debe a que para éste tal ruptura no se produce, por lo que la relación fiduciaria entre ambos se sigue manteniendo. Incluso después de esta ruptura, veremos cómo la relación (S2 $\cap$ O1), rota para Fedra por el viaje, es mantenida artificialmente por ésta en el modo del parecer como manipulación para lograr su venganza.

En esta primera secuencia nos encontramos, por lo tanto, con una serie de PN de uso que podemos resumir en los siguientes:

PN 1: Contrato (Teseo, Fedra)
PN 2: Desplazamiento (Teseo)
PN 3: Ruptura (Fedra)

En cualquier caso, interesa dejar señalado que la ruptura es sólo unilateral y que el PN 1 continuará su desarrollo en la secuencia V al regreso de Teseo de los infiernos. En lo que respecta a las modalidades, destaca, por un lado, la ausencia de modalidad volitiva hasta el momento, y por otro, la caracterización como sujeto de acción (competencia virtual, no actualizada) de Teseo. Un desplazamiento dominado por el eje de la verticalidad pone en marcha el programa narrativo que Fedra desarrollará en la secuencia siguiente, desplazamiento connotado disfóricamente por el término /no vida/ indicado anteriormente. En lo que respecta a las posiciones actanciales, vemos que Teseo no llega a ocupar en ningún momento el lugar del antisujeto, esto es, no se constituye como antagonista de Fedra en busca de un objeto de valor común para ambos; por el contrario, en el recorrido narrativo de Fedra aparecerá Teseo bien como Oponente (cfr. v 90: "hosti nuptam"), bien como Ayudante (involuntario, es cierto), y en el de Hipólito será, consecutivamente, Ayudante y Oponente. La única posición de sujeto de Teseo la ocupa, en su PN propio, como sujeto de querer cuyo objeto es Fedra.

Secuencia II. La caza.

La determinación de esta secuencia se realiza también mediante criterios de orden espacial. En ella inicia Hipólito su recorrido narrativo propio, articulado, en esta primera secuencia, en 4 PN:

PN 1: Preparativos de caza (Hipólito, cazadores)

PN 2: Ofrecimiento (Hipólito, Diana)

PN 3: Aceptación (Diana)

PN 4: Desplazamiento (Hipólito, cazadores)

En la secuencia anterior vimos cómo se establecía una división espacial "inferior/superior" dotada de una calificación axiológica "disfórica/eufórica". En esta segunda secuencia, el espacio superior, marcado por el sema /horizontalidad", recibe una nueva articulación que recogemos mediante la siguiente oposición:

$$\frac{\text{silua}}{\text{eufórico}} \qquad \frac{\text{urbs}}{\text{disfórico}}$$

La calificación tímica se realiza, naturalmente, de acuerdo con la ideología del propio Hipólito (vv 483 ss). En sus PN incluimos los preparativos para la "caza", lexema que figurativiza el concepto abstracto de /vida retirada/, y el establecimiento de un contrato con Diana, diosa que representa en el esquema actancial de Hipólito tanto el actante Destinatario como el de Objeto de valor cuya búsqueda constituye el recorrido narrativo de base de Hipólito. El contrato con Diana implica, en este caso concreto, un primer "hacer persuasivo" (figurativizado en el sacrificio que Hipólito celebra ante el altar de Diana), seguido por la aceptación de la diosa (vv 81 ss: "en, diua, faues: signum arguti / misere canes"). En lo que respecta a la axiologización de los valores, es preciso señalar que la oposición espacial que hemos reflejado anteriormente con los valores positivo/negativo no se corresponde, en realidad, con los valores "ideológicos" de la obra en su conjunto como tendremos ocasión de comprobar al término del análisis. La situación tanto de Hipólito como de Fedra y Teseo sobre la deixis negativa del cuadrado semiótico que articula los contenidos investidos (cfr. infra) hace que todos ellas reciban una deixis positiva inicial (propia de cada recorrido narrativo) que no se corresponde con los auténticos valores ideológicos del relato, expresados por el coro en tanto que portavoz ideológico (cfr. vv 274 ss) y también, en parte, por la nodriza (vv. 129 ss), valores derivados del Destinador-enunciador, esto es, Séneca. De esta axiologización negativa derivan la serie de transgresiones que los tres actores llevarán a cabo provocando el consiguiente castigo.

En esta primera aparición Hipólito inicia un recorrido narrativo propio que, a través de diversos PN de uso, le conducirá al conflicto con Fedra. El sema dominante en él es el de /castidad/ (cfr. supra, calificaciones de Hipólito), comprendida no sólo como forma de entender las relaciones amorosas sino también como hábito de vida general tal como se refleja en la siguiente oposición:

$$\frac{\text{secreta loca}}{\text{eufórica}} \sim \frac{\text{frequentia loca}}{\text{disfórica}}$$

(cfr. v. 482: "urbem frequenta, ciuium coetum cole" y 483 ss), oposición que refleja un ideal de vida retirada e incontaminada por la presencia del hombre, opuesta a la vida ciudadana, esto es, una oposición que en términos sociales podría ser resumida en los siguientes términos:

$$\frac{\text{colectividad}}{\text{disfórico}} \sim \frac{\text{individualidad}}{\text{eufórico}}$$

Secuencia III. El reconocimiento del amor.

Esta secuencia, formalmente muy compleja, se puede resumir en una serie de PN que tienen como sujetos a Fedra y a la nodriza:

PN 1: Reconocimiento del amor (Fedra)
PN 2: Comunicación (Fedra, nodriza)
PN 3: Confrontación (Fedra, nodriza)
PN 4: Renuncia (Fedra)
PN 5: Dominación (Fedra, nodriza)

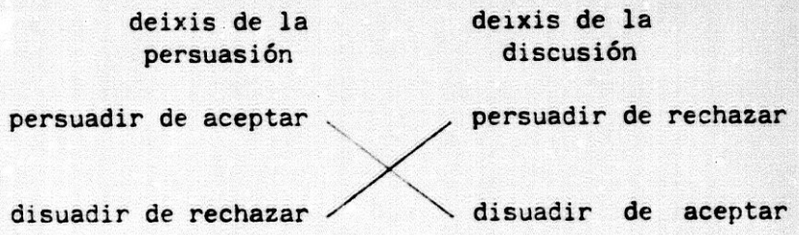
Pese al carácter de confrontación que tiene la secuencia, ésta se mantiene en el dominio cognitivo y sólo en parte puede ser interpretada en términos de confrontación física (como ocurrirá, por ej, en la secuencia V). El recorrido narrativo está dominado por el "reconocimiento" ("adquisición del saber") de la pasión que afecta a Fedra (vv 112 ss) y su posterior comunicación a la nodriza (hacer saber). La relación formal que se establece entre Fedra e Hipólito, objeto de valor ausente en la secuencia, es la de Sujeto-Objeto. El carácter pasional y conflictivo que caracteriza la pasión de Fedra será analizado más adelante. En cualquier caso, interesa ya dejar claro que el conflicto se sitúa en una doble dimensión: ética (esto es, ideológica) e individual (axiológica). En el plano ético o ideológico, el objeto Hipólito está caracterizado por la presencia del sema /ilícito/ (cfr. v. 160: "coitus nefandos") dado tanto el carácter incestuoso de la relación pretendida como la violación de la fides que supone el engaño

a Teseo, y en el plano individual (figurativo) ya hemos mencionado el sema /castidad/ que recibe Hipólito. El conflicto en Fedra se manifiesta, consiguientemente, por la oposición entre los predicados modales /querer/ (modalidad volitiva) y /no poder/ (modalidad deóntica).

La comunicación de objeto a la nodriza (PN 2) va seguida de la confrontación entre ambos personajes, confrontación de tipo contractual que termina con la aceptación por parte de ella de la petición de ayuda que le hace Fedra. Esta transformación del hacer de la nodriza que pasa de oponente a ayudante comportará igualmente la potenciación del rol actancial del personaje, normalmente de carácter subalterno, representado por la nodriza, la cual adquiere en la secuencia V una función muy importante. Este "hacer persuasivo" de carácter impositivo es el que hace que el /no querer/ de la nodriza se transforme en un /deber hacer/ prescriptivo aunque oculto bajo la apariencia de un intercambio recíproco:

$$\text{F trans.} \longrightarrow \left(S1 \longrightarrow (S2 \cap O\text{: ayuda})\right)$$

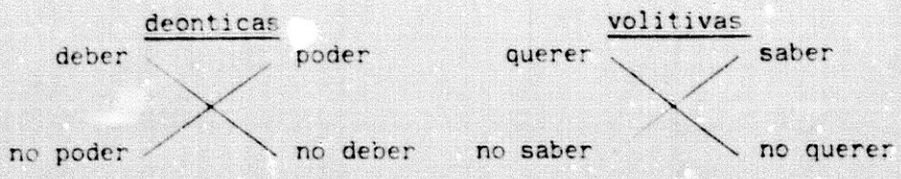
en el que la oposición /vida/ vs /muerte/ utilizada por Fedra como condicionante (cfr. v. 253 s: "haec sola ratio est, unicum effugium mali: / uirum sequamur: morte praeuertam nefas") provoca la aceptación final de la nodriza y el establecimiento de un contrato fiduciario. En cualquier caso, nos interesa destacar que este "hacer persuasivo" no es sino una forma desarrollada de un /hacer querer/ fundamental que ejerce el sujeto implicado en la estructura de la comunicación, al igual que el hacer discursivo revela un /hacer no querer/ tal como representa el siguiente cuadrado semiótico:



susceptibles de aplicarse a todos los niveles narrativos en los que una estructura contractual aparezca implicada: contrato enunciativo o relaciones entre un destinador y un destinatario para instituir un /querer hacer/.

En lo que respecta a la axiologización de los contenidos ideológicos investidos por el valor de objeto Hipólito (negativo tanto en el plano ideológico como en el axiológico), es preciso destacar el hecho de que esta calificación negativa del objeto es reconocida ampliamente por la propia Fedra (por ej. vv. 127-8: "nulla Minois leui / defuncta amore est, iungitur semper nefas") en una modalidad cognoscitiva ("saber no poder") y

sin embargo afirmada como tal objeto de valor ("querer poder"). El conflicto se plantea, por lo tanto, entre distintas modalidades cuya articulación recogen los siguientes cuadrados semióticos:



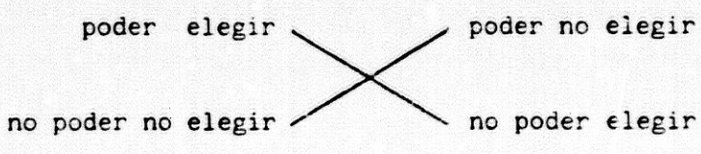
y cuyo predominio dependerá de los valores reconocidos en función de la determinación histórica y social propia de cada época. En este caso concreto, atendiendo unicamente a los investimientos semánticos de valor moral, la oposición "lícito/ilícito" se sobrepone como "sobredeterminación" modal al plano individual representado por las modalidades volitivas (S quiere O). La defensa realizada por la nodriza de lo lícito se figurativiza en el conflicto expresado en el PN 3 de la secuencia, conflicto en el que tendrá que ceder ante la amenaza de Fedra de suicidarse (cfr. vv 271 ss). La opción que se plantea, por lo tanto, a la nodriza se puede representar de la siguiente manera:

$$\frac{\text{aceptación}}{\text{rechazo}} \sim \frac{\text{vida}}{\text{muerte}}$$

en el que la libertad de elegir ha sido transformada en una "obligación de elegir" y lo que inicialmente aparecía como un intercambio se transforma en "dilema" cuya formula podemos escribir como:

S2 p dec. (S2 ph vs S2 ph)

(donde p dec. = poder decidir, ph = poder hacer y S2 el sujeto manipulado por un S1 manipulador, en este caso, Fedra). Efectivamente, al contrario de lo que sucede en el caso de la elección libre, representada por el intercambio voluntario, el dilema presenta la siguiente configuración:



La transformación efectuada como consecuencia del hacer persuasiva de Fedra del dilema de la nodriza (que, como vemos, comporta la obligación de elegir) no es más que una manifestación del /poder/ de Fedra propio de las relaciones de dominación "amo/esclavo" y permite asimilar el intercambio a una forma de contrato injuntivo.

Secuencia IV. El rechazo.

Esta secuencia está montada sobre dos programas narrativos paralelos actorializados respectivamente por la nodriza y Fedra, cuyo objeto es un "hacer persuasivo" sobre Hipólito que en ambos casos fracasará. El primero de ellos, el de la nodriza, va precedido de una plegaria de ésta ante el altar de Diana (vv 406 ss) que podemos equiparar, desde el punto de vista de la teoría narrativa, a la prueba cualificativa, esto es, la prueba para obtener la competencia semiótica, el "saber hacer" que caracteriza al sujeto de acción, prueba que en este caso resulta fallida. A pesar de este carácter fallido, interesa destacar que para la nodriza la aparición de Hipólito a su regreso de la caza (v 424) es interpretado por ésta erroneamente como la consecuencia de su petición de ayuda (cfr. v. 423: "ades inuocata, faue faue uotis, dea!"), adquisición de la competencia, por lo tanto, de carácter subjetivo y fundada en el eje del /parecer/.

Una vez aceptada la función de ayudante de Fedra la nodriza, en su nuevo rol narrativo, aborda a Hipólito (Objeto), aunque de modo indirecto, sin atreverse a revelar la pasión que Fedra siente por el joven, pretendiendo tan sólo actuar sobre los semas definitorios del joven (modo de vida, ideas sobre la mujer y la vida en sociedad, etc,). Según la nodriza, el PN de Hipólito (vida selvática, amor abandonado, etc) es contrario a las leyes de la naturaleza y por lo tanto debe cambiarlo por otro acorde con éstas. Vuelven a plantearse aquí, de una manera más clara aún, la oposición "silua/urbs" dotada de investimientos axiológicos diferentes según el PN que se adopte como punto de vista:

PN de Fedra:

$$\frac{\text{urbs}}{\text{eufórico}} \sim \frac{\text{silva}}{\text{disfórico}}$$

PN de Hipólito:

$$\frac{\text{urbs}}{\text{disfórico}} \sim \frac{\text{silva}}{\text{eufórico}}$$

aunque, como ya hemos mencionado antes, tal articulación espacial refleja una oposición más radical y abstracta en el plano individual que recogíamos mediante los semas /soledad/ vs /compañia.

La segunda parte de la argumentación de Hipólito contra los razonamientos de la nodriza va dirigida precisamente a esta oposición /soledad/ vs /compañia/ referida ahora al plano de las relaciones amorosas. El rechazo general a toda mujer, incluida su madre, la amazona Antiope, viene explicado por un condicionamiento de tipo atávico (v 232: "genus amazonium") superior incluso a los preceptos de la razón o la propia naturaleza (cfr. v. 567: "sit ratio, sit natura, sit durus furor, / odisse placuit"), condi-

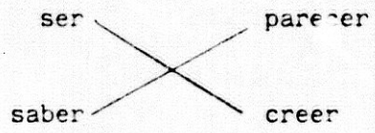
cionamiento en el cual Hipólito se manifiesta como el reverso masculino de su madrastra Fedra, también afectada por una maldición atávica (cfr. v. 113: "fatale uiserae matris agnosco malum", y v. 698: "nostrae fata cognosco domus").

El recorrido narrativo de Fedra en esta secuencia se inicia inmediatamente después del fracaso del de la nodriza, y se caracteriza por el ocultamiento del objeto, manifestado en el doble sentido que da a sus palabras hasta llegar a la revelación final (v 671: "miserere amantis"). La posición de Hipólito, en principio favorable a Fedra (cfr. v. 609: "mater"), se ve cambiada violentamente en oposición frontal que le induce incluso a intentar agredir a su madrastra y es sólo el deseo de ésta de morir (vv 711-12: "maius hoc uoto meo est, / saluo ut pudore manibus immoriar tuis") lo que evita que Hipólito cumpla su amenaza.

Los PN implicados en esta segunda parte de la secuencia pueden resumirse de la siguiente manera:

PN 1: Ocultamiento del objeto (Fedra)
PN 2: Ofrecimiento de ayuda (Hipólito)
PN 3: Revelación de la verdad (Fedra, Hipólito)
PN 4: Rechazo (Hipólito)
PN 5: Petición de castigo (Hipólito, Fedra)
PN 6: Huida a los bosques (Hipólito)

El ocultamiento del PN 1 se produce como una variante de las relaciones entre el "ser" y el "parecer", y las modalidades epistémicas "creer/saber", tal como se refleja en el siguiente cuadrado semiótico:



En tanto que Fedra se mueve sobre el eje "ser-saber" y pretende, en tanto que actualización de su competencia, revelar la verdad ("hacer saber"), todo el inicio de la actuación de Hipólito se mueve en el eje "parecer-creer", y es el "hacer factitivo" de Fedra lo que determina el curso siguiente de los acontecimientos.

Desde el punto de vista de los contenidos axiológicos investidos en la secuencia, interesa hacer notar que tanto los de Fedra como los de Hipólito presentan una deixis negativa (disfórica) dominada por la figu-

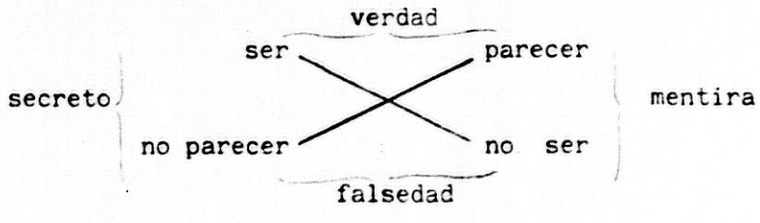
ra del furor, aunque, como es obvio, con manifestaciones de signo opuesto: "mania amorosa" vs "mania no amorosa". Esta axiologización negativa, de la que son plenamente conscientes tanto Hipólito como Fedra, es la que hace que ambos, por separado, lleguen a invocar la muerte como liberación. Sobre esta figura de la muerte tendremos ocasión de volver más adelante. Por su parte, la huida de Hipólito hacia su espacio propio ("silua"), aparte de marcar el término de la secuencia, tendrá consecuencias especiales dado que será en ese mismo espacio, aparentemente positivo para él, donde tenga lugar su muerte.

Secuencia V. El engaño.

La huida de Hipólito hacia el bosque es seguida por los preparativos del engaño y de la venganza contra él, expresada en los siguientes programas narrativos:

PN 1: Acusación (nodriza)
PN 2: Retorno de los infiernos (Teseo)
PN 3: Revelación (Fedra, Teseo)

El primero de estos PN recoge la iniciativa de la nodriza para ocultar lo sucedido entre Fedra e Hipólito. Aunque resulta evidente que la iniciativa parte de ésta, en un primer momento sólo se trata de un ocultamiento de la verdad para proyectar la culpa sobre Hipólito y exculpar así a Fedra (cfr. vv 720-1: "regeramus ipsi crimen... scelere uelandum est scelus" y v. 726: "nefandi raptor Hippolitus stupri / instat... ferro pudicam tenet"), sin las implicaciones de venganza que adquirirá posteriormente una vez asumido el engaño por Fedra. En el plano actancial, por consiguiente, nos encontramos con un sujeto de estado (Hipólito) productor del enunciado de estado (S ∩ O: violación) y un sujeto modal sancionador que se corresponde, en el plano actorial, con el sujeto de la enunciación, la nodriza, considerada en tanto que actor que sincretiza y subsume a la vez los actantes enunciador y enunciatario. La estructura modal presente en este PN vendría expresada en el siguiente cuadrado semiótico:



obtenido por la puesta en correlación de dos esquemas, el esquema /parecer: no parecer/ (manifestación), y el esquema /ser:no ser/ (inmanencia). Entre estas dos dimensiones de la existencia es donde se desarrolla el "juego de la verdad" que tanta importancia tiene en el mundo trágico de Séneca. Así, la posibilidad de una revelación del "ser" y el desvelamiento de lo "secreto" es anticipado por la nodriza mediante un /hacer creer que invierte los valores /ser-no ser/ y produce como resultado la falsa acusación contra Hipólito representada en el siguiente enunciado:

$$\text{saber } (e + \bar{p}) \longrightarrow \text{creer } (\bar{e} + p)$$

donde e = ser y P = parecer.

El recorrido narrativo de Teseo, interrumpido desde la secuencia I, se reinicia a partir de su regreso de los infiernos (espacio disfórico, no lo olvidemos), cuya negatividad (figurativizada en el lexema /muerte/, le acompaña hasta el mundo de los vivos (vv 840 ss: "ambiguus ut me sortis ignotae labor / detinuit inter mortis et uitae mala./ Pars una uitae mansit extincto mihi: sensus malorum"). Desde el punto de vista actorial, Teseo debe ser interpretado como el "héroe", naturalmente no en el sentido de protagonista de la historia sino en el concepto semiótico de "héroe" tal como fue definido anteriormente, esto es, como agente dotado de la competencia necesaria (competencia de la que carecen los demás personajes). Efectivamente, Teseo presenta el sema /poder/, manifestado tanto por su condición de "rey" como por sus acciones (regreso de los infiernos) y sus capacidades pragmáticas, como veremos en la secuencia siguiente. Es, por otra parte, el marido de Fedra (v. 856: "reduce cur moritur uiro?") y, consiguientemente, se ve unido a ella por el contrato de matrimonio establecido en la secuencia I cuya ruptura por Hipólito (atendiendo a la falsa verdad que le es revelada), provocará el desencadenamiento de la venganza contra éste.

