

# «Descriptiones» en las tragedias de Séneca

María de la Almudena ZAPATA FERRER

Antes de abordar el tema que nos ocupa, conviene recordar que, como ya hemos formulado<sup>1</sup>, consideramos a la *ἐκφρασις* o *descriptio* poética como «una exposición detallada de las cualidades estaticas de un objeto o ser viviente que tiene como finalidad primordial la ἐνάργεια o *evidentia* mediante la contemplación objetiva (real o ficticia) del autor»

Pues bien, trataremos de observar en este trabajo el empleo que Séneca hace en sus tragedias de este recurso eminentemente épico, necesario en determinados momentos del relato para su clarificación, a fin de presentar el objeto descrito al lector como si lo estuviera viendo, lo que dentro de una narración no es posible

1 Todas las *descriptiones locorum* (*ἐκφράσεις τόπων*) que encontramos en las tragedias de Séneca se pueden considerar como topografías, aceptando este término para las descripciones de un lugar real, *verus locus*, con una *vera positio*<sup>2</sup> que, si bien no está explícita, en ocasiones, dentro de la *descriptio*, viene expresada en el contexto en que ésta se halla y responde, lógicamente, a un lugar relacionado con la acción de la tragedia son lugares estrechamente unidos a los personajes del drama en cuestión

Así, el contenido general de estas topografías consiste en las regiones de Lidia y Eolia, isla de Eubea, dos prominencias del terreno (un túmulo y una colina), una cueva, un bosque, un roble y tres litorales o paisajes marinos

Las dos regiones (Lidia en *Phoen*, 602-614, y Eolia en *Oed*, 278-286) están alejadas del lugar donde se desarrolla la acción en ambas tragedias

<sup>1</sup> Cf., nuestro trabajo *La ékfrasis en la poesía épica latina hasta el siglo I d C inclusive*, tesis doctoral, Madrid, 1985, p. 13

<sup>2</sup> Cf., s., p. 18

Tebas Si en el primer caso Yocasta destaca en su descripción la fertilidad de la región para convencer a Polinices de que busque un nuevo reino para sí, en el segundo caso, la detallada descripción de la encrucijada donde Layo encontró la muerte, desembocara en la tragedia del propio Edipo que se sacará los ojos

Las dos descripciones de Eubea (*Herc Oet*, 775-782, y *Agam*, 558-575) nos presentan la isla como un lugar de venganza, en el primer caso, la tragedia involuntariamente desencadenada por Deyanira al intentar recuperar el perdido amor de su marido es la tardía venganza del centauro Neso En el segundo caso es el lugar donde Nauplio se cobra venganza por el crimen cometido contra su hijo Palamedes, provocando la muerte de muchos griegos, pero no la de Agamenón, a quien aguarda otra muerte más cruel en su propia casa

Las prominencias del terreno descritas por Séneca se encuentran situadas en Troya, relacionadas con Astianacte y ambas pertenecen a la misma obra (*Troad*, 483-486 y 1078-1080) una es el túmulo de Héctor, donde Andrómaca decide esconder en vano a su hijo (descubierto, en último término, por la astucia de Ulises), y la otra es una colina en las afueras de la ciudad, donde se congrega la muchedumbre y la utiliza como punto de observación para contemplar el trágico fin del pequeño Astianacte

La gruta descrita en *Herc Oet* (485-490), silenciosa y oscura, está situada *in remoto regiae sedis loco* (v 485), donde Deyanira esconde el manto impregnado con la venenosa sangre de Neso

Sólo un árbol, una encina, describe Seneca (*Herc Oet*, 1623-1626)

Chaonis qualis loquax  
stat vasta late quercus et Phoebum vetat  
ultraque totos porrigit ramos manus,  
gemit illa ,

pasaje en el que la comparación está contenida dentro de la éfrasis Su corpulencia nos recuerda la *quercus* ovidiana (*Met*, VIII, 744 *una nemus*) y la *aesculus* de Silio Itálico (*Pun*, V, 482-483 *instar, aperto / si staret campo, nemoris*) Por otra parte, la *quercus* senequiana no podía ser de otra manera, ya que formará parte de la pira funeraria de Hércules en el Eta, y el héroe medía alrededor de cuatro codos (*Apollod*, II, 4, 9)

