

Atreo y las Furias. Utilización del modelo prestigioso en Thyestes

Martin Vizzotti
Universidad Nacional de La Plata

La tragedia como género experimentó numerosos cambios luego de la muerte del último tragediógrafo “profesional” de Roma, Accio, aunque no necesariamente éstos fueron para peor. El más notable fue quizás el paulatino pero inexorable retraimiento de la representación desde el ámbito público y popular hacia el plano privado y aristocrático. Las circunstancias de preservación de las obras antiguas nos han privado de toda posibilidad de aprehender cabalmente el proceso de evolución y romanización de este género, ya que sólo poseemos lo que bien podría considerarse su estadio final, es decir, la obra trágica de Séneca,³⁵¹ de mediados del siglo I d.C., único testimonio más o menos completo de casi 500 años de producción literaria trágica. Sabemos que la tragedia no fue transplantada desde

³⁵¹ Cf. Hadas, Moses, *The Stoic Philosophy of Seneca*, New York, Norton Library, 1968. 5 y ss.

Atenas hacia Italia de forma espontánea e inmediata sino que, como toda manifestación artística en la antigua Roma, se vio sometida a un proceso de “romanización”.³⁵²

Debido estas circunstancias arqueológicas, las obras de Séneca han sido estudiadas bajo los parámetros trágicos del siglo V a. C. y las preceptivas poéticas del siglo IV a.C. Como resultado se las ha considerado por mucho tiempo simples “traducciones” o imperfectas adaptaciones de los “originales” griegos.³⁵³ Estudios recientes han cambiado el eje de la discusión, enfocándose en el contexto y las características netamente romanas de estas obras sin dejar, por supuesto, de reconocer la influencia e importancia de los predecesores griegos. La competencia con los autores áticos no era ya un tema central en la Roma imperial, pues existía un importante *corpus* de

³⁵² Cf. Goldberg, S., “The Rise and Fall of Roman Tragedy”, *TAPhA* 126, 1996, 265-66: “the Romans never lost their fascination with tragedy. Cicero disliked extravagant revivals precisely because he liked the old plays themselves, and there were new plays to like as well, Accius, who died about 90 B.C.E., was the last professional tragedian at Rome, the last poet to make his literary reputation on the strength of his dramatic scripts. Varius, one of the better poets of the Augustan age, wrote a tragedy of more than passing success, and so did Ovid. The genre did come to change profoundly, however, in that period, and those changes were not all for the bad. The first thing to understand about Roman tragedy after Accius is that it underwent the same process of gentrification common to all Roman poetry.”

³⁵³ Cf. Tarrant, R.J., “Greek and Roman in Seneca’s Tragedies”, *HSCP* 97, 1995, 216-217: “With no roman predecessors or successors available for comparison, Seneca as a dramatist was inevitably studied for a long time in close conjunction with the fifth century Athenian tragedy, the other corpus of serious drama to survive from antiquity. As a result his plays were often regarded as adaptations of the 5th century ‘originals’, considerably freer in their treatment than the comedies of Plautus and Terence., but standing in an analogous relation to their Greek models. (one remnant of this outlook are the ‘comparative analyses’ of Seneca’s tragedies and their putative Attic models found in the Loeb Classical Library editions of Seneca.). I have used the past tense in describing this approach because in the recent years it has been largely abandoned. Between 1973 and 1994, philological oriented commentaries were published on each of the eight genuine plays.. These detailed studies, while not neglecting the Greek background, focused attention on the poetics and dramatic qualities of Seneca’s own writing: one result has been to highlight the Roman Characteristics of Senecan tragedy and its independence from fifth century dramatic norms. Current analyses of Senecan tragedy consequently tend to treat Seneca either on his own terms as a dramatist- which has the beneficial side- effect of freeing him from unfair comparison with the Greeks- or to situate him in a Roman literary context. In what follows I shall try to draw some of the consequences of this welcome change, and to define the ‘Romanness’ of Seneca’s plays.”