El último PN de la secuencia, la falsa revelación de lo ocurrido, no se produce sino gracias a una mediación previa representada por el intento de agresión a Fedra en la persona de la nodriza, actuación que constituye, por lo tanto, un "hacer hacer" factitivo de carácter persuasivo, en este caso coercitivo y, por consiguiente, análogo al dilema anterior planteado por Fedra a la nodriza. La revelación, por otra parte, no se realiza mediante una comunicación verbal sino mediante una comunicación de objeto, la entrega por Fedra a Teseo de la espada con la que presuntamente agredió Hipólito a su madrastra. Por lo demás, la estructura de este PN

3 repite, con distintos actores, la misma estructura sintáctica y los mismos contenidos semánticos que fueron analizados en el PN 3 de la secuencia anterior.

Secuencia VI. La maldición.

Toda esta secuencia tiene como único actor figurativo a Teseo y su desarrollo se realiza mediante los dos PN siguientes:

PN 1: Adquisición del poder (Teseo)
PN 2: Ejecución de la venganza (Teseo, Hipólito)

Aunque antes nos hemos referido a la actorialización de Teseo como "héroe" dotado de la capacidad pragmática necesaria para constituirse en sujeto de acción, este /poder/ es una modalidad virtual que debe ser, previamente, actualizado antes de llegar a la actuación; esta actualización se realiza por intermedio de un PN de uso individual destinado a la adquisición de ese "saber hacer" presupuesto por la actuación semiótica. Desde el punto de vista narratológico, y correspondiente a la actorialización del héroe, nos encontramos simplemente ante la prueba "cualificante" destinada a la adquisición tanto del ayudante (Neptuno en este caso) como del /saber hacer/ competencial (al margen, naturalmente, de que el propio Teseo cumpla el papel de Ayudante en el sistema actancial de Fedra). Siguiendo las distintas etapas que considerábamos necesarias para la adquisición de la competencia cognitiva previa a la actuación (cfr. supra), Teseo (destinador) comunica a Neptuno (destinatario) el objeto de la misión a cumplir, convirtiendolo así en "sujeto del hacer" que, a su vez, produce una comunicación pragmática del objeto de valor buscado (en este caso, la muerte de Hipólito) cuyo destinatario es igualmente Teseo. Ahora bien, no debemos olvidar que este PN factitivo por el cual se obtiene la muerte de Hipólito responde, realmente, al objeto de valor de un PN de orden superior que tiene por destinador inicial y destinatario final a Fedra.

La adquisición de la capacidad pragmática (realizada a través de la intervención de Neptuno) se realiza mediante una petición de cumplimiento de un contrato previo existente entre Jasón y Neptuno (v 945: "en perage donum triste, regnator freti!") por lo que Teseo se limita a imponer su /querer/ al destinatario-sujeto de hacer (Neptuno), que se impedido de rechazar dado que el contrato se realiza sobre la modalidad deóntica del /deber/ (obligación fiduciaria).

Nos encontramos, por lo tanto, ante dos instancias contractuales, una existente entre Jasón y Fedra, otra entre Jasón y Neptuno, de la que se valdrá Fedra para realizar su venganza (venganza que, por otra parte, en ningún lugar de la tragedia aparece asumida por el /querer/ de la protagonista, sino que es consecuencia de las acciones señaladas inexorablemente por el fatum). En cualquier caso, lo que resulta evidente es el carácter completamente instrumental asumido por el personaje de Teseo, mero instrumento para el desarrollo de la acción dramática gracias precisamente a su poder virtual derivado de sus atributos como héroe.

Secuencia VII. La revelación de la verdad.

La última secuencia está constituida por los siguientes PN:

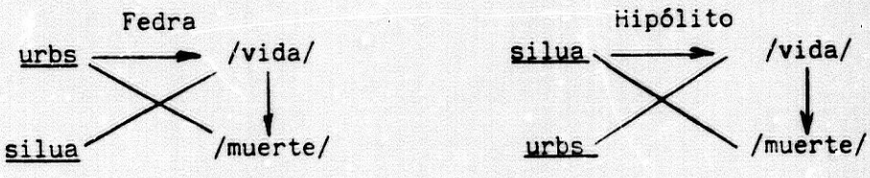
PN 1: Muerte de Hipólito
PN 2: Revelación de la verdad (Fedra)
PN 3: Muerte de Fedra

y se encuentra dominada por la presencia del semantismo de la muerte, latente en forma virtual a lo largo de toda la obra (en gran medida por el personaje, ausente, de Teseo), aunque actualizado solamente en esta última secuencia con las muertes de Hipólito y Fedra. Ahora bien, hay que destacar la inversión axiológica que se produce en relación con el tema de la muerte y su investimiento semántico a través de los dos espacios existentes en lo que hemos denominado "espacio superior". Efectivamente, la relación "espacio-calificación tímica-personaje" que vimos en la secuencia II para Hipólito y en la III para Fedra aparece ahora invertida tal como muestra la siguiente representación:

Hipólito: $\frac{\text{silva}}{\text{eufórico}} \sim \frac{\text{urbs}}{\text{disfórico}} \longrightarrow \frac{\text{silva}}{\text{disfórico}} \sim \frac{\text{urbs}}{\text{eufórico}}$

Fedra: $\frac{\text{silva}}{\text{disfórico}} \sim \frac{\text{urbs}}{\text{eufórico}} \longrightarrow \frac{\text{silva}}{\text{eufórico}} \sim \frac{\text{urbs}}{\text{disfórico}}$

axiologización que se figurativiza en los lexemas "vida" vs "muerte":



En cualquier caso, y al margen de la interpretación que se dé a esta oposición, interesa destacar que los recorridos narrativos de Fedra y de Hipólito terminan ambos con el sema /muerte/, acentuando así el paralelismo (de signo opuesto) de éstos. La diferente clase de muerte que reciben estos dos personajes se explica por la presencua de un PN de uso presupuesto (esto es, implícito) representado por el castigo, entendido generalmente como una privación (es decir, una disminución) pero que en el caso límite puede ser entendido también como una transformación /vida/ ⟶ /no vida/ que, en el nivel sintáctico superficial de los PN de Fedra e Hipólito puede ser formulado de la siguiente manera:

$$F_{trans} \rightarrow (S2 \rightarrow S1 \cap O: /no\ vida/)$$

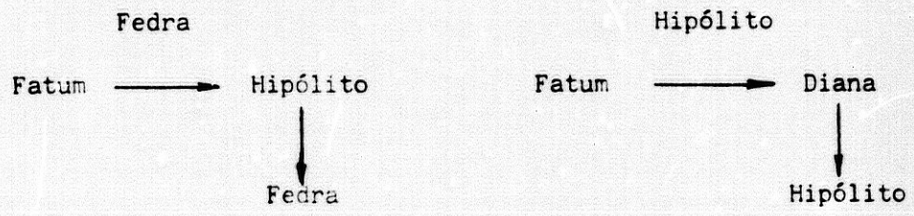
en el caso de Hipólito, donde S1 = Fedra y S2 = Hipólito, y como

$$F_{trans} \rightarrow (S1 \rightarrow S1 \cap O: /no\ vida/)$$

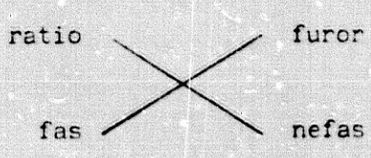
en el caso de Fedra.

Entre los dos PN finales de Hipólito y Fedra se introduce un PN de valor cognoscitivo en el que Fedra revela ("hacer saber") la verdad de lo ocurrido a Teseo, en un PN que supone la inversión exacta del PN 3 de la secuencia V. El PN de Teseo, por el contrario, queda abierto a nuevos desarrollos que en el caso concreto del texto no son explicitados.

Llegados así al término de las secuencias en que hemos dividido la obra desde el punto de vista narrativo, podemos acceder a un análisis global de la misma. Centrada en el esencial en dos actores, Fedra e Hipólito, hemos visto cómo presentaban unos desarrollos narrativos paralelos aunque de signo contrario: en ambos casos, el origen (genus) les conduce a una forma de vida dominada por el furor, y en oposición a las leyes de la naturaleza (axiologización del destinador-enunciatario, Séneca, por lo general puesta en boca del coro o la nodriza). Desde el punto de vista narrativo, ambos personajes en ningún momento llegan a constituirse como dos programas contrapuestos en tanto que "sujeto/antisujeto", dado que su objeto de valor respectivo no coincide nunca. El cuadro actancial, parcial, de ambos es el siguiente:



El destinador de los diferentes modelos actanciales presentes en la obra (Hipólito, Teseo y Fedra) y, en definitiva, el garante ideológico de la misma, es el fatum estoico a instancias del cual se mueven los protagonistas. El conflicto planteado entre Fedra e Hipólito por la consecución de sus respectivos objetos de valor se debe a la contraposición que domina todo el teatro de Séneca representada por la ratio frente al furor en el plano de las conductas individuales, y a la oposición fas / nefas en el plano ético o social, tal como recoge el siguiente cuadrado semiótico:



cuadrado que garantiza la lectura ideológica y axiológica tímica de las diversas isotopias presentes en la obra; en los tres casos de los protagonistas (Teseo, Fedra e Hipólito) es el furor quien hace que éstos cometan actos contrarios a las leyes de la naturaleza y, por consiguiente, ilícitos: así, Hipólito desprecia a la diosa Venus y las normas de vida en sociedad, Fedra rompe la fides matrimonial al rechazar a Teseo y preterder a su hijastro Hipólito, en tanto que Teseo abandona a su mujer en busca de aventuras amorosas y rompe las leyes de la naturaleza al acudir al Hades acompañando a su amigo Peritoo. Esta "transgresión" de los tres personajes se puede reflejar figurativamente en los espacios ocupados por cada uno de ellos, todos valorizados negativamente en el eje deíctico del cuadrado semiótico, tal como muestra la siguiente representación:

$$\frac{\text{inferum}}{\text{silua / urbs}} \sim \frac{\text{heterotópico}}{\text{paratópico / utópico}}$$

En lo que se refiere a la axiologización y figurativización de los elementos recogidos en el cuadrado semiótico superior, tendremos ocasión de analizar algunas de éstas en el análisis de las restantes obras.

Medea.

Como señalamos en la introducción metodológica, las tragedias de Séneca comparten tal cantidad de estructuras semejantes o idénticas que su análisis individual pormenorizado resultaría repetitivo en exceso. De ahí que en los siguientes análisis nos limitaremos a señalar las líneas generales del desarrollo narrativo de cada obra deteniéndonos especialmente en aquellos elementos que hasta ese momento no hayan aparecido. En cualquier caso, queremos anticipar que nos fijaremos particularmente en los contenidos axiológicos investidos por cada obra, tratando de comprobar si es correcta la hipótesis que ve en el teatro de Séneca una simple variación temática de una oposición fundamental que ha sido formulada en los términos ratio / furor (Giancotti, Lefevre, Opelt), o si, por el contrario, el análisis de las obras muestra diferentes articulaciones semánticas y axiológicas. Otro extremo que nos interesa destacar desde ahora es que, al contrario que en el caso de Fedra, la articulación narrativa (por no hablar ya de la propiamente dramática) de las obras que faltan por analizar es más simple y presenta menor interés desde el punto de vista de la teoría narrativa, esto es, desde el punto de vista de los mecanismos que articulan la "fábula". Esto parece, por lo tanto, concordar con la tesis que ve en el teatro de Séneca una mera dramatización de exempla elegidos por el autor como modelos de conducta negativa desde la consideración del neoestoicismo.
Así, tanto en Medea como en Tiestes tendremos ocasión de comprobar el limitado número de recursos narrativos utilizado por el autor así como la simplicidad de la trama, más atenta a la evolución psicológica de los caracteres que a la utilización de recursos dramáticos o narrativos. En este sentido N. C. Pratt (1983:90) ha señalado cómo Séneca establece una comunicación directa con el espectador/lector al presentar directamente sus tesis filosóficas antes que mediante la construcción de un mundo dramático autónomo con el cual expresar su propio punto de vista. Por último, al igual que en el caso de Fedra hemos procurado tener presentes en todo momento los análisis realizados sobre esta obra como los de Costa (1973), Maurach (1966) von Fritz (1959), Friedrich (1966), Henry y Walker (1967), Steidle (1973/4), Pettine (1974:139-166), Opelt (1972:110-115) o Giancotti (1953). Como en el caso anterior, partiremos de la división del conjunto narrativo en cinco secuencias (secuencias que, naturalmente, no tienen por qué coincidir con la división en actos del drama) atendiendo a los procedimientos ya señalados de segmentación espacio-temporal y a la configuración actorial.

Secuencia 1. La huida de Cólquide.

Esta secuencia, reconstruida como todas las que se refieren a la prehistoria del relato, es demasiado compleja para poder analizarla en todos sus detalles, por lo que nos referiremos exclusivamente a aquellos elementos narrativos que afectan directamente a la acción desarrollada en el drama. En esencia, la secuencia recoge el viaje de la nave Argo hasta la Cólquide para traer de allí el vellocino de oro, así como los sucesos que allí tuvieron lugar y la huida de los argonautas de la Cólquide acompañados por Medea, gracias a cuyo poder lograron salir de allí. En lo que afecta directamente a la historia tratada por Séneca interesa destacar los siguientes programas narrativos:

PN 1: Desplazamiento (Argonautas)
PN 2: Contrato (Jasón, Medea)
PN 3: Desplazamiento (Argonautas, Medea)
PN 3: Desplazamiento (Jasón, Medea)

El eje de la obra girará precisamente en torno al PN 2, la relación contractual que Jasón establece con Medea según la cual ésta se compromete a ayudar a los argonautas para conseguir el objeto de valor deseado por éstos a cambio de recibir el amor de Jasón, un proceso de intercambio fiduciario que podemos recoger en el siguiente enunciado de estado:

$$(S1 \cup O1) \cap (S2 \cup O2) \longrightarrow (S1 \cap O1) \cap (S2 \cap O2)$$

donde S1: Medea, S2: Jasón, O1: Jasón y O2: ayuda). La ruptura de este contrato en la secuencia siguiente provocará el desencadenamiento del proceso narrativo recogido en Medea.

Los PN 1 y PN 3 tienen como sujeto de acción un personaje caracterizado por la presencia del sema /colectivo/ cuyo desarrollo narrativo se agota con estos dos PN; a partir de ellos toda la obra tendrá como protagonistas individuales a Jasón, Medea, Creonte y Creusa. En lo que respecta al PN 2, podría ser dividido, como en otras ocasiones, en una serie de PN de uso (petición de ayuda, aceptación de la petición, concesión de la ayuda, etc) pero en este caso concreto nos interesa exclusivamente determinar la relación contractual existente entre Medea y Jasón. Por último, interesa destacar que el PN 4 desarrollado ya en exclusiva por Jasón y Medea, se refiere a la llegada de ambos a Corinto donde vivieron una serie de años antes de iniciarse el desarrollo de la acción relatada en la tragedia.

En relación con la articulación espacial presente en esta secuencia, interesa destacar que se produce una oposición, ya observada al analizar el nivel funcional, entre el espacio tópico y el heterotópico reflejada de la siguiente forma:

$$\frac{\text{Cólquide}}{\text{heterotópico}} \sim \frac{\text{Corinto}}{\text{tópico}}$$

A este respecto hay que señalar, por una parte la valoración axiológica que tal articulación espacial recibe y, por otra, la relación existente entre el espacio y los semas que caracterizan a Medea. En lo que se refiere al primer aspecto, la valoración axiológica de ese espacio (tal como se desprende de las intervenciones del coro), el espacio heterotópico es esencialmente disfórico, negativo, en tanto que el espacio tópico, de manera anómala, carece de deixis (al menos en lo que refiere al nivel global del relato, no a los investimientos axiológicos de los recorridos narrativos propios de cada actor donde, efectivamente, recibirá una calificación tímica). Esta falta de valoración axiológica del espacio tópico puede deberse a dos hechos: primero, que la valoración del espacio heterotópico no se debe exclusivamente a valores propios de tal espacio, valores que consiguientemente estarían en oposición a los del espacio tópico, sino que éstos derivan directamente del personaje de Medea, esto es, que no es el espacio el que produce la asignación de valor al personaje (como veíamos que era el caso de Teseo y el espacio inferior) sino que es el valor del personaje el que impregna axiologicamente el conjunto espacial en que ésta se mueve y del que procede. En el caso de esta obra, viene a añadirse un hecho nuevo a esta situación: realmente no es tanto una oposición espacial axiologizada en términos tímicos (eufóricos o disfóricos) cuanto una oposición de diferente contenido semántico que se haya oculta bajo la oposición espacial, con arreglo al cual se producirá el investimiento axiológico. En este caso concreto parece evidente que bajo la oposición espacial "Cólquide / Corinto" se encuentra una oposición de naturaleza temporal que puede ser reflejada de la siguiente manera:

$$\frac{\text{antes}}{\text{fórico}} \sim \frac{\text{después}}{\text{disfórico}}$$

esto es, antes del viaje de los argonautas y después de éste, con las consecuencias que este viaje supuso (cfr. vv 301 ss: "audax nimium qui freta primus / rate tam gragili perfida rupit... "), oposición que, como veremos, refleja una oposición semántica de orden más fundamental, la oposición

$$\frac{\text{naturaleza}}{\text{eufórico}} \sim \frac{\text{cultura}}{\text{disfórico}}$$

Por otra parte, en lo que respecta a las determinaciones de los actores Medea y Jasón, la primera representa la actorialización del "héroe" (de valor negativo; el hecho de que se trate de un héroe de calificaciones esencialmente negativas no significa nada desde el punto de vista narratológico), con la normal asignación de competencia pragmática que este rol comporta. En lo que parece existir una evidente relación entre calificaciones actoriales de Medea y espacio heterotópico es en la asignación del sema /poder/ presupuesto por la competencia narrativa al espacio /Cólquide/ tal como se puede comprobar:

PN de Medea:

$$\frac{\text{Colquide}}{\text{Corinto}} \sim \frac{\text{eufórico}}{\text{disfórico}} \sim \frac{\text{poder actual}}{\text{poder virtual}}$$

En lo que respecta al rol narrativo de Medea, el texto de Séneca se abre precisamente con una situación dramática que ha resultado extraña para muchos comentaristas, en lo que parece una simple ausencia de plan de acción por parte de Medea. Podemos interpretar ahora esta secuencia inicial del texto dramático como una presentación de las calificaciones virtuales de Medea a través de su relación con los temas anteriormente mencionados: Tifis, el primer navegante, los dioses "quos Medea magis / fas est precari", el contrato con Jasón y los causantes de su ruptura (Creonte y Creusa), y el anuncio de su venganza. Todos los temas fundamentales de la obra que aparecerán posteriormente en los diversos PN de Medea se encuentran aquí esbozados a la espera de su desarrollo en el curso del relato.

En lo que respecta a la articulación actancial de la secuencia (articulación que se mantendrá a lo largo de toda la obra), Medea ocupa la posición de Sujeto de acción modalizado por el /querer/, cuyo objeto de valor está constituido por Jasón. Este, por su parte, ocupará diversas casillas actanciales, fundamentalmente la de objeto de valor en los recorridos narrativos de Creonte y Medea, aunque también será sujeto en un PN propio a la muerte de Creonte (cfr. la última secuencia).

Secuencia II. La ruptura.

La segunda secuencia supone la aparición del antisujeto, con su respectivo recorrido narrativo y articulación actorial, así como el enfrentamiento entre sujeto (Medea) y antisujeto (Creonte) en disputa por

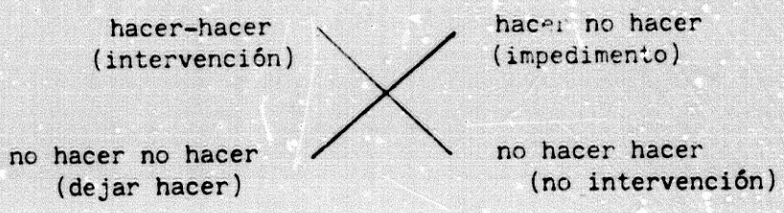
la posesión de un mismo objeto (Jasón). La secuencia, situada en un tiempo muy posterior al representado por el PN 3 de la secuencia anterior, se realiza en el espacio tópico, Corinto, que, a su vez se encuentra articulado mediante una oposición "palacio/casa. Así mismo, supone esta secuencia la ruptura del contrato existente entre Jasón y Medea (figurativizado en la boda de éste con Creusa) y el desplazamiento de Jasón desde su subespacio /casa/ hasta el subespacio /palacio/ que caracteriza a Creonte y Creúsa. No debemos olvidar que la oposición palacio/ciudad refleja, por otra parte, la oposición poder/ausencia de poder y que, como veremos, este desplazamiento le supone a Jasón la adquisición (aunque indirecta) de ese poder del que por su rol actorial carece (cfr. v 980: "huc, huc fortis armiferi cohors / conferte tela, uertite ex imo domum"). En lo que respecta a Medea, ya hemos mencionado cómo su /poder/, presupuesto por la competencia actorial es de naturaleza virtual (v 165: "nihil superest opibus e tantis tibi") y necesitará la previa adquisición de ese poder (secuencia IV). Esta pérdida de su capacidad pragmática está en relación precisamente con el PN 3 de la secuencia anterior, el abandono de su espacio natural, la Cólquide, al acompañar a los argonautas.