Los dos paisajes costeros que describe Seneca pertenecen a *Las fenicias* el primero (*Phoen*, 67-73), en boca de Antígona, describe en tres partes el paisaje contemplado por padre e hija en ese momento, son tres breves descripciones separadas y enlazadas por el demostrativo *hic* y un verbo en primera persona formulando una pregunta (*vis hanc petamus?*, vv 69 y 71, *in hunc ruamus?*, v 73) El segundo (*Phoen*, 115-121), en boca de Edipo, presenta los lugares donde Edipo desea dirigirse para encontrar su fin la variedad de los lugares viene expresada por el adverbio

*ubi*, cuyo abundante empleo (en seis ocasiones) aparece recogido, en último término, por los adverbios *huc* (v 120) e *huc* (v 121)

También es el costero el camino hacia Argos que encontramos descrito en *Phaed*, 1057-1059 es el lugar donde el monstruoso toro contempla a Hipólito y se prepara para lanzarse contra él y causarle indirectamente la muerte, debida a que sus caballos se desbocan

Encontramos, por fin, la descripción de un lugar cercano a Tebas y regado por la fuente Dirce en *Oed*, 530-548. Se trata de un sitio revestido con los elementos propios de un *locus horridus*, aunque en este caso se menciona su situación real. El lugar es un *lucus*<sup>3</sup> que posee una sombra negra e impenetrable y un agua estancada y cenagosa junto a los variados árboles<sup>4</sup>, el último de los cuales defiende él sólo al bosque (*stat ingens arbor / una defendit nemus*, vv 542-544, cf s), no deja de nombrarse la escasez de plantas humildes y la permanencia *frigore aeterno* (v 546). Es el bosque donde el sacerdote ofrece sacrificios a fin de conocer al asesino de Layo.

2 Sólo una *descriptio rei* aislada (es decir, no formando parte de una *ἔκφρασις συνεξυγμένη*) nos ofrece Séneca (*Troad*, 1068-1071) y es tal por el objeto que aparece en la descripción: una torre, pero en realidad se trata de un *locus in quo*, es el empleo topográfico de un elemento hecho por la mano del hombre, muy parecido al uso de las descripciones de *arae* que encontramos dentro de la poesía épica. En efecto, es el lugar en cuya altura se asentaba Príamo para observar las tropas, por lo que lo único que al autor le interesa destacar de la torre en sí es su elevada altura y su aislamiento. La torre, cerca de las puertas Esceas, ya es nombrada por Homero (*Il*, III, 146-153) como punto de reunión y observación por parte de los *Τρώων ἡγήτορες* (v 153).

3 También nos ofrece Séneca en sus tragedias un importante número de prosopografías de casi todos los tipos que aparecen en la épica.

Como preparación para sacar a alguien de los *infern* que diga el nombre del asesino de Layo, Tiresias pide que se canten los loores de Baco, el coro, encargado de tal misión (*Oed*, 413-418 y 419), aprueba el aspecto que el dios suele presentar, antes de comenzar a celebrar las proezas báquicas así aparecen nombradas en la descripción las flores, la diadema tiria y la corona de hiedra sobre su largo cabello suelto.

Contamos también con una descripción de las Furias (*Agam*, 759-769). Séneca nos las presenta agitando sus látigos, pero no menciona en estos las acostumbradas cerastas (simplemente les aplica el adjetivo *sanguinea*, v 760), así como tampoco se refiere a los mismos reptiles en su cabellera. Las pálidas Erimias aparecen en actitud amenazadora, vestidas

<sup>3</sup> Cf P Grimal, *Les jardins romains*, Paris, 1969, pp 66 ss y, también, tesis doctoral citada, pp 58-59 y 228-229.