clásicos romanos con los cuales dialogar y polemizar.³⁵⁴ En el caso de Séneca, aun cuando exista una referencia clara y precisa a algún modelo trágico del siglo V a.C., ésta suele estar tamizada por alguna obra romana, usualmente a través del cristal de Ovidio o Virgilio.³⁵⁵ De este modo un pasaje clásico como el de la muerte de Hipólito no busca su fuente sólo en Eurípides, sino que Séneca reformula significativamente este pasaje al potenciar ciertos procedimientos e innovaciones que encuentra en *Metamorfosis* 15.497-529.³⁵⁶

Un claro ejemplo del particular uso que Séneca hace de los poetas augusteos es el pasaje de invocación a las furias por parte de Atreo, el cual evoca el comienzo de Eneida VII, más precisamente el episodio de Juno y Alecto. Citas y alusiones como ésta sustentan la hipótesis

³⁵⁴ Cf. Tarrant, R. J., *Op. Cit.* 219-220: “Seneca was clearly taking up a form that had already been thoroughly domesticated and in which Roman “Classic” already existed and were recognized as such. Competition with the Greeks, in the sense that had been so urgent a century earlier, was therefore no longer an issue. [...] Euripidean material is probably the most conspicuous because it gave the greatest scope for Seneca’s primary dramatic interest, exploring the pathology of the emotions. Indeed, to the extent that Seneca’s tragic corpus as a whole does have a competitive aspect, it may have been directed at Ovid and Varius rather than the Athenian dramatist.

³⁵⁵ Cf. Tarrant, R. J., *Op. Cit.* 224: “If Seneca’s work is considered purely in relation to Euripides, one might be tempted to agree with James Diggle’s verdict: ‘the motifs which receive brief and incisive illustration from Euripides are exploited by Seneca to tedious excess’. Only when Seneca’s use of classic Augustan texts is seen as central and thematic rather than merely decorative does the real interest of the passage emerge. Furthermore, by placing this reworking of a famous Euripidean passage in a conspicuous position in the play, Seneca seems almost to be calling attention to his Romanizing reinterpretation of Greek material. This ode of the *Hercules Furens* also illustrates another aspect of Seneca’s approach to tragic composition, his readiness to incorporate material from non dramatic sources, in particular the Augustan poets.”

³⁵⁶ Cf. Segal, Charles, “Senecan Baroque: The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid and Euripides”; *TAPhA* 114, 1984, p. 314: “Ovid version of Hippolytus death in *Metamorphoses* 15.497-529 closely follows Euripides. And also influenced Seneca. It is told from an even more sharply focussed perspective the Eur., for it is a first person narrative by Hippolytus himself. Ovid wittily undercuts the horror by giving his story a fanciful enframed context: his hero is addressing the nymph Egeria, whom he invites to engage in a comparison of sufferings. In this mixture of tones Ovid’s too approaches something of a baroque style: but he keeps a strong unity of perspective by the simplest of all focussing devices: the first person singular narration. *Fessamque videres/ exhalari animam* (527) even introduces a touch of humorous and youthful naivety.”

que considera a Séneca uno de los primeros lectores pesimistas de los clásicos augusteos en general, y de Virgilio en particular.³⁵⁷

El primer episodio de *Thyestes* nos muestra a un Atreo enfurecido por los dolos fraternos (vv. 176 y ss.) y buscando la mejor forma de vengarse de su hermano Tiestes. La tragedia gira en torno a esta cruel venganza, donde el rey, luego de atraer a su hermano al palacio con la promesa de una tregua, asesina a sus sobrinos, los cocina y luego los sirve en un fastuoso banquete a un desprevenido Tiestes. Para lograr esto, Atreo invoca la ayuda de las hordas infernales:

Excede, Pietas, si modo in nostra domo
umquam fuisti. Dira Furiarum cohors
discorsque Erinys ueniat et geminas faces
Megaera quatiens. Non satis magno meum
ardet furore pectus, impleri iuuat
maiore monstro. (vv. 249-254)

¡Fuera, Piedad!, si alguna vez
estuviste en nuestra casa. Que llegue la cohorte terrible de
Furias
y Erinis, la Discordia, y Megea agitando
sus antorchas gemelas. No arde aún mi pecho
con un furor suficientemente enorme. Me agrada llenarlo
con una monstruosidad mayor.

Existen, por un lado, muchas afinidades lingüísticas y, por otro, interesantísimas variaciones y diferencias entre ambos pasajes.