Los PN presentes en esta secuencia son los siguientes:

PN 1: Imposicion (Creonte, Jasón)
PN 2: Rechazo (Jasón, Medea)
PN 3: Aceptación (Jasón, Creusa)

Habíamos visto ya como Jasón y Medea se encontraban unidos por un contrato (relación matrimonial) desde su encuentro en la Cólquide, relación de la que existían dos hijos. El PN 1 expresa la imposición a Jasón por parte de Creonte del abandono de Medea y la aceptación de Creúsa por esposa. Así, este primer PN nos permite analizar el personaje de Creonte y observar algunos de los rasgos que se mantendrán a lo largo de su recorrido narrativo. El sema dominante en él es el /poder/, en su modalidad pragmática, derivado de su condición de rey, y es precisamente en él donde encontramos las condiciones precisas para analizar el discurso de la dominación, de tanta importancia en el teatro de Séneca, esto es, la ideología del poder, cuya principal virtud semiótica es la de la /existencia/; así surge una primera oposición /poder/ vs /no poder/ cuya perversión axiológica, figurativizada en la figura del tirano, consiste precisamente en considerar la existencia (y su reconocimiento) como valor en sí, esto es, no sólo confundir el /ser/ con el /querer ser/ sino reemplazar uno por otro, constitu-

yendo así una ideología basada en los antivalores. Esta perversión de los valores (naturalmente, de los valores aceptados por una sociedad concreta y expresados en forma de ideología) propia del "tirano" (crueldad, injusticia, arbitrariedad), es ejemplificada por el recorrido narrativo de Creonte (no olvidemos la caracterización ya mencionada del teatro de Séneca como un teatro de exempla) y se manifiesta mediante una manipulación, esto es, como una acción del hombre sobre otros hombres para hacerles ejecutar un programa dado. Se trata, por consiguiente, de un /hacer hacer/ que presenta el siguiente cuadrado semiótico (correspondiente a las estructuras modales de tipo factitivo):



La configuración discursiva revela la presencia subyacente de una estructura contractual y de una estructura modal. Con la primera, el destinador-manipulador (Creonte) hace saber (comunicación) al destinatario-manipulado (Jasón) la falta de libertad en la que se encuentra (no poder no hacer), hasta el punto de tener que aceptar el contrato propuesto:

$$F\ trans \longrightarrow (S1 \cap O1\ U\ O2) \longrightarrow (S1\ U\ O1 \cap O2)$$

(donde S1: Jasón, O1: Medea, O2: Creusa y Sujeto transformador: Creonte). Ahora bien, la manipulación, que desde el punto de vista del destinatario es neutral, esto es, carece de valoración tímica, puede unirse a un PN modalizado por el /querer hacer/ del manipulado (caso en el cual nos encontraríamos ante una "seducción"), o bien, el destinatario-manipulado puede estar modalizado por un /deber hacer/, con lo que nos encontraríamos ante una "intimidación". El carácter de la manipulación de Creonte sobre Jasón adquiere precisamente esta última consideración, esto es, se trataría de un hacer coactivo, reconocido incluso por la propia Medea. Lo que en ningún caso está completamente claro en el texto de la obra es si esta manipulación coactiva por la cual se impone a Jasón el /deber hacer/ coincide en el plano modal de este actor con un /querer hacer/ propio, esto es, si Jasón no se encuentra ante un dilema, proceso cuya estructura ya fue analizada al hablar de Fedra, con lo cual la elección posible vendría subsumida en un /no poder dejar de hacer/ de carácter impositivo, sino que, por el

contrario, el /deber hacer/ que le vino impuesto coincidía con su /querer hacer/. De esta situación se deriva el hecho de que la axiologización de los términos "dominante/dominado", que en los programas narrativos respectivos de Creonte y Medea están resueltos de la siguiente manera:

Creonte: $\frac{\text{dominante}}{\text{eufórico}} \sim \frac{\text{dominado}}{\text{disfórico}}$ Medea: $\frac{\text{dominante}}{\text{disfórico}} \sim \frac{\text{dominado}}{\text{eufórico}}$

en el caso de Teseo resulta problemática, aunque esta oposición no haga sino valorizar a posteriori los dos estados de poder representados respectivamente por Creonte y Medea.

Los dos PN siguientes de la secuencia derivan directamente del PN 1 y pueden ser considerados como la consecuencia y el resultado de la manipulación que Creonte ejerce sobre Jasón. Medea es rechazada por éste (PN 2) que, a su vez, acepta la boda con Creúsa (PN 3). Posterior textualmente a la aceptación de Creúsa (aunque resulte ser una justificación del PN 3) es una confrontación previa entre Jasón y Medea (vv 447-578) en la que aquel rechaza las propuestas de Medea para regresar junto a ella así como la imputación de corresponsabilidad en los crímenes cometidos por ésta y expone las ventajas que para él y para sus hijos derivarán de su boda con Creúsa (v 509). Forzado a elegir entre dos poderes, el actual de Creonte y el virtual de Medea (cfr. v 516: "hinc rex atque illinc :: est et his maior metus: Medea"), Jasón elige el primero y se niega a huir con ella. Funcionalmente, puede interpretarse este PN de uso como una propuesta de contrato que no es aceptada. Igual suerte corre la petición de Medea que que le permita huir acompañada por sus hijos, propuesta a la que Jasón vuelve a negarse (v 547: "haec causa uita est, hoc perusti pectoris / curis leuamen", dice refiriendose a sus hijos) y que constituirá el instrumento del que Medea se valdrá para realizar su venganza.

Secuencia III. La expulsión.

En las dos primeras secuencias los recorridos narrativos de Creonte y Medea se habían mantenido separados: habían entrado en confrontación de manera indirecta, a través de Jasón, que ocupaba la casilla actancial del objeto en ambos recorridos. En esta secuencia se produce el encuentro directo entre ambos actores, sujeto y antisujeto. La secuencia está dominada por la presencia "realizada" del antisujeto en el PN de Medea, aunque, como ya hemos dicho, dominaba implicitamente desde la secuencia

anterior. Dado que el sujeto actorial principal de la obra es Medea será desde su perspectiva (esto es, desde el punto de vista definido por su PN) como analizaremos la aparición del PN del antisujeto. Como dijimos en el capítulo III de la introducción general, el antisujeto venía a sustituir, en formulación más precisa, la antigua definición del actante oponente, y se definía como "cualquier sujeto B implicado con otro sujeto A por mediación de un objeto de valor común", en este caso, representado por Jasón. El encuentro entre los recorridos narrativos de estos dos sujetos da lugar a los siguientes programas narrativos:

PN 1: Agresión (Creón, Medea)
PN 2: Petición (Medea)
PN 3: Confrontación (Creonte, Medea)
PN 4: Petición (Creonte, Medea)
PN 5: Aceptación (Creonte)

Ambos actantes están caracterizados por el sema /poder/, aunque bajo modalidades de realización diferentes: actual en el caso de Creonte y virtual en el de Medea. Creonte, por su parte, es consciente de su poder y está dispuesto a servirse de él, aunque al mismo tiempo se encuentra con temor ante el poder virtual de Medea (v. 290: "fraudibus tempus petis"). El contenido de esta inquietud revela un estado emocional complejo que podemos descomponer, por una parte, en el odio que siente Creonte por Medea y, por otra, en el temor antes sus conocidos poderes mágicos (v. 181: "nota fraus, nota est manus"), sentimientos que pueden quedar recogidos en dos enunciados entre actantes unidos por una relación "orientada" entre estos:

$$E1 = F\ \text{odio}\ (S1 \cap S2)$$
$$E2 = F\ \text{temor}\ (S1 \cap S2)$$

predicados que pertenecen ambos a la modalidad del /querer/ aunque con signos opuestos: /deseo/ vs /temor/. Ahora bien, si /desear/ puede ser considerado como una cierta lexicalización del /querer/, /temer/ no es un /no querer/ sino un /querer opuesto/, interpretable solamente en el interior de una estructura sintáctica que postula la reciprocidad de los sujetos antagonistas. Desde este punto de vista, la actualización del antisujeto Creonte se encuentra investida de dos predicados /querer/ opuestos y contrarios que constituyen un término complejo del estado volitivo del sujeto. Por otra parte, interesa destacar también la distinta orientación que ambos predicados presentan: el /deseo/ puede ser homologado, en el plano figurativo, con una orientación prospectiva (la futura expulsión de Medea) en tanto que el /temor/ presenta una orientación retrospectiva: los poderes mágicos

de Medea. En esta compleja situación emocional en que se encuentra Creonte puede radicar la causa de que, en contra de sus temores, acepte la petición de Medea para demorar su partida un día más.

Del resto de la secuencia interesa destacar el hacer persuasivo de Medea que le permite obtener el suficiente plazo de tiempo para llevar a cabo su plan de venganza. La estructura del hacer persuasivo ya ha sido analizada anteriormente, por lo que evitaremos repetir los detalles generales. En lo que se refiere a la obtención del permiso (plazo), ésta no puede ser considerada como un intercambio recíproco (contrato fiduciario), dado que Medea no ofrece a Creonte nada a cambio, por lo que desde el punto de vista de la teoría narrativa puede ser considerada como la prueba cualificante del héroe. Efectivamente, al contrario de lo que ocurre en la donación, que implica simultaneamente una conjunción transitiva (atribución) y una disjunción reflexiva, y que se inscribe entre un destinador y un destinatario, la prueba es una figura discursiva de transferencia entre objetos de valor y supone, de manera concomitante, una conjunción reflexiva (apropiación) y una disjunción transitiva (desposesión) y caracteriza al hacer del sujeto-héroe en su búsqueda del objeto de valor. Aunque realmente el modo de adquisición del objeto en este caso concreto ha sido debida a un hacer persuasivo (cuando lo normal en el recorrido figurativo del héroe es un hacer pragmático figurativizado en lucha), a favor de la interpretación como prueba cualificativa abunda el hecho de que se dan los tres enunciados que, en el nivel discursivo, mencionabamos como componentes integrantes de la prueba: confrontación, dominación y adquisición/privación. Por otra parte, se trata de un auténtico objeto de valor el obtenido por Medea, no sólo para ella (sin el cual no puede llevar a cabo su plan de venganza) sino también para Creonte que se resiste a concederlo por temor al poder de ésta (cfr. v. 290 y 294: "etsi repugnat precibus infixus timor / unus parando dabitur exilio dies"). En cuanto primera parte de la prueba cualificante, como veremos más adelante, constituye un Programa Narrativo de uso en relación con el programa narrativo de base correspondiente a la actuación de Medea.

Secuencia IV. La adquisición del poder.

Nos hemos referido anteriormente al rol actancial de Medea como una actorialización del héroe. La deixis negativa que la caracteriza haría preferible la existencia de un término opuesto al de héroe, pero dado que

que en ese sentido se suele utilizar el término de "traidor" (entendido unicamente como "actante sujeto connotado disfóricamente), y ante la ausencia de otro sujeto de acción al que poder oponer la figura de Medea en tanto que "traidor/héroe", en la medida en que ni a Creonte ni a Jasón se les puede atribuir este rol, se hace preferible el mantenimiento del primero de los términos para designar la actuación de Medea. También nos referimos anteriormente a la calificación virtual del sema /poder/ que presentaba Medea, lo cual nos lleva al concepto, ya más preciso, de héroe actualizado, esto es, antes de su actuación (en este caso, la obtención de venganza). En esta secuencia, protagonizada casi en exclusiva por Medea (la nodriza representa un simple papel de ayudante), asistimos a un recorrido narrativo que podemos articular en los siguientes programas narrativos:

PN 1: Decisión de vengarse (Medea)
PN 2: Adquisición del poder (Medea)

El primer PN implica la renuncia al objeto de valor buscado por Medea hasta ese momento en rivalidad con Creonte (v. 517: "nos confligere certemus sine, / sit pretium Iason") y su sustitución por la venganza como objeto de su /querer hacer/ competencial, sustitución que puede ser expresada mediante el siguiente enunciado transformativo:

$$F\ trans.\ S1 \longrightarrow [(S1 \cap O1{:}Jasón) \longrightarrow (S1 \cap O2{:}venganza)]$$

Este hacer transformativo que lleva a Medea a renunciar a Jasón y a sustituirlo por el deseo de venganza es consecuencia de la imposición (coactiva) de Creonte de su /poder hacer/ sobre el /querer/ de Medea. (En lo que concernía a Jasón ya dijimos antes que resultaba incierto si se trataba de una seducción o de una coacción). Pero este motivo, que de por sí no tenía necesariamente que provocar la actuación de Medea en el sentido en que ésta lo hace (como veremos, por ej., en el caso de Octavia), no es suficiente para explicar la transformación recogida arriba que da origen al programa de venganza de Medea. En realidad, podemos inscribir a ésta en un conjunto narrativo de carácter modal que se resume en la "configuración" de la /ira/, configuración pasional que, en un primer análisis, podemos describir mediante la siguiente sucesión de estados pasionales:

frustración — descontento — agresividad

El primer término, la frustración, revela a su vez la existencia de un predicado modal previo a la frustración, un predicado modal /querer/ que se manifiesta, bien como esperanza simple (la de obtener un determinado objeto

de valor), bien como esperanza fiduciaria, esto es, la que implica, además, el establecimiento de relaciones modales con otro sujeto de hacer. En tanto que la primera puede ser definida como un /querer estar/, esta última modalidad implica una fórmula como la siguiente:

$$S1 \text{ querer } (S2 \longrightarrow (S1 \cap Ov))$$

esto es, la esperanza fiduciaria añade a la primera el creer en la obligación conjuntiva del sujeto de hacer:

$$S1 \text{ creer } (S2 \text{ deber} \longrightarrow (S1 \cap Ov))$$

El carácter contractual de la relación que fundamenta los derechos del sujeto del querer garantiza, igualmente, su creencia en la obligatoriedad natural del objeto esperado: una modalidad deóntica /deber hacer/ se impone, por consiguiente, al sujeto de hacer.

Esta "espera" (o confianza), anterior a la frustración, puede desarrollarse bien de forma positiva, la satisfacción, bien de forma negativa, como decepción, caso en el cual se producirá el descontento que, a su vez, puede provocar la explosión de ira.

El segundo término de la sucesión inicial, el descontento, provocado por la decepción ante la no conjunción con el objeto de valor propio del PN de base, da origen en le plano pasional a la "insatisfacción", que a su vez es susceptible de transformarse en "sensación de carencia". Esta carencia, en determinadas condiciones, puede conducir a la elaboración de un programa narrativo constituido por la "liquidación" de la carencia a través, bien del establecimiento de una nueva relación contractual, bien a su sustitución por una relación polémica. En cualquiera de estos dos casos lo que origina es un /querer hacer/ por parte del sujeto de hacer, /querer/ (que se encuentra en estado virtual) de carácter negativo y que tiene por objeto a otro sujeto, el responsable de la decepción y la falta. Este sujeto, a su vez, puede corresponder al actante antisujeto, en cuyo caso el /querer hacer/ servirá de punto de partida al programa de la venganza.

Así se encuentran reunidas las principales condiciones para la instauracion del sujeto de acción vengativo: la aparición, como consecuencia de un incumplimiento fiduciario, de los componentes esenciales de la competencia del sujeto (bajo forma de un /querer/ y de un /poder hacer/) permite comprender el paso de ésta a la actuación. La agresividad es susceptible de dar paso a la agresión y el deseo de venganza se cambia en venganza. Ahora bien, este sintagma pasional no puede ser llevado a cabo sin la intervención del PN que permite la realización de la competencia. Este PN no implicará simplemente la liquidación de la falta, que situaría al

PN en el nivel de la circulación de los objetos de valor, sino que, como hemos dicho antes, se trata de un verdadero "ajuste de cuentas" entre sujetos, lo que exige la satisfacción moral de uno y el castigo del otro. Así, en la dimensión pragmática podemos decir que la venganza corresponde a la sanción pragmática del esquema narrativo general y comporta una actividad somática y gestual que se comprende como circulación de Objetos de pasión según el siguiente esquema:

sufrir —— hacer sufrir —— satisfacción

(en lo que se puede considerar como una forma aberrante de sanción).

Como vemos, el momento crucial en el desarrollo del PN de la venganza está constituido por la emergencia del sujeto según el /poder hacer/. Esta modalidad se integra en el conjunto de la competencia modal del sujeto dispuesto a producir un PN apropiado, programa que en el caso de que intervenga la ira como elemento modal pasional se presentaría "catalizado" y su desarrollo, por consiguiente, se precipitaría.

Nos hemos detenido en el análisis particular de la configuración semiótica de la venganza por el importante papel que tiene en la obra dramática de Séneca, junto con el estado pasional de la ira. En el caso de Fedra vimos cómo el programa de la venganza no parecía estar asumido explicitamente por ésta, que lo recibía de la nodriza, y en Teseo se trata de una estricta aplicación de la justicia de acuerdo con su condición actorial como sujeto de acción. Por el contrario, tanto en Medea como en Tiestes la venganza se constituye como el móvil último de la tragedia.

Una vez que Medea se ha constituido como sujeto del /querer/, esto es, ha decidido realizar su plan de venganza, le falta aún por actualizar su competencia pragmática, prevista en cuanto sujeto de acción. Este PN de base se descompone así en una serie de PN de uso, uno de los cuales ya apareció en la secuencia anterior (Pn 4 y PN 5), figurativizado en el plazo que obtiene de Creonte para preparar su partida de Corinto.

En relación con esta discontinuidad en el PN de la venganza, debemos tener en cuenta que la textualización del mismo viene realizandose desde los primeros versos de la obra, en un proceso que afecta más a los mecanismos de transposición textual que al desarrollo propio del relato, en una anticipación temporal del tipo de las estudiadas por G. Genette (1972). El PN 2 de esta secuencia, la actualización del poder, se presenta dividido en varios PN de uso como son la obtención del auxiliar (cfr. v 568: "tu fida nutrix... / ...misera consilia adiua") en el personaje de de la nodriza, la actualización de sus poderes mágicos en la forma de una

invocación a Hécate y los dioses infernales (vv 740 ss: "comprecor uulgus silentium uosque ferales deos / et chaos... "), la aceptación a la petición de ayuda (v. 787 y 840: "uota tenentur: ter latratus / audax Hecate dedit") que concluye en el v. 910 con el Medea nunc sum.

Secuencia V. La venganza.

La actualización de su deseo de venganza se realiza tras la adquisición del /poder hacer/ necesario para ello. De hecho, no se trata sino de un reasumir sus antiguos poderes (de cuya pérdida no se habla para nada en el texto, por lo que cabe suponer que se trata de una mera actualización de un poder virtual). La configuración comprendida bajo el nombre de venganza revela una larga serie de programas narrativos de uso que recogemos a continuación:

PN 1: Manipulación (Medea, objetos de regalo)
PN 2: Donación (Medea, Creonte, Creusa)
PN 3: Muerte (Creonte, Creusa)
PN 4: Agresión (Medea, Jasón, hijo)
PN 5: Confrontación (Medea, Jasón)
PN 6: Agresión (Medea, Jasón, hijo)
Pn 7: Desplazamiento (Medea)

La secuencia se abre con la manipulación de los regalos destinados a Creusa que, mediante las artes mágicas de Medea, reciben el /poder hacer/ transformador de la secuencia siguiente:

$$F\ trans.\ S1 \rightarrow ((S2 \cap O1) \rightarrow (S1\ U\ O1 \cap O2))$$

donde S1: regalos, S2: Creonte y Creusa (sujeto colectivo), O1: vida, O2: no vida; cfr. v. 575-6: "dona / ... diris inlita ac tincta artibus") y supone una primera manifestación del recien actualizado poder de Medea. Los PN 2 y PN 3 constituyen la realización de la primera parte del programa de venganza de Medea. De estos tres PN nos interesa destacar los siguientes puntos:

1. La venganza se lleva a cabo mediante un "ocultamiento", proceso narrativo según el cual se "expulsa" fuera del texto toda señal del PN del sujeto (Medea), en tanto que se refuerza el programa del antisujeto (Creonte), esto es, el /ser/ es camuflado bajo el eje del "no ser/parecer" (eje de la mentira. Sobre el mecanismo semiótico del camuflaje insistiremos en el análisis del Tiestes). Así, el PN del antisujeto Creonte recibe un don

en reconocimiento de de su poder (cfr. v 881: "qua fraude capti? :: qua solent reges capi, / donis"), don que en virtud de la manipulación previa de Medea (actualización de su poder mágico) y bajo la modalidad del ocultamiento produce la transformación /vida/ /muerte/ como sanción final (programa de justicia/venganza) que, al mismo tiempo, constituye parte de la prueba decisiva del recorrido narrativo de Medea.