<sup>4</sup> Cf, E R Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, 1976, p 279.

de luto y rodeadas por los miedos de la noche, en posible alusión a su origen (Esquilo, *Eum*, 321, y asimismo aparecen también como hijas de la Noche en Virgilio, *Aen*, XII, 846-847, dentro de una de las prosopografías que el autor nos ofrece de estos seres), por otra parte, en las diversas descripciones que de estos monstruos poseemos, parece haber una estrecha relación entre la sangre y las Furias, quizá debida a la particular misión que tienen encomendada

En *Herc Fur*, antes de la locura del héroe, en boca de Teseo a Anfitríon, encontramos el relato del duodécimo trabajo de Hércules traer de los infiernos al perro guardián, a Cerbero, al que Séneca describe (*Herc Fur*, 782-791) de una forma tradicional con tres cabezas, tiene el cuerpo cubierto de serpientes y la cola es otra sierpe, pero de mayor tamaño

En cuanto a descripciones de personajes mitológicos, tres son las que encontramos y están referidas a Medea, Teseo y Layo. La descripción de Medea (*Med*, 387-391) está hecha por su propia nodriza que, asustada por el aspecto de la maga, no hace sino subrayar con sus palabras la actitud que los supuestos espectadores<sup>5</sup> pueden contemplar en la mujer que, abandonada por su marido, medita cómo vengar su herido orgullo

Por el contrario, Teseo aparece descrito en su juventud es Fedra quien con admiración nos presenta al joven Teseo (*Phaed*, 651-655) y lo hace con la única finalidad de intentar justificar ante Hipólito su amor hacia éste el hijo despierta en ella el recuerdo del padre joven del que se enamoró

Por último, con una rabia parecida a la de Medea y con una fealdad en absoluta oposición a la belleza que veíamos en Teseo, nos ofrece Séneca la descripción de Layo (*Oed*, 624-626), cuya venida del mundo de los muertos ha sido provocada el desaliño de sus cabellos y la seca sangre de su cuerpo nos ponen ante los ojos la crueldad de su muerte

Dos personajes relacionados con el culto y la adivinación encontramos descritos en las tragedias senequianas Casandra, sacerdotisa de Febo (*Agam*, 712-719) y un anciano sacerdote del que no se menciona el nombre (*Oed*, 551-555). Aparece la prosopografía de Casandra cuando es poseída por la divinidad y forzada a hablar aun en contra de su voluntad, esta descripción ofrece rasgos comunes con la Pitia Femónoe descrita por Lucano (*Phar*, V, 211-219), la palidez, la agitación, la semilocura producida por la divinidad, el extravío de la mirada, etc. *incerta nutant lumina et versi retro / torquentur oculi, / nunc levat in auras caput* (Sen, *Agam*, 714-716) y *feroces / torquet adhuc oculos totoque vagantia caelo / lumina* (Luc, *Phar*, V, 211-213). Llama la atención la afinidad entre Séneca —con esta descripción— y el más retórico de los epicos, su joven sobrino Lucano nos hallamos probablemente ante un pasaje de Lucano influenciado por su tío

<sup>5</sup> Cf. A. Pociña, «Una vez más sobre la representación de las tragedias de Seneca», en *Emerita*, XLI, fascículo segundo, Madrid, 1973, pp. 297-308

Al sacerdote, por su parte, lo describe Creonte que se dirige a Edipo es el instrumento necesario para llegar a conocer los detalles de la muerte de Layo. El sacerdote, un anciano luctuoso y triste, está coronado de tejo, un árbol funerario muy apropiado para la misión cultural que se le ha encomendado: la necromancia.

Si la descripción de Casandra nos recuerda la lucánea de Femónoe, la descripción que en *Oed*, 181-192, nos ofrece el coro del aspecto que presenta un moribundo a causa de la peste, nos pone otra vez en relación con los gustos del autor épico cuando nos describe a dos soldados de Cación, moribundos por la picadura de una serpiente (Nasidio por la de un prester en *Phar*, IX, 791-802, y Tulo por la de un hemorroo en *Phar*, IX, 811-814), y a un caballo en el momento de morir (*Phar*, IV, 754-759).

Respecto a *descriptiones ferarum*, dos nos ofrece Séneca: una serpiente (*Med*, 686-690) y un toro (*Phaed*, 1036-1048). El empleo de estas descripciones en sus respectivas obras nos ofrece algunos puntos en común y algunas divergencias, todo ello en evidente paralelismo. En efecto, ambas fieras surgen de un elemento natural: la serpiente de la tierra y el toro del mar, las dos como instrumentos de venganza por un rechazo: la serpiente para la venganza de Medea (preparación) por el «rechazo» de Jasón, el toro para venganza de Fedra (consumación) por el rechazo de Hipólito, ambas descripciones puestas en boca de personajes secundarios: en Medea, la *nutrix*; en Fedra, el *nuntius*. Por otra parte, la serpiente, instrumento de la venganza directa de Medea, pero desechado para buscar «mayores males», aparece por obra de la propia Medea y, en cambio el toro, instrumento de la venganza indirecta de Fedra y utilizado como mal mayor y único, aparece por obra de Neptuno, a petición de Teseo, pero provocado, en última instancia, por Fedra.

Por otra parte, la descripción de la serpiente no era del todo necesaria, ya que, en definitiva, esta fiera no es utilizada: es posible que Séneca se dejara llevar por la tradición de que debía gozar la prosopografía de este animal que encontramos descrito ya en Homero (*Il*, II, 299-330) y, en la épica latina, en Virgilio (*Aen*, II, 203-212 y V, 87-90), Ovidio (*Met.*, III, 32-35), Lucano (*Phar*, IX, 712-714), y luego en Estacio (*Theb*, V, 508-511) y Silio Itálico (*Pun*, III, 189-198 y VI, 220-224), mientras que Valerio Flaco (*Arg*, II, 497-503) nos describe con una fisonomía similar el monstruo marino de Hesíode. Además, en todos estos autores épicos (excepto en Lucano, para quien el cenco descrito por él no es sino un reptil), la serpiente posee un cierto carácter «prodigioso», y aparece descrita generalmente en contextos luctuosos relacionados con alguna desgracia.

4 De las cuatro *descriptiones commixtae* que nos ofrece Séneca, tres se hallan en el *Her Fur* y en las tres encontramos una prosopografía con topotesia, lo que se explica porque la obra contiene la bajada de Hércules a los infiernos en busca de Cerbero, bajada que Teseo narra a Anfitrión para satisfacer la curiosidad de éste último, así pues, el empleo de las tres

ἐκφράσεις no es ornamental sino requerido por el contexto se hacen, en efecto, necesarias ya que se narra algo que no ha tenido lugar en el escenario, y el empleo de la figura clarifica al espectador lo que no ha podido ver

La primera ἐκφρασις συνεξευγμένη comprende los versos del 662 al 696 y en ella se describe el Ténaro de Esparta, donde se halla la bajada a los infiernos (vv 662-664), y los *infern* (vv 664-696) la entrada (vv 664-673) y el interior (vv 673-696) con sus amplios espacios (vv 673-679), sus ríos y lagunas (vv 679-687) y los árboles y abstracciones que allí habitan (vv 689-696) En la segunda *descriptio commixta* aparece descrito un lugar del Tártaro (vv 709-711) con una fuente (vv 711-716), origen de la laguna de la Estige (vv 711-714) y del Aqueronte (vv 714-716), el palacio de Pluton y sus alrededores (vv 716-720) y, por último, una prosopografía del dios (vv 723-727) Finalmente, la tercera descripción de este tipo (vv 762-769), nos ofrece la visión de una roca que se yergue sobre el río de la Lete (vv 762-764) y el aspecto que presenta el *portitor*<sup>6</sup> del río, Caronte, que no aparece nombrado en la descripción (vv 764-769)