2. El conflicto entre el /poder/ de Creonte y el de Medea supone una confrontación entre dos tipos de poderes, de diferente naturaleza: poder de la realeza vs poder de la magia, que, a su vez, revelan una más fundamental oposición: la oposición "naturaleza" (magia) frente a la "cultura" (realeza). En este sentido, la magia de Medea debe ser entendida como una figurativización de las fuerzas de la naturaleza en estado libre (cfr. v. 741: "Chaos caecum" y v. 757: "mundus lege confusa"), esto es, anterior a la acción de la cultura, entendida ésta como categoria conceptual metalingüística que permite introducir en el seno de cada sociedad determinada las primeras articulaciones semánticas del universo social: orden vs caos, etc. (cfr. Levi-Strauss). Esta ruptura del orden natural representada por Medea (v. 606: "foedera mundi") coincide con las interpretaciones tradicionales que ven en Medea un símbolo de las fuerzas demoníacas y caóticas que el hombre, representado por Jasón, ha desencadenado al violar el orden social (cfr. Giancotti 1953:82). Así, la muerte de Creonte y Creusa no sólo significa el término del PN de Medea sino también el triunfo de la naturaleza sobre la cultura:

$$\frac{\text{Naturaleza}}{\text{Medea}} \smile \frac{\text{Cultura}}{\text{Creonte}}$$

El cumplimiento de la segunda parte de la venganza de Medea se desarrolla en tres programas narrativos, los PN 4, 5 y 6, en forma de doble agresión a Jasón por intermedio de sus hijos. El conjunto de esta parte de la secuencia se puede interpretar como una transformación por la cual Medea priva a Jasón de sus hijos:

$$F\ \text{trans.}\quad S1 \longrightarrow ((S2 \cap O1) \longrightarrow (S2 \cup O2)$$

Dado que toda privación de un objeto de valor comporta, en el proceso de circulación semiótica, la transferencia de ese valor a otro sujeto de estado que se lo apropia (en este caso, Medea), es preciso analizar más detenidamente los programas narrativos y su estructura. En realidad, el enunciado de transformación anterior deberá completarse del siguiente modo:

$$F\ \text{trans.}\quad S1 \longrightarrow ((S2 \cap O1 \cup S1) \longrightarrow (S2 \cup O2 \cap S1))$$

esto es, Medea se apodera del objeto de valor del que Teseo se ve desprovisto. De hecho, la apropiación de este objeto por parte de Medea es especial, dado que ésta se limita a desposeer de él a Teseo (cfr. vv. 947-8: "habeat incolumes pater, / dum mater habeat" y vv. 950-1: "pereant patri, / periere matri"). Consiguientemente, el Ov no está constituido exclusivamente por los hijos sino que Ol del enunciado anterior refleja un predicado complejo cuya estructura podemos reflejar así:

$$Ol = (S3 \cap O2{:}vida)$$

y el hacer transformador de Medea implicaría el paso de (S3∩O2) a (S3∩O2: no vida) que supone el cumplimiento de su venganza en un desarrollo narrativo (segunda parte del PN de uso que comenzó en v. 549: "sic natos amat?. bene est, tenetur, uulneri patuit locus"). Se cumplen así los dos últimos desarrollos de la cadena que habíamos fijado como evolución normal de la configuración de la venganza:

sufrir —— hacer sufrir —— satisfacción

Al contrario que los PN de Creonte o Creusa, que terminan con la muerte de los protagonistas como sanción final de los mismos, el de Teseo no termina con la muerte del personaje sino con la de sus hijos, con lo que queda así abierto el surgimiento de un nuevo PN pasional: el sufrimiento (cfr. v 1016: "perfruere lento scelere"). Por último, lo que revela es PN de Medea es una "obtención de placer" en este cumplimiento de la venganza (v. 991: "uoluptas magna me inuitam subit / et ecce crescit") que representa un restablecimiento del equilibrio inicial, roto, entre los placeres y sufrimientos de Medea y denota una personalidad de tipo "sádico" (tipo que analizaremos con más detalle al tratar a Atreo), manifestada en su carácter frástico (no discursivo) como paralelo a la sintaxis de la justicia. En efecto, es la delegación del /poder hacer/ en el destinador-juzgador (el juez) lo que transforma la venganza en justicia, de la que el "sadismo" no es sino un proceso sintáctico "desviado" con los sujetos de los diferentes enunciados (sujeto frustrante y antisujeto) no integradas en un único actor sincrético.

El último PN de la secuencia representa el desplazamiento de Medea desde el espacio tópico (con deixis negativa, en su caso concreto) en el que transcurre la acción, y que simboliza el concepto de /cultura/, hacia el espacio heterotópico, original de Medea, que representa el otro término de la oposición, la /naturaleza/.

Medea es de las cuatro obras analizadas la que muestra una adecuación mayor con los esquemas canónicos del relato tradicional. Dos personajes contrapuestos, Medea y Creonte, se disputan la posesión de un mismo objeto de valor, Jasón, y dan origen a un programa narrativo y sus consiguiente antiprograma, con sus respectivas axiologizaciones e investimientos semánticos. En este sentido discrepamos de la mayoría de los críticos (Giancotti, Pratt, Hermann, Maurach) que asignan un protagonismo, a nuestro juicio excesivo, a Jasón como desencadenante de la acción dramática. El conflicto se plantea básicamente entre los dos personajes citados arriba, caracterizados ambos por la presencia del sema /poder/, actual en el caso de Creonte, virtual en el de Medea, y cuyo conflicto inicia el desarrollo de la acción narrada en la obra. Al contrario del caso planteado por la Fedra, no creemos que Medea se pueda presentar como el conflicto entre los celos de Medea por la infidelidad de Jasón (así, Maurach), antes bien, creemos que se trata de un conflicto entre poderes de naturaleza diferente pero que en última instancia se dejan reducir a la oposición naturaleza (representada por Medea, el caos, las fuerzas demoníacas; en este sentido, cfr. las metáforas sobre el fuego y la tempestad con las que la nodriza describe el estado emocional de Medea en los vv. 282 y ss.) frente a la cultura (representada por Creonte y, no lo olvidemos, el resto de los personajes principales, Jasón y Creúsa). A este respecto interesa recordar que la figura de Creonte se presenta con una serie de rasgos ambiguos en cuanto a sus calificaciones (cfr. supra, la parte funcional). Efectivamente, Creonte es un tyrannus para Medea, y como tal ha sido analizado anteriormente. Pero la ambigüedad inherente al discurso dramático con su forma de presentación directa, esto es, no dependiente de un punto de vista unificador representado por el narrador, permite la presencia de otras perspectivas y considerando a Creonte desde su propio recorrido narrativo es un rey "justo" (cfr. vv 252 ss: "non esse me qui sceptra uiolentus geram / nec qui superbo miserias calcem pede... ").

En lo que respecta a Medea, no creemos que se pueda reducir su actuación a la de una "criminal madre desnaturalizada" (Fugier), más si, como señalan Henry y Walker (1967), este personaje no es sino "a dramatic tradition and a philosophical model". Como figurativización de las fuerzas sobrenaturales, controladas por la acción del hombre y en permanente conflicto con él, la tensión entre Medea y Creonte responde, creemos, a esta contraposición entre la naturaleza y la cultura, términos semánticos que en el teatro de Séneca parecen presentar una relevancia mayor de la tradicionalmente admitida.

Tiestes.

En las dos obras que faltan por analizar procederemos de una manera más rápida, dado que presentan, básicamente, las mismas estructuras semánticas y narrativas que ya nos hemos encontrado en las obras anteriores y nos detendremos fundamentalmente en lo que presenten de diferencia con respecto a las anteriores. Al igual que en ellas, hemos procurado tener en cuenta los análisis que se han realizado de esta obra, desgraciadamente una de las menos estudiadas por la crítica moderna. En este sentido, nos han sido especialmente útiles J. P. Poe (1969), U. Knoche (1941), W. Steidle (1943/4), Moraglia (1963), Pettini (1974), Opelt (1972:115-120), Pratt (1983:103-107) y Herington (1983).

En ésta más que en ninguna otra obra de Séneca nos encontramos ante una discusión sobre el poder en su vertiente política, hasta el punto de que ha sido calificada como "la tragedia del furor regni" (Giancotti 1953:103), en contraposición a los valores representados en la tristis egestas ac durus labor". A este respecto, hay que precisar que el verdadero sujeto de la obra no es Tiestes sino su hermano Atreo. Como en el caso de Fedra, los actores se reparten prácticamente en un único modelo actancial, centrado en la figura de Atreo, y salvo en la primera secuencia, no hay lugar para la aparición del antisujeto. Sin embargo, al igual que en el caso de Medea, junto a este furor regni (v 302) se desarrolla de manera paralela el tema de la cólera y su consecuencia, la venganza. Nos detendremos, sin embargo, preferentemente en el análisis de los mecanismos narrativos, dado que han sido muy estudiados tanto los aspectos psicológicos de los personajes (Giancotti, Pettini) como las implicaciones políticas y filosóficas (Hermann, Pratt, Herington). Así, atendiendo a los ya mencionados criterios de segmentación, hemos dividido el conjunto de la fábula del Tiestes en cinco secuencias.

Secuencia I. La disputa.

Como viene siendo general en el teatro de Séneca, la primera secuencia está referida a los fundamentos de la historia, lo que venimos llamando "prehistoria" del relato, tal como se puede reconstruir a partir de los datos dispersos por el conjunto de la obra (cfr. especialmente vv. 220-244) y que podemos resumir en los siguientes programas narrativos:

PN 1: Disputa (Tiestes, Atreo)

PN 2: Dominación (Atreo, Tiestes)

PN 3: Agresión (Tiestes, Atreo)

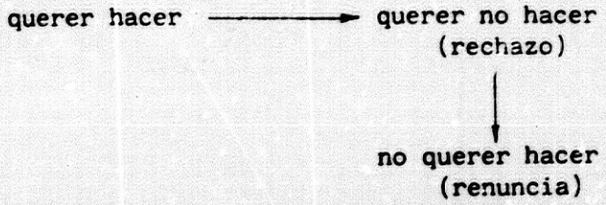
PN 4: Desplazamiento (Tiestes)

En el primer PN Tiestes y Atreo disputan por la posesión de un mismo objeto de valor: el poder político en Micenas, disputa que deriva, a su vez, de una relación fiduciaria preexistente a la disputa: su condición de hermanos y, por lo tanto, herederos ambos; esta relación contractual, basada en este caso en la modalidad del /deber/ (al contrario de lo que ocurre en otras relaciones contractuales como la matrimonial que están basadas en la modalidad del /querer/), y su ruptura, tanto en la disputa por el poder como en la venganza que sobre Tiestes realiza Atreo, contribuye a elevar el grado pasional de la obra. Surge así el Programa Narrativo de base de la tragedia que podemos recoger en la siguiente serie de configuraciones:

disputa — dominación — temor — venganza

PN de base que se irá desarrollando a lo largo de éste en una serie de PN de uso. La disputa inicial se resuelve en dominación, esto es, el triunfo de Atreo (PN 2) que representa, por una parte la adquisición del /poder/ competencial que lo erige como "héroe" del relato y, por otra, en la expulsión de su hermano (huida) de Micenas como primer resultado (indirecto) de su /poder hacer/. En este sentido, interesa destacar que, al igual que en los casos anteriormente analizados de personajes que se veían investidos por el sema /poder/ (Teseo, Creonte, Medea), en el caso de Creonte su poder se encuentra en estado virtual (pese a la atribución de poder "tiránico" que recibe a lo largo de toda la obra) y necesita de una previa actualización del mismo, representada aquí por el conseguir que su hermano regrese del exilio donde su poder no es "actual" (/poder hacer/ que se corresponde con la prueba cualificante).

En el caso de Tiestes, observamos una evolución a lo largo de su recorrido narrativo que conduce del /querer/ el poder al /no querer/ ese mismo poder cuando le es ofrecido por su hermano, /no querer/ que implica un movimiento de renuncia y rechazo que podemos expresar mediante el siguiente cuadrado semiótico:



rechazo que solamente es invertido mediante el hacer persuasivo tanto de Atreo como de Tántalo, el hijo de Tiestes, en la secuencia IV. A partir de la dominación (PN 2), Tiestes deja de ser sujeto opuesto a Atreo (antisujeto) para pasar a ser el objeto de valor del recorrido narrativo de su hermano. Previo a la expulsión/huida de Micenas, Tiestes ha realizado, en un PN de uso (PN 3), la disputa entre ambos sujetos mediante una agresión contra Atreo figurativizada en la seducción de Aerope, la esposa de Atreo, y el robo de un carnero de vellón de oro, símbolo del poder real (v 222: "coniugem stupro abstulit / regnumque furto: specimen antiquum imperi / fraude est adeptus"). Por último, la secuencia termina con la marcha al exilio de Tiestes, desplazamiento que implica el abandono del espacio tópico para entrar en el heterotópico, espacio cuyo investimiento axiológico será analizado más adelante.

Secuencia II. La maldición.

El texto de la tragedia se abre con una escena que ha sido analizada de diversas maneras. En ella, Tántalo, el abuelo de Tiestes y Atreo, es sacado de los infiernos por una Furia y obligado a provocar la ruina de sus nietos. Para los que, como Knoche (1943) consideran el teatro de Séneca dominado por el concepto estoico del Fatum, la intervención de la sombra de Tántalo y la Furia representa la personificación de ese fatum, origen último del furor que domina a los personajes en una forma de actuación marcada por el atavismo. Idéntico condicionamiento atávico vimos ya que dominaba las intervencionesde Fedra e Hipólito. Por el contrario, autores como Giancotti (1953:104) o Pratt (1982:215, n.82) niegan toda verosimilitud a esta interpretación y señalan que esta escena entre la Furia y Tántalo permanece al margen de la arquitectura no sólo dramática sino también ideológica de la obra. Pratt observa que nada del tipo representado por la Furia podría ser asimilado al concepto neoestoico del fatum. Aunque es cierto que Atreo no llega a exponer en ningún momento que sus acciones sean debidas a algún condicionamiento externo de tipo hereditario como en el caso antes citado de Fedra e Hipólito, no lo es menos que desde el punto de vista de la teoría narrativa, la intervención de Tántalo y la Furia adquiere una dimensión ausente en el resto de las obras: nos referimos a la actorialización del actante Destinador, figurativizado en las dos obras anteriores en el concepto de fatum, como ya hemos señalado, y que sólo en

ésta es encarnado en un actor dotado de recorrido narrativo propio. Efectivamente, en tanto que en las tragedias anteriores la comunicación de la competencia del sujeto, esto es, la tarea a realizar, nunca es manifestada explícitamente, en este caso es la Furia quien, a través de su manipulación coactiva sobre Tántalo, comunica al destinatario sujeto de acción no sólo los elementos de su competencia modal ("deber hacer") sino también el conjunto de los valores en juego. En este sentido creemos que es como debe ser interpretada esta secuencia, con la aparición del destinador-manipulador inicial. Dada la estructura polémica de todo relato, la existencia de un sujeto y de un antisujeto exigiría la existencia, igualmente, de un destinador y de un antidestinador. Sin embargo, ni en el Tiestes (salvo en la secuencia I) ni en la Medea, donde asistíamos a dos recorridos narrativos contrapuestos a lo largo de toda la obra (los de Medea y Creonte), se da la existencia de ese antidestinador, lo cual vendría a confirmar la tesis que ve en el teatro de Séneca meras modalidades de la aplicación al mundo natural del concepto estoico del fatum. Así, podemos señalar que el destinador (personificado en este caso en la Furia, en general, el fatum) comunica su /querer/ al destinatario (Creonte, Medea, Atreo), /querer" que, en la medida en que es inexcusable, adopta la forma de un /deber" sobre el destinatario (como obligación deóntica o alética), aún si esta "obligación" no es explícita para el destinatario.

Toda esta secuencia II constituye, por lo tanto, la fase inicial del relato (manipulación), en la cual el destinador actúa sobre un futuro sujeto para "hacerle hacer" un acto , inscrito en la configuración canónica del relato como la actuación semiótica ("ser del hacer" y "hacer ser") pragmática, constituida por la cualificación (prueba cualificante) y la acción (prueba decisiva) (cfr. supra). Con respecto al destinatario (beneficiario de la acción y sancionador cognitivo final), es raro que coincida con el propio destinador, aunque naturalmente se dan casos de este sincretismo actancial (como, por ej. en el discurso místico o, como vemos aquí en las tragedias de Séneca). Al mismo tiempo que instaurador en la esfera cognitiva del sujeto de acción del recorrido narrativo canónico, el destinador es, no lo olvidemos, el garante de la circulación de objetos en el universo cerrado constituido en cada relato, así como el actante que asigna los valores axiológicos a los PN de cada personaje, situandose así en una posición jerarquicamente superior con respecto al resto de los actantes. Más que de un poder en ejercicio, lo que caracteriza la posición jerárquica del destinador es este poder preestablecido y absoluto, tanto cognitivo como pragmático.

Dentro de este esquema general de manipulación cognitiva inicial por parte del destinador, la secuencia está constituida por los siguientes programas narrativos:

PN 1: Desplazamiento (Sombra de Tántalo, Furia)

PN 2: Manipulación (Sombra de Tántalo, Furia)

PN 3: Comunicación (Sombra de Tántalo, palacio de Atreo)

El primer PN representa la llegada de Tántalo y la Furia procedentes de los infiernos a Micenas, articulando así una segunda oposición espacial:

$$\frac{\text{mundo de los muertos}}{\text{espacio heterotópico}} \smile \frac{\text{mundo de los vivos}}{\text{espacio tópico}}$$

axiologizada, como es normal, en términos "difórico vs eufórico". A su vez, el mundo de los vivos se articula en una nueva oposición espacial (articulación del espacio tópico):

$$\frac{\text{urbs}}{\text{eufórico}} \smile \frac{\text{palacio}}{\text{disfórico}}$$

calificación disfórica que el palacio de Atreo recibe como consecuencia de la comunicación del saber cognitivo por parte de Tántalo (PN 3; cfr. vv 101 ss: "hunc, hunc furorem diuide in totam domum (...). sensit introitus tuos / domus et nefando tota contactu horruit"). Esta comunicación (maldición) del /saber hacer/ al palacio y, consiguientemente, al propio Atreo, se produce después de una manipulación ("hacer hacer") factitiva de carácter coactivo de la Furia sobre la sombra de Tántalo.

Secuencia III. Los preparativos de la venganza.