Como ya hemos dicho, además de estas tres ἐκφράσεις συνεξευγμέναι, hay una cuarta *descriptio commixta* que se halla en *Thy*, 641-682 y, aunque es la única descripción que encontramos en la obra, es muy extensa y de una complicada composición con alternancia de diversos tipos de *descriptions locorum* y *descriptions rerum* Por otra parte, su empleo aparece relacionado con el que hemos visto en las tres del *Herc Fur*, al comienzo del acto cuarto se entabla un diálogo entre un mensajero y el coro, el mensajero relata el horrible banquete que Atreo ha preparado a su hermano y para ello empieza presentando el lugar donde el tío lleva a cabo su cruel crimen describe, pues, unos lugares que el espectador no ve, pero, por otra parte, la ἐκφρασις συνεξευγμένη sirve para introducir una serie de connotaciones subjetivas a fin de explicar (no justificar) la inclinación de la familia Pelópida al engaño y al crimen Las descripciones que componen esta *descriptio commixta* son las siguientes topografía del lugar donde está situada la mansión pelopía (vv 641-645), estancia de la morada (*descriptio rei*, vv 645-648), valle y árboles que rodean la casa (*topographia*, vv 648-657), ofrendas votivas en este lugar (*series rerum*, vv 657-664), tras cuyas enumeración aparecen descritas la tiara y, sobre todo, la clámide bordada de Pélope (vv 662-664), fuente del lugar (vv 665-668) y, por último, encontramos los terrores propios de un *locus horridus* (vv 668-682)

5 Atendiendo al aspecto formal de las descripciones observamos que Séneca utiliza con frecuencia en las *descriptions locorum* y en las *descriptions commixtae* la tradicional fórmula épica para introducir tales tipos

<sup>6</sup> Para *portitor* cf *Thesaurus Linguae Latinae*, voc cit, Verg, *Aen*, VI, 298, también aplicado a Caronte, pero con el primitivo sentido de «aduanero del puerto», cf Norden, *Aeneis B*, VI ad loc

de ἐκφράσεις, la forma *est*, pero también emplea otros verbos cuya significación está relacionada casi siempre con algún aspecto geográfico del lugar. En cuanto a las prosopografías, su formulismo introductorio también coincide, en líneas generales, con el de la épica, y así vemos formas como *cingi / cohibere* (*Oed*, 413-414), *apparet* (*Herc Fur*, 782), *ipse integit* (*Oed*, 551), etcétera.

De igual modo acostumbra Séneca a utilizar ἄφοδοι tradicionales y llama la atención, en particular, el típico formulismo y la perfecta delimitación que hallamos entre una y otra de las diferentes descripciones que componen las ἐκφράσεις συνεξευγμέναι.

El número total de descripciones que encontramos en Séneca es de veintiocho, de las que doce son topografías, once prosopografías, una *descriptio rei* y cuatro *descriptiones commixtae*. La obra en que mayor número de descripciones hemos encontrado es *Oed* con seis (cuatro prosopografías y una topografía), seguida del *Herc Fur* con cuatro (tres compuestas y una prosopografía), *Herc. Oet* y *Phoen* con tres (todas topografías), *Agam* y *Phaed* también con tres (dos prosopografías y una topografía) al igual que *Troad* (dos topografías y la única *descriptio rei*), *Med* con dos (ambas prosopografías) y *Thy* con una sola (*commixta*) esto significa que en la tragedia *praetexta*, *Octavia*, no hay ninguna descripción.

Vamos a hacer algunas observaciones en cuanto al uso que, en general, hace Séneca de los diferentes tipos de descripciones.

A) Descripción de lugares que el espectador no ve y que el autor, por diferentes motivos (atractivo del lugar en *Phoen*, 602-614, paraje donde ha tenido lugar una tragedia *Oed*, 278-286, *Herc Oet*, 775-782, *Agam*, 558-575, *Troad*, 483-486, etc., repulsión del lugar en *Oed*, 530-548, etc.), cree que debe tener presentes por su relación con el desarrollo de la acción.

B) 1 Prosopografías de seres vivos que no están en escena y que, por tanto, es preciso que estén descritos para que el espectador se los represente mentalmente. unas veces son prosopografías ornamentales (*Oed*, 181-192 y 413-418, *Med* 686-690) y, en ocasiones, de dudoso gusto (*Oed* 181-192), otras pretenden destacar su horrible o triste aspecto (*Agam*, 759-769), lo que hace que sea mayor la hazaña (*Herc Furc*, 782-791) o la tragedia (*Phaed*, 1036-1048, *Oed.*, 551-555), en otras el aspecto del ser descrito explica las acciones de determinado personaje: justificación del amor de Fedra por Hipólito (*Phaed*, 651-655) y petición de venganza por parte de Layo (*Oed*, 624-626).

2 Otras prosopografías son de personajes que se encuentran en escena. estas descripciones nos remiten a la problemática acerca de la escenificación de las tragedias de Séneca, aunque también cabe considerar su empleo como una llamada de atención al espectador para que se fije en los determinados rasgos del personaje que se describe: locura de Me-

dea (*Med*, 387-391) o posesión de Casandra por la divinidad (*Agam*, 712-719)

C) De todas las *descriptions* empleadas por Séneca, quizá las que son más necesarias para el espectador/lector son las *commixtae*, y ello queda perfectamente explicado por el contexto en que todas ellas aparecen dentro de un relato, es decir, las *descriptions commixtae* son las que encontramos empleadas en su uso más primitivo clarificación del relato

Cabe observar que el número de descripciones en las tragedias de Séneca frente al número de descripciones en las tragedias griegas (donde prácticamente sólo encontramos descritos con mayor o menor brevedad los escudos de *Los siete contra Tebas* en Esquilo) muestran no sólo una indudable influencia de la retórica en Séneca<sup>7</sup>, sino además un posible punto de apoyo para pensar, frente a la opinión de L. Herrmann que considera que Seneca describe sus personajes sólo cuando es necesario, «Or un tel fait semble bien indiquer qu'il pense à éclairer des spectateurs et non des auditeurs»<sup>8</sup>, en la no representabilidad de las tragedias del autor latino<sup>9</sup>

Además, el uso que Seneca hace de estas descripciones está muy relacionado con el que encontramos en la épica de su tiempo presentación de escenarios o personajes que el espectador/lector no ve (de un modo hasta cierto punto semejante a Ovidio) junto al ornato erudito que veíamos en Lucano, es decir, en este aspecto encontraríamos a Séneca trágico como paso intermedio entre la épica anterior a él y la épica de Lucano

Por otra parte, si en la descripción de la serpiente (cf s) veíamos que dicho animal posee en la épica un carácter «prodigioso», muy en consonancia con los terribles eventos con los que generalmente el animal está relacionado, encontramos en Séneca la descripción de un *locus horridus* (*Oed*, 530-548) aislado este tipo de descripciones, del que no poseemos ningún ejemplo en la épica latina hasta el siglo I d C, nos vuelve a poner en relación con los aspectos luctuosos propios del género trágico

No podemos olvidar, por último, que la ausencia total de ἐκφράσεις en *Octavia* es un elemento más que diferencia esta tragedia de las de Séneca<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Un estudio más amplio acerca de la influencia oratoria en las tragedias de Seneca de S. Marine, «Sentido de la tragedia en Roma», en *Revista Univ de Madrid*, XIII, 1964, pp 463-492

<sup>8</sup> Cf L. Hermann, *Le theatre de Sénèque*, Paris, 1924, p 186

<sup>9</sup> Cf s A. Pociña, art cit, n 5

<sup>10</sup> Cuestión ampliamente estudiada por L. Hermann en *Octavia, Tragedie pretexte*, Paris, 1924