Esta secuencia, de estructura narrativa muy simple, supone la asunción por parte de Atreo del programa competencial asignado por la Furia -destinador en la secuencia anterior. Naturalmente, tal asunción no se produce de manera explícita, sino tal sólo al nivel de la competencia del sujeto de acción. Para éste, Atreo, el recorrido narrativo se presenta como una configuración de la venganza, con un desarrollo sintáctico análogo (aunque mucho más explícito en el nivel textual) que el que vimos a propósito de Medea. En el caso de Atreo, que asume los dos PN desarrollados separadamente por Creonte (odio y temor) y Medea (insatisfacción y venganza), el odio contra su hermano se ve aumentado por el temor casi patológico que

siente ante la posibilidad de que su hermano intente recuperar el poder (cfr. v 201: "antiquam se firmet aut uires parat, petatur ultro, ne quis antea petat") y por tanto, la necesidad de anticiparse a él, confluyendo en el PN de la venganza. Lo que resulta verdaderamente extraño es que Atreo, dotado del /poder hacer/ que deriva de su configuración de "héroe" (negativo), una vez que ha conseguido hacer regresar a su hermano, no se limite a darle muerte como sanción retribuidora (al igual que ocurre con Hipólito o Creonte) sino que el castigo adquiera una valoración sádica análoga a la experimentada por Medea a propósito de Jasón. Nos volvemos a encontrar así con un desarrollo pasional del tipo:

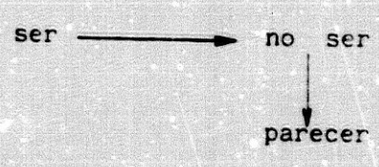
sufrir —— hacer sufrir —— experimentar placer

idéntico al que descubrimos en el caso de Medea. Esta configuración sádica (que se corresponde, no lo olvidemos, con la sanción final, último grado del recorrido narrativo canónico), al margen de posibles interpretaciones psicológicas o incluso psicoanalíticas (como la de Pettine), deriva en el plano figurativo del relato de la comunicación inicial analizada en el sintagma anterior por la cual la Furia comunicó a Atreo el programa de base del relato (vv. 25 ss: certetur omni scelere, et alterna uice / stringatur ensis; nec sit irarum modus / pudorue, mentes caecus instiget furor, / rabies parentum duret et longum nefas / eat in nepotes"). Dado que la Furia no es sino una personificación del furor (cfr. Huntur 1974:174), opuesto a la ratio en la concepción senecana (cfr. v 380: bona mens), podemos ver aquí una vez más la antítesis "naturaleza" vs "cultura", tal como queda recogida en la siguiente oposición:

$$\frac{\text{naturaleza}}{\text{furor}} \quad \smile \quad \frac{\text{cultura}}{\text{ratio}}$$

El PN de Atreo en su preparación de la venganza está constituido por un "hacer persuasivo" sobre Tiestes por intermedio de sus hijos Agamenón y Menelao (vv 325 ss: "consili Agamemnon meii / sciens minister fiat et patri cliens Menelaus assit") para hacerle regresar a Micenas con la promesa de compartir el poder con él. A partir de este "hacer persuasivo", que podemos identificar con la prueba cualificante del recorrido narrativo (en este caso, como adquisición de la posibilidad material de hacer sentir sobre Tiestes su poder, actual sólo en Micenas; por otra parte, no olvidemos que como tal hacer persuasivo se ejerce sobre un /no querer/ de Tiestes, lo cual hace que el objeto reciba una valoración -objeto de valor- que lo habilita para constituirse en prueba cualificante) se produce una adopción del eje del parecer (representado por el esquema "no ser-parecer") de

las modalidades veredictivas que conduce a la figura discursiva del "engaño" (figura ya mencionada a propósito de Fedra y Medea). En este caso, el engaño comporta la aparición de un PN deceptivo completo en el cual Atreo adopta los valores representados por el PN de Tiestes; dado que esta operación esllevada a la práctica por Atreo en la secuencia siguiente, viene a constituirse así como "prueba deceptiva". Está en relación, por otra parte, con otra figura semejante del eje del parecer, el "camuflaje", por la cual se constituye un nuevo /ser/ mediante el ocultamiento del /ser/ anterior a partir del /parecer/:



en donde el "ser" se oculta bajo la figura del secreto y el nuevo "ser" adopta los valores axiológicos del programa narrativo del oponente, caracterizado éste por la modalidad del /creer/ (frente al /saber/ real del sujeto). Ambas figuras, la del engaño y la del camuflaje, constituyen así operaciones de negación producidas sobre el esquema del /parecer/. En este sentido, Atreo pasa de ser oponente/rival de Tiestes en el esquema del /ser/ a ayudante en el del /parecer/, adoptando así la figura narrativa del "tramposo" ("trikster") en el PN de Tiestes hasta la revelación final con el desvelamiento del rol representado realmente por Atreo (cfr. v 1006: "agnosco fratrem").

Secuencia IV. El regreso y la reconciliación.

La secuencia adopta como perspectiva axiológica a partir de los PN anteriores el recorrido narrativo de Tiestes, y constituye el triunfo del hacer persuasivo de ATreo ejercido en la secuencia anterior. A su vez, esta secuencia se puede descomponer en los siguientes programas:

PN 1: Desplazamiento (Tiestes, hijos)
PN 2: Encuentro (Tiestes, Atreo)
PN 3: Reconciliación (Tiestes, Atreo)

El desplazamiento que señala el inicio de la secuencia representa el tránsito del espacio heterotópico al tópico, axiologizado en esta ocasión de la siguiente manera:

$$\frac{\text{exilio}}{\text{eufórico}} \smile \frac{\text{palacio}}{\text{disfórico}}$$

En realidad, el espacio tópico está representado por la ciudad de Micenas en su conjunto, pero en este caso la oposición se establece entre el exilio y el palacio real como símbolo del poder que Tiestes acepta compartir. En lo que se refiere a la valoración axiológica, hay que destacar la inversión producida con respecto a la primera axiologicación de estos mismos espacios en la secuencia I. Efectivamente, el paso de una relación

$$\frac{\text{exilio}}{\text{disfórico}} \smile \frac{\text{palacio}}{\text{eufórico}} \longrightarrow \frac{\text{exilio}}{\text{eufórico}} \smile \frac{\text{palacio}}{\text{disfórico}}$$

refleja la evolución paralela que en el programa de Tiestes sufren las calificaciones del poder. En su conjunto, Micenas (que no deja ser la "optata patriae texta" cfr. v. 404) es rechazada por la valoración negativa motivada por la presencia en ese mismo espacio de Atreo (vv 412 ss: "sed nempe est Atreus. repete siluestres fugas / saltusque densos potius et mixtam feris / similemque uitam") contra el cual Tiestes manifiesta aún tener temores (v 473: "timendum est. errat hic aliquis dolus"). Sobre su deseo de regresar a la patria (manifestado como /querer hacer/, cfr. v 436: "placet ire") se impone un /no poder hacer/ (v 437: "alioque quam quo nitor abductus feror") que sólo es superado por el "hacer persuasivo" de su hijo Tántalo (v 490: "perge non dubio gradu"), seducido por la idea de obtener el poder (v 442: "pater, potes regnare"). Esta renuncia al objeto de valor por el cual había disputado con su hermano se debe probablemente a la evolución experimentada en su exilio, que le lleva a valorar positivamente objetos que antes carecían de valor para él y culmina en el rechazo absoluto del poder (v 470: "immane regnum est posse sine regno pati") que le lleva incluso a perder el temor a la muerte (v 485: "pro me nihil iam metuo"). Se trata, pués, de un PN análogo en sus investimientos semánticos al representado en la Fedra por Hipólito (oposición "silua/urbs"), aunque con desarrollo temático y figurativo diferente (tema del poder vs tema del amor).

El desplazamiento, forzado en su última etapa por el "hacer persuasivo" de Tántalo, es seguido por el encuentro de ambos hermanos y la reconciliación, que comporta a su vez un nuevo "hacer persuasivo" por parte de Atreo sobre su Tiestes (v 526: "laetusque fraterni imperi / capesse partem"), todo ello sobre el modo veredictivo de la decepción adoptado en la secuencia anterior, modo que Atreo no abandonará ya hasta el final

de la obra. La reconciliación comporta el establecimiento de una relación contractual entre ambos hermanos de carácter fiduciario, por la cual Atreo consigue que Tiestes participe junto con él del poder y obtiene, a cambio, el reconocimiento del valor axiológico del destinador de Tiestes (destinador-emisor, esto es, Séneca) (cfr. v 527: "maior haec laus est una / fratri paternum reddere incolumi decus"), destinador cuya axiología puede ser reconocida a partir de los vv 446 ss y, por contraste, de los vv 176-218, naturalmente, en el programa deceptivo adoptado por Atreo, en tanto que en su PN real continúa con la realización de la prueba cualificativa cuya primera parte está constituida por el PN 1. Por tanto, toda la secuencia adquiere una doble posibilidad de interpretación según nos situemos en la perspectiva de Tiestes o en la de Atreo. En este sentido, el discurso teatral (y no olvidemos que la perspectivización es un procedimiento de los recursos de textualización), al contrario de lo que ocurre en el relato, con perspectiva única (que por lo general coincide con la del Destinador-enunciador), favorece el mantenimiento de diferentes perspectivas simultáneas sin necesidad de recurrir a procedimientos narrativos especiales. Así, lo que desde el punto de vista de Tiestes es interpretado como obtención del objeto de valor (la reconciliación y el poder), en el caso de Atreo significa simplemente un PN de uso más en el el desarrollo de su recorrido narrativo dominado por la configuración de la venganza.

Secuencia V. La venganza.

Los detalles particulares de la venganza de Atreo contra su hermano han sido considerados como los más terribles del teatro de Séneca. Al margen del motivo representado en ella, esto es, de la configuración figurativa que recibe (debida en parte al propio mito utilizado por Séneca), no hay nada en ella que desde el punto de vista narratológico la haga diferente de otras venganzas análogas como puede ser la de Medea contra Jasón. (excepto en el mantenimiento hasta el término de la obra del plan deceptivo adoptado por Atreo, necesario, por otra parte, por la especial configuración que recibe). Efectivamente, Atreo, al igual que Medea, dotados ambos de una personalidad que podemos calificar de "sádica", actúa indirectamente contra el objeto de su odio (el actante frustrante, Tiestes) y dirige su violencia contra el objeto de valor de ese mismo sujeto de la frustración (actorializado en este caso, como en Medea, en los hijos del antagonista).

El reconocimiento de Tiestes de su preocupación por ellos (cfr. vv 485-6: "uos facitis mihi / Atrea timendum"), el desprecio a los valores reconocidos por Tiestes, y la necesidad de un castigo por encima de toda medida (vv 267-8: "maius et solito amplius / supraque fines moris humani") es lo que hacen que Atreo adopte esa forma especial de venganza particular en la que no sólo Tiestes es castigado sino también son infringidos los foedera más firmes del conjunto social (parricidio, canibalismo, etc).

Aparte de la configuración pasional de tipo sádico y la ejecución de la venganga, que se realiza no contra el actante agresor sino contra el objeto de valor de ese mismo actante, Atreo y Medea comparten un rasgo más en común: la axiologización de la oposición naturaleza vs cultura. Efectivamente, en tanto que Medea representa el caos primitivo, anterior a la acción civilizadora del hombre, personificado en los poderoe mágicos de su rol temático ("bruja"), Atreo, en su estrecha relación con el Hades (cfr. vv 641 ss, en particular v 666: talis est dirae Stygis / deformis unda quae... ")y en la horrible venganza que lleva a cabo contra su hermano se convierte en personificación del comportamiento no-humano, irracional, degradado y violento que Séneca trató desde el punto de vista teórico en su De Ira (Pratt 1983:105-6). Lo que para Giancotti constituye la Weltanschaaung del universo trágico de Séneca, la oposición bona mens vs furor, manifestada a su vez mediante una segunda serie de oposiciones (fas / nefas, fatum / libertad, vida / muerte), creemos que se puede redefinir en términos semióticos como una oposición "naturaleza:disfórico vs cultura: eufórico", dando a estos términos su sentido antropológico más amplio (por otra parte, ya señalado), esto es, como la primera categorización semántica instauradora de sentido en la evolución que, a partir de un caos de signos confusos y carentes de sentido, conduce hasta el significado. Las caracterizaciones que se han dado de este teatro como de un "teatro de lo anormal" (Opelt) revela esta intuición sobre el valor de lo "elemental" (en el sentido de "primigenio") en la existencia humana (recordemos las palabras de Herington al inicio de la segunda parte) que nosotros vemos reflejada en la oposición anteriormente citada. Más que del nefas con el sentido de "extra-normal" o "a-normal" (Fugier), se trataría de lo "pre-normal", esto es, "pre-lógico" o "irracional" (anterior a la razón).

Octavia.

El análisis narrativo de Octavia plantea un problema inicial que en el caso de las tres obras anteriores no se presentaba: nos referimos al especial género dramático de la obra, al hecho de ser Octavia una tragedia praetexta, esto es, tratar un tema histórico. Este condicionamiento, derivado de la propia naturaleza del tema que constituye la fábula de la obra, implica que el trabajo del autor, quienquiera que éste haya sido, sobre la materia que le sirve de objeto literario se encuentra sometido al mantenimiento de la "verdad" histórica, al menos en lo que se refiere a la presentación de los hechos concretos. La posibilidad de alterar los datos para aplicarles recursos narrativos propios del artista que trabaja sobre ellos se ve, por lo tanto, muy limitada, excepto tal vez en lo que podemos calificar como el "punto de vista" del narrador, esto es, el conjunto de valores ideológicos propios del autor, valores presentes en mayor o menor medida en los parlamentos de los diversos personajes (tal como una lectura nos permite re-construir) y, consiguientemente, en la axiologización de los contenidos semánticos propuestos en la obra. De ahí que los recursos narrativos empleados en la obra sean muy pobres y se encuentren condicionados siempre por el mantenimiento de la aproximación a la verdad histórica. En este punto radica que esta obra presente notables diferencias con respecto a las anteriormente analizadas y, sobre todo, la cantidad de procedimientos empleados resulteser sumamente escasa. En cualquier caso, no creemos que este aspecto sea significativo en lo que respecta a la atribución o no de la obra a Séneca (atribución, por cierto, comúnmente rechazada por la crítica más reciente), dado que, insistimos, esta diferencia deriva fundamentalmente de la propia materia sobre la que se aplican los recursos literarios y narrativos.

Esta simplicidad narrativa, así como la utilización de recursos que han sido ya analizados en las obras anteriores hace que prefiramos centrarnos en aquellos aspectos más significativos de la misma, remitiendo, en todo caso, tanto a los análisis anteriores como a la exposición metodológica de la introducción para aquellos puntos que no merezcan particular atención. Al igual que en los casos anteriores, hemos procurado tener presentes los análisis más significativos y más recientes sobre la Octavia, obra que, curiosamente, ha recibido considerable atención de la crítica. En este sentido, nos han sido particularmente útiles la reciente edición comentada de L. Y. Whitmann (1978) o los análisis de Herington (1961, 1983), Runchina (1964), Giancotti (1954) y Sutton (1983).

El tema de la tragedia que constituye la "fábula" de la obra, se puede reducir a la siguiente descripción argumental: una joven princesa huérfana es repudiada por el marido, al cual se vió obligada a desposar; el pueblo romano se levanta en vano para protestar contra la nueva boda del marido con la radiante Popea; finalmente, bajo el pretexto de ser responsable del levantamiento, es condenada al exilio y a una muerte inevitable. (El resumen está tomado de Herington 1983:531). De acuerdo con esta linea argumental, la fábula se puede descomponer en tres secuencias que corresponderán, grosso modo, a las tres unidades temáticas observables en el resumen anterior: el rechazo, el levantamiento y la condena, tripartición temática que, por otra parte, se manifiesta en la propia división dramática, como antes pusimos de relieve (cfr. supra). En cualquier caso, interesa recordar que aquí más que en las otras obras analizadas no se da una correspondencia directa y exacta entre secuencias narrativas y unidades dramáticas.

En lo que respecta a cada secuencia, vemos que se producen en ellas procesos narrativos que ya hemos encontrado antes (ruptura de contrato y establecimiento de otro nuevo, agresión, persuasión, hacer factitivo, etc) por lo que nos limitaremos a señalar algunos puntos que tiene en común con las ya estudiadas y, fundamentalmente, las diferencias existentes. Así, en la primera secuencia, la que hemos denominado **el rechazo**, encontramos elementos como la existencia de un contrato previo entre Nerón y Octavia (como los que se daban en las parejas Jasón-Medea y Teseo-Fedra), contrato fiduciario modalizado con diversos predicados modales ("querer" o "deber" fundamentalmente) que es roto por uno de los participantes en el mismo (Nerón, Jasón, Fedra) para establecer un nuevo contrato con otro personaje (Popea, Creusa, Hipólito). Igualmente, uno de los personajes de la tragedia, al que venimos asignando el rol actancial de "héroe" (positivo o negativo) se presenta caracterizado por el sema /poder/ que lo habilita, bien directamente (Atreo, Nerón), bien por intermedio de una prueba cualificante (Teseo, Medea) como sujeto de hacer y, consiguientemente, como eje central de la narración. Igualmente, en las obras estudiadas antes nos encontrábamos con la presencia de un actante destinador, garante ideológico de la obra y al mismo tiempo enunciador de la competencia que debía ser asumida por el héroe en orden a la realización de su programa narrativo, destinador que se actorializaba de diversas maneras según las obras y los personajes de que se tratara (la Furia en el caso de Atreo y Tiestes, Diana y Afrodita en el caso de Hipólito y Fedra, etc), aunque todos ellos reflejaban un mismo

investimiento semántico de carácter más general y abstracto que identificabamos con el fatum tal como este concepto era entendido por la ideología neoestoica. Ahora bien, de todos los mecanismos narrativos que, situados en la linea que conduce desde la transgresión inicial hasta el restablecimiento de los principios violados nos encontrabamos en las tres obras analizadas, en el caso de Octavia sólo nos encontramos con la "venganza" como culminación del desarrollo narrativo particular de Nerón. Todos los procesos del tipo de adquisición de la competencia, simulación, engaño, persuasión, etc. analizados ya se echan en falta en esta obra, ausencia que, por otra parte, no puede ser imputada exclusivamente al tema histórico objeto de la tragedia. Aun así, el tema de la venganza prsenta una particularidad notable con respecto a los casos anteriores: su situación en el PN no del agredido (Octavia) sino del transgresor (Nerón), algo debido en este caso a la invariabilidad de los hechos históricos relatados. Efectivamente, en tanto que en Fedra, Tiestes y Medea era el agredido (Teseo , Medea y Atreo) el ejecutor del plan de venganza, en este caso es Nerón doblemente agresor en tanto que rechaza primeramente a Octavia y luego la condena a muerte; aunque, es cierto, entre ambas secuencias, I y III, se sitúa el levantamiento popular en favor de Octavia, levantamiento que en ningún momento es deseado ni alentado por ella y que es aprovechado por Nerón como excusa para proceder a su castigo.

Dado que los mecanismos narrativos que nos encontramos han sido ya analizados en otros lugares, describiremos la estructura actancial de la obra tal como es reflejada por los diversos actores que intervienen en la trama y pasaremos, a continuación, a analizar las axiologizaciones presentes en ella.

Desde el punto de vista narrativo, la obra se puede presentar mediante el siguiente enunciado transformativo:

$$F_{trans}\ S1 \rightarrow ((S1 \cap O1 \cup O2) \longrightarrow (S1 \cup O1 \cap O2))$$

(donde S1: Nerón, O1: Octavia y O2: Popea), esto es, Nerón, que se encuentra unido a Octavia y separado de Popea en un estado inicial pasa a encontrarse unido a Popea y separado de Octavia como consecuencia de un hacer transformativo cuyo sujeto es igualmente Nerón. En lo que respecta a Octavia, pese a la importancia dramática que este personaje pueda tener en el conjunto del drama (cfr. supra), desde el punto de vista narrativo ocupa siempre la casilla actancial del objeto y en ningúnmomento llega a desarro-

llar un recorrido narrativo propio con función de sujeto. Efectivamente, y éste es uno de los rasgos característicos de este personaje, en ningún momento de la obra se manifiesta bajo la modalidad del /querer/ en busca de un objeto de valor. Su matrimonio con Nerón le fue impuesto por su padre Claudio y su marido le resulta odioso, por lo que el rechazo, considerado como agresión, no le conduce a desarrollar un programa propio de venganza. Expresiones como v 248-9: "utinam suorum facinorum poenas luat / Nero" o v. 135-6: "Stygios sinus / tellure rupta pande, quo praeceps ferar", expresiones de odio y deseo de morir para poner fin a sus desdichas que Octavia pronuncia hay que atribuirlas al aparato retórico de la obra y como tal no pueden ser consideradas verdaderos objetos de valor desde el punto de vista narrativo. Incluso en la secuencia segunda, la rebelión del pueblo romano contra Nerón y su nueva esposa, que será tomado por éste como pretexto para ordenar la muerte de Octavia, tampoco ocupa ella la función actancial de sujeto sino que esta función es asumida por un sujeto colectivo, el pueblo, del que luego se indiviudaliza algunos actores en el programa narrativo de la venganza (cfr. vv 846: "populi furorem caede paucorum, diu / qui restiterunt temere, compressum affer") junto con Octavia, como objeto de la venganza. La posición narrativa de Octavia en el conjunto de la obra resulta ser, por consiguiente, unicamente la de objeto de los dos programas narrativos de agresión que ejecuta Nerón: el repudio y la venganza.

Nerón, por su parte, se constituye como héroe negativo de la acción, tanto por su investimiento semántico (sema del /poder/) como por la modalidad volitiva que lo caracteriza (/querer/). En su caso, interesa destacar por una parte la ausencia de Destinador-enunciador del PN del sujeto de acción, o mejor dicho, el sincretismo entre los actantes Destinador y Sujeto en un mismo actor, Nerón. Efectivamente, Nerón es tanto el sujeto del hacer como el origen del /poder hacer/ que en otros casos el destinador (Fatum, Neptuno, Furias, Hecate) atribuye al sujeto en el PN de la prueba cualificante. En este caso es Nerón el propio origen de su PN, basado exclusivamente en su /querer/, como la discusión con Séneca muestra claramente (cfr. v. 451: "Fortuna nostra cuncta permitti mihi" y vv. 459-60: "iussis nostris pareant :: iusta impera :/: statuam ipse"). De ahí la ausencia de prueba cualificante (que corresponde, no lo olvidemos, a la actualización del /poder/ virtual del sujeto de acción) y la ejecución inmediata de los dos programas narrativos de venganza presentes en su recorrido, contra Plauto y Sila (cfr. vv 438 y 438b) y contra Octavia (vv 861 ss). Igualmente la adquisición del objeto de valor, representado por Popea, y el rechazo

de Octavia se basa exclusivamente en el /querer/ de Nerón (cfr. vv 544-5: "dignamque thalamis coniugem inueni meis / genere atque forma"), /querer/ que en este caso concreto es identificado con el Amor como principio cósmico del cual brotan las acciones de los hombres (cfr. vv 566-571). Por último, antes de terminar con el rol actorial de Nerón, interesa destacar dos PN secundarios de su recorrido actorial, PN representados por dos intentos de persuasión que llevan a cabo respectivamente Séneca (en lo referente a la primera agresión contra Octavia) y el Prefecto (en lo relativo a la segunda agresión), intentos fallidos ambos a los que Nerón opone una vez más la fuerza de su /querer/ derivada del sema /poder/ actualizado (/querer hacer/).

El tercer actor importante de la narración es Popea, cuya función actorial y actancial constituye un reverso de la de Octavia: objeto de valor separado del sujeto en el enunciado de estado inicial pasa a estar unido al mismo en el enunciado final. Como tal objeto, carece de recorrido narrativo propio, al menos tal como se puede ver en los datos contenidos en el propio texto, aunque hay ciertos indicios en el mismo que permiten adivinar posibles programas narrativos no desarrollados por el autor de la obra. Así, los vv. 131 ss: "inimica uictrix inminet thalamis meis / odio que nostro flagrat", pronunciados por Octavia, dejan ver un posible PN en el que Popea tendría la función de sujeto de acción y cuyo objeto estaría representado por Nerón, PN en el que Octavia sería el antisujeto (también es posible imaginarlo a la inversa). Sin embargo, de la presentación textual narrativa, a la que nosostros tenemos que limitarnos, se desprende un estado de hechos que presenta ya la situación desde el punto de vista de Octavia rechazada por Nerón y, por lo tanto, inmerso en el PN de este último.

Del resto de los personajes ya hemos mencionado al pueblo romano, sujeto colectivo agente de la agresión contra Nerón en la secuencia II, y a Séneca y el Prefecto, sujetos persuasivos en los dos casos citados anteriormente. Séneca, por otra parte, cumple otra función en el conjunto de la obra: la de antidestinador. Efectivamente, ya hemos mencionado el hecho de la existencia en la Octavia de un único programa narrativo que tiene como sujeto de acción a Nerón. Sin embargo, la forma dramática textual posibilita la presencia de múltiples puntos de vista, algunos de los cuales se axiologizan en un determinado sentido. Igualmente, hablabamos de la existencia latente de PN propios de algunos de los personajes, como en el caso de Popea e, indirectamente, de Octavia. Evidentemente, en el

caso de esta última no hay nada que autorice postular la existencia de un PN propio, ni siquiera en estado latente. Sin embargo, sí existen unos determinados valores axiológicos, muy claramente determinados y definidos, frente a los que Nerón representa, por Octavia, el coro de los partidarios de ésta y, sobre todo, el propio Séneca. En la medida en que tales valores (elogio de la uirtus romana tradicional) coinciden con una ideología basada en la filosofía estoica, podemos considerar a Séneca como una figurativización de tal ideología y, consiguientemente, asignarle el papel de antidestinador, esto es, de garante axiológico e ideológico de lo que podría haber sido un antiprograma opuesto al PN de Nerón.

El resto de los personajes participantes en la obra carecen de función narrativa precisa, tanto en el caso de los coros y de las nodrizas respectivas de Octavia y Popea como en el caso del mensajero (este último, como en las otras obras analizadas) y, sobre todo, en el de Agripina, personaje totalmente ajeno al relato y cuya función dramática ha sido también muy discutida por la presencia de un espíritu en una obra caracterizada por la presencia exclusiva de personajes humanos.

En lo referente a la articulación espacial y temporal, las tres secuencias aparecen delimitadas por la existencia de espacios diferentes. La primera de ellas se realiza en el palacio del princeps ("aula"), el espacio donde se mueven Nerón, Popea, Séneca y el Prefecto, y del cual es expulsada Octavia (vv 283 ss: "soror Augusti / sociata toris cur a patris / pellitur aula?"). La secuencia segunda, el levantamiento popular contra Nerón, tiene lugar en la ciudad y se figurativiza como un ataque contra el palacio para reponer en él a Octavia del que ha sido expulsada (cfr. v 801: "sepire flammis principis sedem parant / populi nisi irae coniugem reddat nouam / reddat penates Claudiae iunctos suos"). Se manifiesta así una oposición

$$\frac{\text{aula}}{\text{disfórico}} \smile \frac{\text{urbs}}{\text{eufórico}}$$

donde las calificaciones se realizan desde la perspectiva definida por Octavia, Séneca y el coro (la valoración contraria, desde el punto de vista definido por Nerón, puede verse en v. 831: "mox texta flammis concidant urbis meis"). Finalmente, la secuencia II, el castigo de Octavia, tiene lugar en un nuevo espacio, el exilio, cuya caracterización funcional ya ha sido analizada en el caso de Tiestes. Senalemos también que ese espacio "exilio" ya había sido ocupado previamente por Séneca (cfr. vv 381 ss) y que, al contrario que en el caso de Octavia, recibía allí una deixis eufóri

ca (v 381: "procul ab inuidiae malis") frente a la disfórica de Octavia (cfr. v 906: "sed iam spes est nulla salutis"). En lo que se muestra la tragedia una vez más diferente a las anteriores es en la imposiblidad de equiparar alguno de estos tres espacios señalados con los espacios narrativos tópico y heterotópico. En la medida en que las acciones ocurren de manera discontinua, los tres son espacios tópicos, dado que la calificación de heterotópico (espacio de origen y término que enmarca la acción del héroe) no puede ser asignada a ninguno de ellos.

La articulación temporal muestra una oposición "antes" vs "ahora" con una deixis "eufórico/disfórico" (naturalmente, también desde la perspectiva de Octavia y Séneca). Así, cfr. los vv. 291 ss: "uera priorum uirtus quindam / Romana fuit..." puestos en boca del coro, o los vv. 391 ss: "qui si senescit, tantus in caecum chaos / casurus iterum, nunc adest mundo dies / supremus ille,..." que pronuncia Séneca. La axiologización del tiempo refleja, por lo tanto, una vez más la ideología estoica que impregna la obra, centrada en este caso en el tema de la degeneración progresiva de la raza humana y aplicada a la historia particular de Roma.

Antes de terminar esta breve exposición de los principales recursos narrativos empleados por el autor de la Octavia, queremos hacer referencia a un aspecto que resulta extraño en el conjunto de la obra. Nos referimos a las menciones del destino como elemento condicionador de las conductas tanto de Octavia como de Nerón. En el caso de este último, la infamia de la madre, Agripina, es señalada como la causa de la fortuna de Nerón, a la que no puede resistirse (cfr. vv 89 ss: "odit genitos sanguine claro, / spernit superos hominesque simul, / nec fortunam capit ipse suam / quam dedit illi per scelus ingens / nefando parens"). En Octavia también es la intervención de los dioses la que provoca la ruina de la familia (cfr. vv 257 ss: "graui deorum nostra iam pridem domus / urgetur ira... "). Ahora bien, resulta evidente que esta intervención de lo sobrenatural en los PI de Nerón y Octavia sólo puede ser interpretable como un condicionamiento derivado de las convenciones dramáticas empleadas en la narración, y que en ningún caso puede ser considerada esta intervención en el mismo plano que las intervenciones del Fatum en las obras anteriores. Al igual que la invocación final a los dioses (v. 962: "testor superos"), hay que considerar estas intervenciones del destino en una obra caracterizada por la actuación independiente de sus personajes como mera imitación retorica de las tragedias originales de Séneca, obras con las cuales el desconocido autor de la Octavia debía estar muy familiarizado.

Conclusiones

Llegados al término de nuestro análisis queremos poner de relieve para concluir algunos puntos que sirvan para resumir lo que hemos intentado con mayor o menor fortuna llevar a cabo en las páginas anteriores y efectuar una breve valoración de lo conseguido.

La semiótica general, como ciencia de los signos, ha encontrado una enorme versatilidad en todos aquellos campos en los que ha sido aplicada. Entre ellos, el teatro y el drama no se cuentan entre los menos favorecidos. Sin embargo, pese a la profusión de modelos teóricos e intentos de aplicación práctica que desde hace algunos años se vienen llevando a cabo (basta repasar los índices de publicaciones periodicas como Semiotica, Poetics Today, Poetica, etc) el examen de unos y otros no deja de producir la sensación de tratarse de meros intentos impresionistas de valor, en ocasiones, muy discutible. En concreto, la ejemplificación de las teorías mediante el análisis de textos elegidos previamente por su adecuación a las tesis que se pretenden demostrar ha redundado en la proliferación de estudios parciales de obras dramáticas muy concretas; desde este punto de vista, nuestro análisis viene a ser de los escasos en la literatura reciente dedicados a una obra (o conjunto de obras) en su totalidad: salvo error por nuestra parte, sólo Cantalapiedra ha intentado algo semejante con su análisis semiótico de La Celestina. Esta misma pretensión de globalidad que desde el primer momento nos habíamos impuesto ha sido la causa tanto de la considerable extensión que hemos tenido que dedicar a la elaboración y crítica de los intrumentos de análisis necesarios para el proyecto como del excesivo alargamiento de la parte analítica. Ante la profusión de modelos teóricos existentes, en ocasiones contrapuestos, y dada la ausencia de coherencia entre unos y otros, no hemos visto obligados a procurar elaborar un modelo propio, naturalmente, partiendo del estado de la crítica en que iniciamos la investigación. Esto no implica, por supuesto, negar validez a los modelos alternativos. Simplemente, ante un corpus de análisis complejo nos ha parecido que este triple acercamiento propuesto por nosotros

textual, funcional y narrativo), podría poner de manifiesto determinados aspectos de la producción de sentido que aparecen implicados en estas obras.

Un punto en el que queremos insistir, pese a haber sido ya tratado anteriormente, es el reduccionismo que todo enfoque con pretensiones de cientificidad comporta inevitablemente. En este sentido, insistimos, la elección de estos tres medios o vías de acercamiento al objeto de análisis, los tres niveles mencionados anteriormente, no implica negar validez a otro tipo de estudios de orientación más filológica o explícitamente lingüística. En concreto, así como la delimitación de los dos últimos niveles de análisis, el de las funciones y calificaciones y el de los mecanismos narrativos, no entra en colisión con otros posibles enfoques dado el grado de abstracción y generalización que suponen, en lo que respecta al análisis "textual" resulta obvio que tanto el propio objeto como los métodos de estudio entran en contacto, y frecuentemente colisionan, con otros tipos de estudios: estilísticos, psicológicos, sociológicos, mitológicos e, incluso, lingüísticos. En este sentido queremos insistir en que el objeto de ese nivel de análisis era, fundamentalmente, el de poner de relieve la articulación subyacente a estos textos que hace que formen parte de lo que se conoce con el nombre de literatura "dramática", esto es, hemos intentado destacar aquellos aspectos que individualizan estos textos y los diferencian de otras formas de expresión literaria como pueden ser el relato o la épica. Y así los elementos comunes a esas formas literarias (que por otra parte son objeto de atención especial por disciplinas como la estilística) han sido "marginados" voluntariamente en nuestro estudio para hacer prevalecer "lo diferencial", que para nosotros, repetimos una vez más, radicaba en la articulación deíctica y en la orientación pragmática. Ello, naturalmente, no ha podido hacerse sino en detrimento de otros muchos elementos que podrían constituirse en legítimos objetos de análisis pero que, por principio, escapaban a nuestro interés particular. Pero, podemos también señalar, esta atención preferente que hemos concedido a la deíxis y a los actos de habla, nos permite poner de relieve la complejidad del texto dramático en todas sus dimensiones específicas (de ahí la exclusión de lo que lo asemeja a otras formas de expresión literaria). En este sentido, debemos también señalar que la complejidad de los datos recogidos en los esquemas generales y, sobre todo, la dificultad en su tratamiento, difícil de realizar sin ayuda de máquinas especializadas en el tratamiento de textos, nos ha impedido profundizar en el análisis de los mismos y nos ha obligado a detenernos especialmente en el estudio de la articulación dramática

de las diferentes unidades segmentadas (macrosecuencias, secuencias medianas y microsecuencias). Así, la lectura de las diferentes columnas, tanto en sentido horizontal (microsegmentos) como vertical resulta sumamente difícil por lo que nos hemos centrado en aquellos extremos que consideramos más relevantes para los fines propuestos. análisis de la articulación dramática, en un intento de mostrar la articulación de las diferentes unidades de que se compone cada obra; análisis de la relación discursiva, tomando como elementos de base tanto la unidad formal representada por el verso como las unidades segmentadas con arreglo a los criterios expuestos en la parte metodológica; análisis de las referencias temporales; análisis de las referencias espaciales; y finalmente, análisis de los códigos extralingüísticos recuperables a partir del propio texto dramático. Evidentemente esto ha redundado en la escasa utilización de las columnas finales, cuya utilidad, por otra parte, resulta mucho menor que las anteriores y que, en la medida de lo posible, hemos procurado tener en cuenta en los restantes niveles de análisis.

El nivel funcional pretende servir de nexo de unión entre lo puramente textual, excesivamente apegado a la manifestación lingüística y el análisis narrativo, de naturaleza más abstracta e interpretativa. Su objetivo fundamental consiste en "filtrar" el texto tomando como elemento de partida la noción de "personaje" (que posteriormente aparecerá en el último nivel escindido entre "actores" y "actantes") para dejarlo reducido a lo que desde Propp viene siendo el objetivo del análisis funcional: las acciones y las calificaciones de los personajes. De esta forma creemos que se evita el análisis "idealista" propio del tradicional "comentario de textos" (con su consiguiente inventario de pasiones y elaboración de juicios morales sobre éstas) y podemos reconstruir, en la siguiente etapa, la estructura narrativa del texto en cuestión a partir de las funciones narrativas dispersas a lo largo del mismo y generalmente ocultas bajo una capa de discurso no funcional (mítico, geográfico, psicológico, histórico, etc). El análisis funcional permite así establecer el universo semántico de cada personaje (en el sentido de Alexandrescu) y el establecimiento de las redes de relaciones que se establecen entre los diferentes personajes. En este sentido, la misión de este nivel se agota en su misma descripción, aunque constituye el material bruto sobre el que se elaborará, de manera interpretativa, el análisis narratológico. En el caso concreto de Séneca hay que destacar cómo la inmensa mayoria de las funciones pertenecen al tipo "comunicación", o se trata de funciones "contrato" que encubren una función comu

nicativa, característica propia de un teatro estático y más preocupado por la evaluación psicológica de los personajes que por el desarrollo de una verdadera acción dramática.

En lo que se refiere al análisis narratológico, una lectura como la propuesta revela algunos puntos de interés:

* los investimientos semánticos de las obras analizadas (en el caso de las tres primeras) están dominadas por la categoria /ratio/ vs /furor/, en el nivel axiológico, y la categoria /verdad/ vs /mentira/ en el nivel discursivo: diferentes articulaciones de estas categorias se muestran en las tres obras de Séneca analizadas: isotopía del amor en Fedra e isotopía del poder en Medea y Tiestes (también, en este caso, en la Octavia).

* las articulaciones sintácticas se encuentran dominadas en todos los casos por la configuración discursiva de la venganza, cuya estructura actancial y actorial ha sido analizada en cada caso respectivamente. Esta configuración restituye así el equilibrio inicial (previo al relato) roto por el actante-agresor en su transgresión que da origen a la acción dramática. En este respecto es preciso aludir a la profunda ambigüedad del relato de Séneca en el que los contenidos axiológicos del Destinador-enunciador deben ser recuperados, bien a partir del discurso de personajes secundarios (coro, nodriza, mensajero), bien por contraste con los contenidos de los actores principales (Medea, Fedra, Atreo). En esta misma línea, hay que destacar igualmente la ambigüedad actancial de los actores abstractos (Fortuna, Fatum) que ocupan tanto la posición de destinador como la de destinatario en los recorridos narrativos de los diferentes personajes de las obras analizadas.

* la enumeración de los diferentes mecanismos narrativos muestra la existencia de un limitado número de esquemas, cuyos diferentes usos y articulaciones provocan las principales variaciones temáticas y estructurales: así, son particularmente importantes, a parte del ya citado esquema /verdad-mentira/, el discurso de la persuasión (/hacer hacer/ o /hacer creer/) y el de la venganza como forma de sanción final individual.

* en los aspectos de formalización la práctica del análisis narrativo debería conducir, teóricamente al menos, a la obtención de un cálculo o procedimiento algorítmico con el cual obtener la formalización de sus contenidos a partir de una serie de fórmulas o esquemas como los empleados anteriormente. La longitud de nuestras descripciones deben verse, por tanto, como consecuencia del estado actual de la teoría narrativa, en el cual es preciso justificar cada uno de los procesos descritos. Sin embargo, la repe

tición de estos análisis llevará finalmente a la obtención de protocolos de implicitación de esquemas de lectura semiótica que demostrarán su aplicabilidad en función del valor práctico que desarrollen. En este sentido, la semiótica está en condiciones de ofrecer criterios tanto sintácticos como semánticos para evaluar la densidad de un texto determinado. La aplicación aquí al caso concreto de parte de las tragedias de Séneca muestra un empleo muy pobre de las técnicas de textualización narrativa (menos aún en el caso de Octavia) envueltas en un discurso de tipo retoricista y psicologizante en el que la palabra cobra importancia en sí misma considerada.

* el análisis anterior podría haber sido prolongado mediante la construcción de una representación logico-semántica, más o menos formalizada, que diera cuenta de este objeto semiótico. A no hacerlo nos han inducido fundamentalmente razones de orden práctico: añadir páginas redistribuyendo el mismo material no hubiera aportado gran cosa al especialista familiarizado con los textos de Séneca y sus interpretaciones. Pese a esta falta final, las grandes líneas de la organización narrativa de los textos analizados han podido irse viendo a lo largo de la descripción.

* finalmente, queremos llamar la atención sobre uno de los problemas fundamentales que la práctica analítica semiótica tiene planteada hoy día y que, desgraciadamente, quedaba fuera de nuestra atención. Nos referimos al problema que plantea la existencia de diferentes niveles de profundidad textual, esto es, de diversos grados de abstracción que dan origen a diferentes objetos semióticos, así como las relaciones entre estos niveles. Ciertos principios de organización se desprenden fácilmente (así, en lo referente al espacio, el tiempo o la configuración de personajes), pero no así otros (anaforización, conexión de las isotopias, axiologización de los diferentes contenidos, etc). Sin embargo, el efecto global que produce una organización textual como la que encontramos en las tragedias de Séneca resulta claro: el texto se presenta como un "signo" cuyo discurso, articulado en isotopías figurativas múltiples, no sería sino su significante, el cual debe ser interpretado, y en la medida en que una lectura como la propuesta aquí permite calificar de "ideológicas" las lecturas tradicionales de Séneca, se debe no sólo a que afecta de entrada la ambigüedad de los textos literarios sino a que muestra cómo esta ambigüedad es un efecto derivado del uso de determinadas estructuras discursivas y del desarrollo paralelo de programas narrativos contrapuestos.

Bibliografía

A. Ediciones.

GIARDINA, J. C. (1966), L. Annaei Senecae tragoediae, 2 vols. Bologna.

HERMANN, L. (1926) Tragedies de Sénèque, Paris: Les belles lettres.

MORICCA, U. (1947), L. Annaei Senecae tragoediae, 3 vols. Corpus Scriptorum Lat. Paravianum, 2ed. Turin.

VIANSINO, J. (1968) L. Annaei Senecae tragoediae, Corpus Script. Lat. Paravianum, 2ed. Turin.

B. Léxico.

OLDFATHER, W.A., St PEASE, A., CANTER, H.V. (1918) Index Verborum quae in Senecae fabulis necnon in Octavia praetexta reperiuntur, University of Illinois Studies in Language and Literature, 4, Urbana.

C. Estudios.

A.A.V.V. (1975) Semiologia del teatro, Barcelona:Planeta.

A.A.V.V. (1978) Elementos para una semiótica del texto artístico, Madrid: Cátedra.

A.A.V.V. (1981) La literatura como signo, Madrid:Playor.

A.A.V.V. (1985) El personaje dramático, Madrid:Taurus.

ABERCOMBRIE, D. (1968) "Paralanguage", British Journal of Disorders of Communication, 3, 55-59.

ABIRACHED, R. (1978) La crise du personnage dans le théâtre moderne, Paris, Grasset.

ADAM, J. M. (1984), Le récit, Paris:Puf.

ADAM, J.M. (1984b), Le texte narratif, Paris, Nathan.

ALEXANDRESCU, S. (1974), Logique du personnage (Reflexions sur l'univers faulkenérien), Paris, Mame.

ALLWOOD, L. (1977), "A critical look at speech act theory", en O. Dahl (ed) Logic, Pragmatics and Grammars, Gothenberg, 53-69).

ANDRIEU, J. (1954), Le dialogue antique. Structure et presentation, Paris, Les belles lettres.

ARGYLE, M. (1974), Bodily Communication, Londres, Methuen.

ARRIVE, M., COQUET, J.C (eds) (1973), "Semiotiques textuelles", Langages,31.

AUSTIN, J. L. (1962), How to do things with words, Londres, O.U.P.

" (1970), Philosophical Papers, Oxford, O.U.P.

BAL, M. (1985), Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología), Madrid, Catedra.

BARDON, H. (1940), Les empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien, Paris, Les belles lettres.

BARKER, D. (1976), "A structural theory of theatre", Yale/Theatre, 8, 1, 56-61.

BARTHES, R. (1963), Sur Racine, Paris, Seuil.

(1964) Essaies Critiqués, Paris, (tr. esp. Barcelona, 1967).

" (1964a), "Eléments de sémiologie", Communications, 4, 91-135.

" (1966), "Introduction à l'analyse structural des récits", Communications, 8, 1-28.

" (1969), Le degré zéro de l'écriture, Paris, Gonthier.

" (1970), S/Z, Paris (tr. esp. Madrid 1980).

" (1973), "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", en C. Chabrol (ed), 1973, 29-54.

BEARE, W.. (1945), "Plays for performance and plays for recitation: a Roman contrast", Hermathena, 65, 8-19.

" (1950) The Roman Stage, Londres (tr. esp. Buenos Aires 1973).

BENVENISTE, E. (1966), Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard.

" (1974), Problèmes de linguistique générale II, Paris, Gallimard.

BERNARD, M. (1976), L'expressivité du corps, Paris, Delarge.

BETTETINI, G. (1975), Produzione del senso e messa in scena, Milan (tr. esp. Barcelona, 1977).

" (1977), "Appunti per una semiotica del teatro", en G. Bettetini y M. de Marinis (eds).

" y De MARINIS, M. (eds) (1977), Teatro e comunicazione, Florencia: Guraldi.

BIEBER, M. (1939), The history of the Greek and Roman Theater, Princeton.

BIRDWHISTELL, R. L. (1971), Kinesic and Context: Essays on Body-Motion Communication, Hardmondsworth, Penguin.

BLANCHARD, J. M. (1975), "Sémiostyles: Le rituel de la littérature", Semiotica, 14:4, 297-328.

BLUME, H. D. (1978), Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

BOBES NAVES, M.C. (1973), La semiótica como teoría lingüística, Madrid, Gredos.

BOGATYREV, P. (1971), "Les signes du théâtre", Poetique, 8, 517-530.

BOUISSAC, P. (1973), La mesure des gestes: prolégomènes à la sémiotique gestuelle, La Haye, Mouton.

" (1976a), Circus and Culture: A Semiotic Approach, Bloomington, Indiana U. P.

" (1976b), "Circus performance as texts: a matter of poetic competence", Poetics, 5, 101-18.

BOULTON, M. (1960), The Anatomy of Drama, Londres, Routledge & Kegan Paul.

BRADLEY, R., SWARTZ, N. (1979), Possible Worlds: An Introduction to Logic and its Philosphy, Oxford, Blackwell.

BRAINERD, B., NEUFELDT, V. (1974), "On Marcus methods for the analysis of the strategy of a play", Poetics, 10, 31-74.

BREMOND, C. (1964), "Le message narratif", Communications, 4, 4-32.

" (1973), Logique du récit, Paris, Seuil.

BROOK, P. (1968), The Empty Space, Londres, (tr. esp. Barcelona, 1973).

BURNS, E. (1972), Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life, Londres, Longman.

CAINE, C. (1970), "Structure in the One-Act Play", Modern Drama, 12, 390 8.

CAMERON, J. M. y HOFFMAN, T., (1974), A guide to theatre study, 2ed. Nueva York, Macmillan.

CAMPANEAU, P. (1975), "Un papel secundario: el espectador", en Helbo (ed), pp. 107-120.

CANOA GALIANA, J. (1974), "Análisis semiológico de la estructura de una obra dramática", en A.A.V.V. Critica semiológica, Santiago de Compostela, pp. 61-95.

CANTALAPIEDRA, F. (1983), Semiotica del objeto. La Celestina, Investigació teatrologica 5, Barcelona.

CARBONE, M. E. (1977), "The Octavia: structure, date and authenticity", Phoenix, 31, 48-67.

CARLSON, M. (1983), "The semiotics of character names in the drama", Semiotica, 44, 3/4, 283-296.

CASTAGNINO, R. H. (1962), Teoria del teatro, Buenos Aires, Nova.

" (1975), "Descripción semiótica de un texto dramático contemporáneo", en A.A.V.V. (1975:29-47).

CATTIN, A. (1959), Les thèmes lyriques dans les tragedies de Sénègue, Friburgo, Facultad.

CIZEC, E. (1972), L'époque de Néron et ses controverses idéologiques, Leiden, E. J. Brill.

COFFEY, M. (1957), "Seneca's tragedies including pseudo-Seneca Octavia and Epigrams attributed to Seneca. Report for the years 1922-1955", Lustrum, 2, 113-166.

COSTA, C.D.N. (ed) (1974), Seneca, Londres, Routledge.

CONSTANTINIDIS, S.E. "Feedback in Play Productions", Kodikas/Code. Ars Semeiotica, 7, 1984, 1/2.

COPPIETERS, F. (1981), "Performance and Perception", Poetics Today, 2:3, 35-48.

COQUET, J. C. (1973), Sémiotique littéraire (Contribution à l'analyse sémantique du discours, Paris, Mame.

" (1984), "Sémantique du discours et analyse du contenu", Connexions, 11.

" (1978), "Prolegomènes à l'analyse modale", GRSL, 5.

CORTI, M. (1972), "Per una teoria di generi letterari in prospettiva semiologica", Strumenti critici, 6, 1, 1-18.

" (1976), Principi della comunicazione letteraria, Milan, Bonpiani.

CORVIN, M. (1971), "A propos des spectacles de R. Wilson: Essai de lecture semiologique", Caniers Renaud-Barrault, 77, 90-111.

" (1973), "Aproche sémiologique d'un texte dramatique", Litterature, 9, 86-100.

" (1978), "La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral", Degrés, 13.

COURTES, J. (1976), Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Paris, Hachette.

CULLER, J. (1975), Structuralist Poetics, Londres, Methuen.

CHABROL, C. (1971), Le récit féminin, La Haya, Mouton.

" (ed.) (1973), Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Larousse.

DARRAULT, I. (ed) (1976), "Modalités, logique, linguistique, sémiotique", Langages, 43, 1976.

DAVITZ, J. L. (1964), The communication of emotional meaning, Nueva York.

DE MARINIS, M. (1975), "Problemi e aspetti di un approccio semiotico al teatro", Lingua e Stile, 10, 343-357.

" (1978), "Lo spettacolo come testo: I", Versus, 21, 66-104.

" (1979), "Lo spettacolo come testo: II", Versus, 22, 3-31.

" (1982), Semiotica del teatro. L'analysi testuale dello spettacolo, Milano, Bompiani.

De MEO, C. (1978), Il prologo della Phaedra di Seneca, Bolonia, Patron.

DINGEL, J. (1974), Seneca und die Dichtung, Heidelberg, Winter.

D'IPPOLITO, G. (1981), "Per una semiologia del dramma antico", Studi Salernitani in memoria di R. Cantarella, Salerno, 243-270.

DIEZ BORQUE, J. J. "Aproximación semiológica a la escena del teatro del siglo de oro español", en A.A.V.V. (1975), 51-92.

DODI, W. (1979), "Metalanguage and character in Drama", Lingua e Stile, 14, 1, 135-50.

DINU, M. (1968), "Structures linguistiques probabilistes issues de l'etude du théâtre", Cahiers de linguistique théorique et appliquée, 5, 29-46.

" (1970), "Contributions à l'étude mathématique du théâtre", Revue Roumaine de Mathematiques, 15, 521-543.

" (1972), "L'oeuvre dramatique comme chaîne Markov", Cahiers de linguistique théorique et appliquée, 9, 2, 1972.

" (1972b), "L'interdependence syntagmatique des scènes dans une pièce de théâtre", Cahiers de linguistique théorique et appliquée, 9, 55-69.

" (1973), "La stratégie des personnages dramatiques à la lumière du calcul propositionel bivalent", Poetics, 10, 147-159.

" (1973a), "Continuité et changement dans la stratégie des personnages dramatiques", Cahiers de linguistique théorique et appliquée, 10, 1, 5-26.

" (1974), "Individualité et mobilité des personnages dramatiques", Cahiers de linguistique théorique et appliquée, 11, 1.

DOAT, J. (1941), L'expression corporelle du comédien, Paris.

DORFLES, G. (1962), Simbolo, communicazione, consumo, Milan (Tr.esp. Barcelona, 1972).

DORT, B. (1969), "Condición sociológica de la puesta en escena teatral", en Literatura y sociedad, Barcelona, 1969, pp. 174-90.

DUBOIS, J. et al. (1970), Rhétorique générale, Paris, Larousse.

DUCROT, O. y TODOROV, T., (1972), Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, Paris, Seuil (tr. esp. Buenos Aires, 1974).

DURAND, R. (1975), "Problémes de l'analyse structurale et s émiotique de la forme théatrale", en Helbo (ed), 112-121.

ECO, U. (1962), Opera aperta, Milan, 1962 (tr. esp. Barcelona, 1979).

" (1968), La struttura assente, Milan, (tr. esp. Barcelona, 1972).

" (1975), "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro", en A.A.V.V. (1975), pp. 95-102.

" (1975), Trattato di semiotica generale, Milan, (tr. esp. Barcelona, 1977).

ECO, U. (1977), "Semiotics of theatrical performance", The Drama Review, 21, 107-17.

" (1979), Lector in fabula, Milan, (tr. esp. Barcelona, 1981).

EFRON, D. (1941), Gesture, Race and Culture, La Haya, Mouton.

ELAM, J. (1980), The Semiotics of Theatre and Drama, Londres, Methuen.

ENK, P. J. (1957), "Roman Tragedy", N.Ph., 31. 282-307.

ERTEL, E. (1977), "Eléments pour une sémiologie du théatre", Travail Théatral, 28/29, 121-150.

FABREGAS, X. (1975), Introducción al lenguaje teatral, Barcelona, 1975.

FABBRI, P. (1968), "Considerations sur la proxémique", Langages, 1968, 65-75.

FERNANDEZ Y GONZALEZ, A. R. (1981), "La literatura, signo teatral: el problema significativo de las acotaciones dramaticas", en A.A.V.V. (1981) 246-268.

FERRARA, F. (1970), "Appunti per una teoria del personagio", Annali dell' Instituto Universitario Orientali di Napoli, 1970.

FERRONI, G. (ed), (1981), La semiotica e il doppio teatrale, Napoles, Liguo.

FRANCOEUR, L. (1980), "Eléments pour une théâtralogie", Semiotics, 31, 3/4, 245-259.

FRASER, B. (1974), "An examination of the performative analysis", Papers in Linguistics, 7, 1-40.

FRYE, N. (1957), Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton, Mass.

FUMAROLI, M. (1972), "Rhétorique et dramaturgie: le statut du personnage dans la tragédie classique", Revue d'histoire du théâtre, 3, 223-250.

GALE, R. M. (1971), "The fictive use of language", Philosophy, 46, 324-40.

GARCIA BERRIO, A. (1973), Significado actual del formalismo ruso, Barcelona, Planeta.

GARCIA LORENZO, L. (1975), "Elementos paraverbales en el teatro de Buero Vallejo", en A.A.V.V. (1975), pp. 105-125.

" (1981), "La literatura: signo actancial. Estatuto y función del personaje dramático", en A.A.V.V. (1981), pp. 227-245.

GARTON, C. (1972), Personal aspects of the Roman theater, Toronto, Hakker.

GENETTE, G. (1972), Figures III, Paris, Seuil.

" (1979), Introduction à l'architexte, Paris, Seuil.

" (1983), Nouveau discours du récit, Paris, Seuil.

GENTILI, B. (1977), Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico, Roma, Laterza.

GIANCOTTI, F. (1953), Saggio sulle tragedie di Seneca, Roma, Alighieri.

GIANOTTI, F. (1954), L'Octavia, attributa a Seneca, Turin, 1954.

GIARDINA, G.C.C. (1962), Caratteri formali del teatro di Seneca, Bologna.

GIOMINI, R. (1955), L. Annaei Senecae Phaedrae ed. et com. instruxit, Roma.

" (1955a), Saggio sulla Fedra di Seneca, Roma, Signorelli.

GIRAR, G., QUELLET, R, RIGAULT, C. (1976), L'univers du théâtre, Paris, P.U.F.

GOODLAD, J.S.R. (1971), A sociology of popular drama, Londres, Heinemann.

GOOFMAN, E. (1967), Interaction Ritual, Nueva York, Doubleday.

" (1974), Frame Analysis, Harmondsworth, Penguin.

GREIMAS, A. J. (1966), Sémantique structurale, Paris, Larousse.

" (1970), Du sens. Essais sémiotique, Paris, Seuil.

" (1976), Maupassant, la sémiotique du texte, Paris, Seuil.

" (1983), Du sens II. Essais sémiotiques. Paris, Seuil.

GREIMAS, A. J. y J. COURTES, (1979), Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la thèorie du langage, Paris, Hachette.

GREIMAS, A. J. (ed.) (1976), Essais de sémiotique poétique, Paris (tr. esp. Barcelona, 1976, Planeta).

GRICE, H.P. (1967), Logic and Conversation, Harvard, recogido en J.P. Cole y R. Morgan, (eds), Syntax and Semantics III: Speech Acts, Nueva York, 1975, pp. 41-58.

GRIMAL, P. (1948), Sénèque. Sa vie, son oeuvre, sa philosophie, Paris, PUF.

" (1965), L. Annaei Senecae Phaedra, ed. intr. et comm. Paris, PUF.

" (1973), "Le théâtre à Rome", Actes du IX Congrés de Rome, I, 250 305.

GUARINO, R. (1978), "Per una definizione del dramma: proposte e problemi dalla narratologia alla tipologia testuale", Biblioteca Teatrale, 75-113.

GUIRAUD, P. (1969), "Temps narratif et temps dramatique: le récit dramatique", en Essais de stylistique, Paris, Klincksieck, 151-173.

" (1972), La Semiologia, Buenos Aires, Siglo XXI.

GUIRAUD, P. y KUENTZ, P. (1970), La Stylistique. Lectures, Paris, Klinckcieck.

GULLI PUGLIATTI, P. (1976), I segni latenti. Scrittura come virtualitá scenica in King Lear, Messina-Firenze, D'Anna.

" (1979), "Per una indagine sulla convenzione nel testo drammatico", Strumenti Critici, 13, 39/40, 428-447.

GULLON, R. (1979), Psicologías de autor y lógicas del personaje, Madrid, Taurus.

HALL, E. T. (1959), The Silent Language, Nueva York, Doubleday.

" (1966), The Hidden Dimension, Nueva York, Doubleday.

HAMON, P. (1972), "Pour un statut sémiologique du personnage", Littérature, science, idéologie, nº 6, (recogido en Poétique du récit, A.A.V.V. Paris, Seuil, 1977, pp. 115-180.

HELBO, A. (1975), "Teatro, mediatización, propaganda", en Helbo (ed), 1975.

HELBO, A. (ed), (1975), Sémiologie de la représentation. Théâtre, television, bande dessinée, Bruselas, Complexe.

HELBO, A. (1982), "Comprendre le téâtre?", Semiotica, 39, 1/2, 125-129.

HENRAULT, A. (1979), Les enjeux de la sémiotique, Paris, PUF.

" (1983), Narratologie, sémiotique générale. Les enjeux de la sémiotique II, Paris, PUF.

HENDRICKS, W.O. (1976), Semiología del discurso literario, Madrid, Cátedra.

HELDMANN, J. (1974), Untersuchengen zu den Tragôdien Senecas, Wiesbaden.

HERINGTON, C.F. (1966), "Senecan Tragedy", Arion, 5, 422-471.

" (1961), "Octavia praetexta. A survey", C.Q. 11, 18-30.

HERMMAN, L. (1924), Le théâtre de Sénèque, Paris, Belles Lettres.

HERZOG-HAUSER, G. (1934), Octavia. Fabula praetexta. Leipzig.

HESS-LUTTICH, E. (1982), "Theatrical Semiosis as Multimedial Communication", en E. Hess-Luttich (ed), Theatre Semiotics, vol. 2. of Multimedial Communication, pp. 18-48.

HINDE, R.A. (ed), (1972), Non verbal communication, Cambridge, CUP.

HONZL, J. (1940), "La mobilité du signe théâtral", recogido en Travail Theatral 4, 1971, 5-20.

" (1943), "The hierarchy of dramatic devices", recogido en Matyka y Titunik (eds), 1976, 118-127.

HORNBY, R. (1977), Script into Performance: A structuralist view of play production, Austin, University of Texas Press.

IKEGAMI, Y. (1971), "A stratificational analysis of the hand gestures in Indian classical dancing", Semiotica, 4, 365-391.

INGARDEN, R. (1955), "Les fonctions du langage au théâtre", recogido en Poetique, 8, 1971, 531-538.

IPPOLITO. G.D. (1981), "Semiologia e antichistica. Per una storia della semiotica. Teorie e metodi", Atti del VIII Conv. internaz. Assoc. ital di Studi Semiotici, Palermo, 1981, 225-235.

JACHYMIAK, J. (1972), "Sur la théâtralité", Litterature, science, idéologie 2, 49-58.

JAKOBSON, R. (1963), Essais de linguistique générale, Paris, Minuit.

" (1973), Questions de poètique, Paris, Seuil.

JANSEN, S. (1968a), "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", Langages, 12, 71-93.

JANSEN, S. (1968b), "L'unité d'action dans Andromaque et dans Lorenzaccio", Revue Romane, 3, 1/2, 16-29 y 116-135.

" (1973), "Qu'est-ce qu'une situation dramatique?", Orbis Litterarum, 27, 285-292.

" (1977), Appunti per l'analisi dello spettacolo, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Working Papers 66.

" (1978), "Problemi dell'analisi di testi drammatici", Biblioteca teatrale, 1978, 14 -43.

JAUSS, H. R. (1970), Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt, Suhrkamp.

GEORGES, J. (1977), Le théâtre, Paris, Seuil.

KATZ, J. J. (1977), Propositional Structure and Illocutionary Force, Nueva York, Crowell.

KENNEY, E. J. y CLAUSEN, W. (eds), (1982), The Cambridge History of Classical Literatura. II. Latin Literature, Cambridge, CUP.

KEY, M. R. (1975), Paralanguage and Kinesics, Metuchen, N.J. Scarecrow.

KLAMMER, T.P. (1973), "Foundations for a theory of dialogue structure", Poetics, 9, 27-64.

KOWZAN, T. (1968), "Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle", Diogène, 61, 35-59, (recogido en Kowzan et al. 1969, pp. 25-60).

" et al. (1969), El teatro y su crisis actual, Caracas, Ed. Arte.

" (1975), Litterature et spectacle, La Haya, Mouton.

" (1981), "Le texte et son interpretation théâtrale", Semiotica, 33, 3/4, 201-210.

" (1983), "Le spectacle théatral, lieu de rencontre privilégié entre la littérature, les arts plastiques et la musique", Semiotica, 44, 3/4, 297-305.

KREJCA, O. (1970), "L'acteur, est-il un singe savant enfermée dans un système de signes?", Travail Théatral, 1, 1970.

KRISTEVA, J. (1969), Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil.

" (1970), Le texte du roman, La Haya, Mouton.

KUNST, F. (1924), Seneca Phaedra, her. und erkl. Viena.

LA BARRE, W. (1964), "Paralinguistics, kinesics and cultural anthropology" en Sebeok (ed), 1964, 191-220.

LABOV, S. y WALETZKY, J. (1967), "Narrative Analysis: oral versions of personal experience", en J. Helm (ed), Essays on the verbal and visual Arts, Seattle, pp. 12-44.

LAFITHOMAS, P. (1980), Le langage dramatique, 2ed. Paris, PUF.

LAUSBERG, H. (1960), Handbuch des literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, Munich, (tr. esp. Madrid, 1975, Gredos).

LAUGAA, M. (1971), "Le théatre de la digression dans le discours classique" Semiotica, 1971, 4, 2, 97-120.

LAUER, J. y HUTCHESON, S. (eds), (1972), Face to face communication, Harmondsworth, Penguin.

LEFEVRE, E. (Ed), (1972), Senecas Tragödien, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

LeGUERN, M. (1972), Sémantique de la méthaphore et de la métonymie, Paris, Larousse.

LENS TUERO, J. (1982), "Historia y politica en la tragedia griega", Actas del I congreso Andaluz de Estudios Clasicos, Jaen, 67-84.

LEVI-STRAUSS, C. (1955), "The structural study of Myth", Journal of American Folklore, 428-444.

" (1960), "L'analyse morphologique des contes russes", International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 3, 122-145.

LEVINSON, S.C (1979), "Activity types and language", Linguistics, 17, 5/6, 356-399.

" (1980), "Speech act theory: the state of the art", Language and Linguistics Teaching Abstracts, 13:1, 5-24.

" (1983), Pragmatics, Cambridge, CUP.

LEVITT, P.M. (1971), A structural approach to the analysis of Drama, La Haya, Mouton.

LEWIS, D. K. (1973), Counterfactuals, Oxford, Blackwell.

LOTMAN, I. (1970), Struktura judozhestvennogo teksta, Moscu, (tr. esp. Madrid, 1978).

" (1981), "Semiotica della scena", Strumenti critici, 1, 1-45.

" y USPENSKY, B. A. (1973), Tipologia della cultura, Milán, Bompiani.

LUQUE MORENO, J. (1980), "Mito y doctrina en la Fedra de Séneca", Estudios de Filología Latina, 1, 71-95.

" (19), "Introducción" en Tragedias de Séneca. Ed. tr. y com. Madrid Gredos.

LYONS, J. (1966), Introduction to theorical linguistics, Cambridge, CUP.

" (1977), Semantics, Cambridge, CUP.

MAGLI, P. y DE MARINIS, M. (1975), "Materiali bibliografici per una semiotica del teatro", Versus, 53-128.

MALBERG, B. (1977), Teoria de los signos, Madrid, Siglo XXI.

KONGAS-MARANDA, E. y MARANDA, P. (1962), "Structural models in folflore", Midwest Folklore, 12, 133-192.

MARANDA, P. (ed) (1971), Mythology. Selected Readings. Hardmondsworth, Penguin.

" (1973), "Cendrillon: théories des graphes et des ensembles", en Chabrol ed. 122-136.

MARCUS, S. (1967), "Modeles mathématiques dans l'etude du drame", en T.A. Informations, Paris, 2, 86-87.

" (1969), "Metode matematice in studiul dramei. Strategia personajeliu I", en Metodologia istorici si critici literare, Bukarest, 163-170.

" (1969a), "Metode matematice in studiul dramei. Strategia personajeliu II", Revista de istorie si teorie literara, 18, 4, 649-657.

" (1970), Poetica matematica, Bucaresti, Romania.

" (1970a), "Metode matematice in studiul dramei. Strategia personajeliu III", Studi si cercetari matematice, 12, 8-19.

" (1972), "Une vision linguistique-mathematique dans la sémiologie du théâtre", Tavola Rotonda Internazionale Per una semiotica del Teatro, Venecia, 5 ss.

MARTINET, J. (1973), Clefs pour la sémiologie, Paris, Seghers.

MARZADURI, M. (1975), "Contributti polacchi alla semiotice letteraria", Lingua e Stile, 10, 91-96.

MAZZOLI, G. (1970), Seneca e la poesia, Milan.

MELETINSKI, E. (1971), "El estudio estructural del cuento", en Propp, 1971, 181-221.

MENDELL, C.W. (1941), Our Seneca, Londres, Yale U.P.

METZ, C. (1973), Lenguaje y Cine, Barcelona, Planeta.

MEHERHOLD, V. E. (1975), Teoría teatral, Madrid, Fundamentos.

MIGNOLO, W. D. (1978), Elementos para una teoría del texto literario, Barcelona, Critica.

MITTWOCH, A. (1976), "Grammar and illocutionary force", Lingua, 40, 21-42.

MOLES, A. y ZELTMANN, C. (1975), La comunicación y los mass media, Bilbao, Mensajero.

MONACO, G. (1967), "I testi teatrali antichi come copioni", Dioniso, 41, 1967, 147-151.

MORICCA, E. (1918-1921), "Le tragedie di Seneca", R.F.C. 1919, 345-362 y 411-446; 1920, 74-94; 1921, 161-194.

MORRIS, C. (1946), Signs, Language and Behaviour, Nueva York, (tr. esp. Buenos Aires, Losada, 1962).

MOUNIN, G. (1970), "La communication théâtrale", en Introduction à la sémiologie, Paris, Minuit, 87-94.

" (1978), La littérature et ses technocraties, Paris, Puf.

MOUSSINAC, L. (1957), Tratado de puesta en escena, Buenos Aires, Leviatán.

MUKAROVSY, J. (1970), "L'Art comme fait semiologique", Poetics, 3.

PAGNINI, M. (1970), "Per una semiologia del teatro classico", Strumenti Critici, 12, 121-140.

" (1978), "Riflessioni sull' enunciazione letteraria e in particolare sulla comunicazione a teatro", en A.A.V.V. 1978, 171-180.

PANIER, L. (1982), "La sanction. Remarques du grammaire narrative", en B.G.R.S.L. 21.

PARATORE, E. (1957), "Originalitá del teatro di Seneca", Dionisio, 31, 53-74.

" (1972), "Il teatro latino", en Introduzione allo studio della cultura classica, I, Milan, 259 ss.

PAVEL, T. G. (1975), "Possible worlds in literary semantics", Journal of Aesthetic and Art Criticism, 34, 2, 165-176.

" (1976), La syntaxe narrative des tragédies de Corneille, Paris, Klinksieck.

PAVIS, P. (1975), "Problémes d'une sémiologie du théâtre", Semiotica, 15:3, 241-263.

" (1976), Problémes de semiologie théatrale, Quebec.

" (1978), "Remarques sur le discours théatral", Degrés, 13, 1-10.

" (1980), Dictionnaire du théâtre, Paris, Editions Sociales (tr. esp. Barcelona, Paidos, 1984).

PETTINE, E. (1974), Studio dei caratteri e poesia nelle tragedie di Seneca. Le Troiane. Salerno, Kibotion.

PILBROW, R. (1987), Stage lighting, Londres, Studio vista.

PFISTER, M. (1977), Das Drama. Theorie und Analyse, Munich, W. Fink.

POCIÑA, A. (1973), "El teatro en la época de Augusto", Helmantica, 75.

" (1981), Los historiadores imperiales. Los emperadores y el teatro latino. Granada, 1981, Instituto de Historia del Derecho.

POE, J.P. (1969), "An analysis of Seneca's Thyestes", T.A.P.A. 100, 355-376.

POLIERI, J. (1971), Scénographie, sémiographie, Paris, Denoel.

PRATT, N.P. (1983), Seneca's Drama, Londres, University of North Carolina.

PRIETO, J.L. (1975), Etudes de linguistique e sémiolcgie générale, Ginebra, Droz, (tr. esp. Barcelona, 1977).

PROPP, V. (1971), Morfología del cuento, Madrid, Fundamentos.

QUESTA, C. (1979), Il ratto dal serraglio, Bolonia, Patron.

REF, F. (ed) (1976), Structures élémentaires de la signification, Bruselas, Complexe.

NOWAKOWSKA, M. (1976), "Towards a formal theory of dialogues", Semiotica, 17 291-313.

ODMARK, J. (1980), The Aesthetic of Reception, Londres, Methuen.

OHMANN, R. (1971), "Speech, Action and Style", en S. Chatman (ed), Literary Study, Londres, O.U.P. 241-254.

" (1973), "Literature as Act", en S. Chatman (ed), Approaches to Poetics, Nueva York, Columbia U.P. 81-107.

OLSON, F. (1961), Tragedy and the theory of drama, Detroit, Wayne.

RASTIER, F. (1974), Essais de sémiotique discursive, Paris, Mame.

" (1975), "Systematique del isotopies", en Greimas (ed) 1975, 107-140.

REIS, C. (1981), Fundamentos y técnicas del análisis literario, Madrid, Gredos.

REZVINA, O, y REZVIN, I. (1973), "On Marcus descriptive model of theatre", Cahiers de linguistique théorique et appliquée, 10, 27-31.

" " (1975), "A semiotic experiment on stage: the violation of the postulate of normal communication as a dramatic device", Semiotica, 14, 245-268.

RIBBECK, O. (1875), Die Römische Tragödie im Zeitalter des Republik, Leipzig (reimpresión, Darmstadt, 1973).

RICOEUR, P. (1977), La sémantique de l'action, Paris, C.N.R.S. (tr. esp. Madrid, Catedra, 1980).

ROSSI LANDI, F. (1976), Semiótica y estética, Buenos Aires, Nueva Visión.

ROZIK, E. (1983), "Theatre as a language: a semiotic approach", Semiotica, 45, 1/2, 65-87.

RUFFINI, F. (1974a), "Semiotica del teatro: ricognizione degli studi", Biblioteca teatrale, 9, 74-81.

" (1974b), "Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso. Un aproccio informazionale", Biblioteca Teatrale, 10/11, 205-239.

" (1978a),, Semiotica del teste. L'esempio teatro, Roma, Bulzoni.

" (1978b), "Teatro e semiotica", Versus, 21, 56-65.

RUNCAN, A. (1977), "Propositions pour une approche logique du dialogue", Versus, 18-26.

RUNCHINA, G. (1960), Tecnica drammatica e retoria nella tragedie di Seneca, Annali della Facolta di lettere, filosofia e magisterio della Universitá di Cagliari, 28, 165-324.

SCHLUMBERGER, W. (1965), "Elements du modèle dramatique", Diogène, 52, 29-60.

SCHECHNER, R. (1973), "Drama, script, theatre and performance", The Drama Review, 17, 5-36.

" y MINTZ, C. (1973), "Kinesics and performance", The Drama Review, 17, 102-108.

" (1977), Essays on Performance Theory, Nueva York, Drama Books.

SCHEFLEN, A. E. (1973), Body Language and the Social Order: Communiction as Behavioural Control, Englewood Cliff, N.J. Prentice Hall.

SHELTON, J.R. (1975), "Problems of time in Seneca's Hercules Furens and Thyestes", C.S.C.A. 8, 257-269.

SCHMIDT, S.J. (1973), Texttheorie, Munich, W. Fink (tr. esp. Madrid 1977).

SCHMID, H. (1973), Strukturalistische Dramentheorie, Kronberg, Scriptor.

SCHOENMAKER, H. (1982), "The tacit majority in the theatre", en E. Hess-Luttich (ed), 115 ss.

SEARLE, J. R. (1969), Speech Act. An essay in the philosophy of language, Cambridge, C.U.P.

" (1975a), "Indirect Speech Acts", en Cole y Morgan (eds), Syntax and Semantics, Speech Acts, 59-82.

" (1975b), "A taxonomy of illocutionary acts", en K. Gunderson (ed), Language, Mind and Knowledge, Minneapolis, 344-369.

SEGAL, C. (1982), "Tragedie, oralité, écriture", Poetique, 131-154.

SEGRE, C. (1975), "La función del lenguaje en el "acte sans parole" de S. Beckett", en A.A.V.V. 195-216.

" (1980), "A contribution to the semiotics of theater", Poetics Today, 1, 3, 39-48.

" (1984), Teatro e romanzo, Turin, Einaudi.

" (1985), Principios de análisis del texto literario, Barcelona, Crítica.

SEGURADO E CAMPOS, J.A. (1982), "Sur la typologie des personnages dans les tragedies de Sénéque", Neronia, Clermont Ferrand, 223-231.

SERPIERI, A. (1977), "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale", Strumenti Critici, 32/33, 90-135.

" et al. (1978) Come comunica il teatro: dal testo alla scena, Milan, Il Formichiere.

" (1980), "Retorica e modelli culturali nel dramma", en Il modello della cultura e i codici, Genova, G.J.E.S. 146-163.

" (1980), "La retorica a teatro", Strumenti Critici, 149-179.

SERPIERI, A. et al. (1978), "Towards a semiotic segmentation of the dramatic text", Poetics Today, 2, 163-201.

SOURIAU, E. (1950), Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, Flammarion.

STERN, D. N. (1973), "On kinesic analysis", The Drama Review, 17, 114-131.

STYAN, J.L. (1960), The Elementos of Drama, Cambridge, C.U.P.

" (1975), Drama, Stage and Audience, Cambridge, C.U.P.

SUTTON, D. F. (1983), The dramaturgy of the Octavia, Königstein, A. Hain.

TARRANT, R. J. (1976), Seneca. Agamemnon. Cambridge, C.U.P.

TODOROV, T. (1968), "Poétique", en Ducrot et al. Qu'est-ce que le structuralisme, Paris, Seuil.

" (1969), Grammaire du Décameron, La Haya, Mouton.

" (1971), Poétique de la prose, Paris, Seuil.

TORDERA, A. (1977), "Teoria y técnicas del análisis teatral", en A.A.V.V. Elementos para una semiótica del texto artístico, Madrid, Cátedra, 157-199.

TRAGER, G. L. (1958), "Paralanguage: a first aproximation", en D. Hymes (ed), Language in Culture and Society, Nueva York, Harper, 274-288.

UBERSFELD, A. (1978), Lire le théâtre, Paris, Editions Sociales.

" (1981), L'école du spectateur. Lire le théâtre II, Paris, Editions Sociales.

URMSON, J.D. (1972), "Dramatic representation", Philosophical Quarterly. 22, 333-343.

UTHMAN, N.A. (1977), Drama: a morphological Analysis, Ann Arbor.

VAN DIJK, T.a. (1972), Some aspects of text grammars, La haya, Mouton.

" (1975), "Action, Action Description and Narrative", New Literary History, 6, 273-294.

" (1977), Text and Context. Explorations in the semantics and pragmatics of Discourse, Londres, Longman.

" (ed) (1976), Pragmatics of language and literatur, Amsterdam, North Holland.

VAN LAAN, F. (1970), The idiom of drama, Ithaca, Cornell U.P.

VELTRUSKY, J. (1976), "Dramatic text as a component of theater", en Matejka y Titunik (eds), Semiotics of Arte. Prague School Contritutions, Cambridge, C.U.P. 94-117.

" (1976b), "Construction of Semantic Components", en Matejka y Titunik 1976, 134-144.

VERON, E. (1973), "Pour une sémiologie des opérations translinguistiques", Versus, 4, 8-100.

VERSUS, (1977), vol. 17, Théorie des mondes possibles et sémiotique textuelle.

" (1979), vol. 18, Semiotica testuale: mondi possibili e narratività,

WATSON, M. O. (1970), Proxemic Behaviour. A Crosscultural Study, La Haya, Mouton.

WHITMAN, L. Y. (1978), The Octavia. Introduction, Text and Commentary, Berna y Stuttgart, Haupt.

ZARAFFA, M. (1969), Personne et personnage, Paris, Klincksieck.

ZWIERLEIN, O. (1966), Die Rezitationsdramen Senecas, Meinheim, A. Hain.

Addenda

ALLAN, S. (1975), Ira. Theme and Form in Senecan Tragedy, Princeton, 1975, University Microfilms.

COSTA, C. D. N. (1973), Seneca: Medea, Oxford, C.U.P.

" (1974), "The Tragedies", en Costa (ed), pp. 96:115.

FUGIER, H. (1963), Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine, Estrasburgo, Belles Lettres.

HENRY, D. y WALKER, D. (1966), "Phantasmagoria and idyll. An element of Seneca's Phaedra", Greece and Rome, 13, 223-239.

" " (1967), "Lost of Identity: Medea superest? A study of Seneca's Medea", Classical Philology, 62, 169-181.

HERINGTON, C. J. (1983), "The younger Seneca", en E.J.Kenney y W.V.Clausen (eds), The Cambridge History of Latin Literature, Cambridge, C.U.P. pp. 511-532.

KNOCHE, U. (1941), "Senecas Atreus. Ein Beispiel", Antike 17, 66-76.

LEFEVRE, E. (1969), "Quid ratio possit? Senecas Phaedra als stoisches Drama", W.S. 82, 131-160.

MAURACH, G. (1966), "Jason und Medea bei Seneca", Antike und Abenland, 12, 125-140.

OPELT, I. (1972), "Senecas Konzeption des Tragischen", en E. Lefevre (ed), pp. 92-128.

POE, J. P. (1969), "An analysis of Seneca's Thyestes", T.A.Ph.A, 100, 355-376.

RUNCHINA, G. (1966), "Sulla Fedra di Seneca", Riv.Cult.Cl.Med, 8, 12-37.

VIANSINO, G. (1968), La Fedra di Seneca, Napoles, Editrice Napolitana.

ZINTZEN, C. (1960), "Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra", Beitr. zur Kl.Phil.I, Meisenheim/Glan.

Indice General

Introducción I

Capítulo I. Semiótica y teatro..... 1

Semiótica y semiologia 1

Semiótica y discurso literario..... 6

Semiótica y discurso dramático 7

Teatro y drama 9

La comunicación teatral..... 14

Producción artística y comunicación 18

Tipología de la semiótica..... 19

Modelos de la comunicación teatral..... 21

El modelo logocéntrico..... 22

La información teatral..... 31

El mensaje teatral..... 35

El signo teatral..... 39

Características del signo teatral..... 42

Tipologia del signo teatral..... 47

Sistemas y códigos..... 52

El espacio teatral..... 60

Relaciones proxémicas..... 66

Factores kinésicos..... 69

Rasgos paralingüísticos. Unidades suprasegmentales... 75

Sistemas dramáticos secundarios 77

Segmentación de la representación teatral..... 80

Actos y escenas..... 87

Recepción de la representación. El espectador..... 91

Notas 97

Capítulo II. El drama.

El drama. El universo dramático..... 115

El espacio dramático 121

La temporalidad en el drama 125

Fábula y trama 134

La acción dramática 136

El personaje dramático 142

Segmentación dramática 157

La comunicación dramática 164

Texto literario y género dramático 170

El lenguaje del drama 176
La deixis 182
El lenguaje como acción. Los actos de habla..... 192
Reglas conversacionales e implicaturas 205
Texto y escena 209
Notas 213

Capítulo III. El análisis narratológico..... 251
Metodología del análisis semiótico 251
El análisis narrativo 257
El recorrido generativo 261
Las estructuras semionarrativas 263
Estructuras superficiales semionarrativas..... 272
El modelo actancial 275
Las junciones narrativas 280
Las modalidades semióticas 282
La competencia semiótica..... 286
La actuación semiótica. El acto..... 287
Modalidades veredictivas 288
Modalidades factitivas 290
Predicados modales 291
Roles actanciales 292
Las programaciones narrativas 294
Los sintagmas narrativos 299
Las estructuras discursivas 302
Actorialización 304
Temporalización 305
Espacialización 307
Semántica discursiva 308
Notas 314

Capítulo IV. El modelo de análisis 341
Niveles de existencia del personaje dramático..... 342
Análisis textual 343
Análisis funcional 350
Análisis narratológico 354

Capítulo V. Análisis textual 359
Medea. Análisis textual 359
Unidades dramáticas 388
Orientación deíctica y actos de habla 407
Referencias temporales 418
Referencias espaciales 437
Códigos extralingüísticos 452
Fedra. Análisis textual 461
Unidades dramáticas 496
Orientacion deíctica y actos de habla 503
Referencias temporales 512
Referencias espaciales 528
Códigos extralingüísticos 553
Tiestes. Análisis textual 561
Unidades dramáticas 596
Orientación deíctica y actos de habla 603
Referencias temporales 612
Referencias espaciales 626
Códigos extralingüísticos 650
Octavia. Análisis textual 656
Unidades dramáticas 683
Orientación deíctica y actos de habla 693
Referencias temporales 701
Referencias espaciales 717
Códigos extralingüísticos 731

Capítulo VI. Análisis funcional 735
Funciones de Medea 735
Observaciones sobre las funciones 744
Sintagmas narrativos 751
Interpretación de las funciones 752
Distribución de las funciones 763
Calificaciones de Medea 764
Ejes semánticos clasificatorios 774
Análisis de las calificaciones 775
Funciones de Fedra 779
Observaciones sobre las funciones 787
Interpretación de las funciones 794

Distribución de funciones 805
Estructura de los sintagmas 805
Calificaciones de Fedra 806
Ejes semánticos clasificatorios 814
Análisis de las calificaciones 815
Funciones de Tiestes 818
Observaciones sobre las funciones 826
Interpretación de las funciones 830
Distribución de las funciones 839
Estructura de los sintagmas 839
Calificaciones de Tiestes 840
Ejes semánticos clasificatorios 847
Análsis de las calificaciones 848
Funciones de Octavia 849
Observaciones sobre las funciones 856
Interpretación de las funciones 862
Distribución de las funciones 873
Estructura de los sintagmas 873
Calificaciones de Octavia 875
Ejes semánticos clasificatorios 883
Análisis de las calificaciones 885
Observaciones sobre la ambigüedad de la estructura 886
Análisis de los sintagmas 888

Capítulo VI. Análisis narratológico 890
Análisis narratológico de Fedra 890
Análisis narratológico de Medea 906
Análisis narratológico de Tiestes 922
Análisis narratológico de Octavia 932

Conclusiones 939

Bibliografía 944

Indice general 960