Veamos las similitudes y las variaciones. Juno agita el Aqueronte y Alecto surge desde las tinieblas infernales portando guerra, iras y crímenes (*cui tristia bella/ iraeque insidiaeque et crimina noxia cordi*.

³⁵⁷ Cf. Tarrant, R. J., *Op. Cit.* 225: “Two Virgilian epic episodes stand out: Alessandro Schiesaro’s analysis of *Thyestes* in relation to the Allecto- Turnus Scene in *Aeneid* 7, and Michael Putman’s wide rangings study of themes from the *Aeneid* in Senecan drama, from which it emerges that Seneca must be regarded, along with Lucan, as one of the earliest pessimist readers of Virgil.”

[*En.* VII, 323-325]) con la intención de remover los odios e introducir las antorchas fúnebres en el Lacio:

tu potes unanimes armare in proelia fratres
atque odiis uersare domos, tu uerbera tectis
funereasque inferre faces, tibi nomina mille,
mille nocendi artes. fecundum concute pectus,
dissice compositam pacem, sere crimina belli;
arma uelit poscatque simul rapiatque iuuentus.

(*En.* VII, 335-340.)

Tú puedes enfrentar en batallas a los hermanos más unidos
y arrastrar las casas al odio, llevar el látigo
y las antorchas funerarias a los palacios, tu posees mil nombres
y mil formas de matar. Agita tu pecho fecundo,
destroza la paz concertada, siembra los crímenes de guerra;
que los jóvenes quieran, busquen y agiten las armas.

En el prólogo de *Thyestes*, una Furia azota al fantasma de Tántalo para que instigue los odios fraternos. Este intenta tibiamente oponer resistencia, pero recibe la siguiente respuesta:

FURIA: Ante perturba domum
inferque tecum proelia et ferri malum
regibus amorem, concute insano ferum
pectus tumultu. (Thy. 83- 86)

Furia: ¡Antes perturba el palacio
y lleva a los reyes las batallas y el terrible amor
por el hierro! ¡agita su pecho feroz con un enloquecido tumulto!

Los paralelismos lingüísticos son claros, ambos pasajes giran en torno a las batallas, la muerte y el odio (*proelia, odiis, amorem ferri, funereas faces*). Se pronuncia la misma orden, agitar el pecho de los mortales –*concute pectus*– para armarlos unos contra otros.

La furia se dirige entonces contra Amata y Turno, quienes caen bajo su poder al recibir el *furor* en sus pechos. En el caso de Amata, Alecto lanza una serpiente ponzoñosa contra ella:

huic dea caeruleis unum de crinibus anguem
conicit, inque sinum praecordia ad intima subdit,
quo furibunda domum monstro permisceat omnem. (En. VII,
346-348)

Contra ella lanza la diosa una serpiente de su cerúlea
cabellera,
[ésta] se introduce en su pecho hasta lo más profundo de su
corazón,
para que enloquecida infecte la casa entera.

Es de gran importancia la presencia del verbo *conicit*, que marca el carácter exterior de la fuerza infernal. La serpiente es arrojada contra Amata, se aloja en su pecho y se mimetiza con sus adornos reales.

El caso de Turno es similar. Luego de un fallido intento de arengar al joven bajo el aspecto de Cálibe, Alecto se revela en todo su poder (En. VII, 445-455) y arroja una horrenda antorcha contra el pecho de príncipe:

sic effata facem iuueni coniecit et atro
lumine fumantis fixit sub pectore taedas. (En. VII, 456-457)

Así dijo, arrojó una antorcha contra el joven
y clavó la ardiente tea de negra llama en su pecho.

La locura de la guerra invade el corazón de Turno y comienza el levantamiento contra los recién llegados.

Hemos destacado el marcado carácter exterior que posee el *furor* en este pasaje de Eneida, pero Amata y Turno están lejos de ser víctimas inocentes de la diosa infernal. Ambos presentan una marcada predisposición de ánimo para recibir la locura en sus pechos. La Furia llega al palacio y encuentra a Amata enfurecida por la llegada de los Teucros:

quam [Amata] super aduentu Teucrum Turnique hymenaeis
femineae ardentem curaque iraque coquebant. (En. VII,
344-345)

a la cual, enfurecida por la llegada de los Teucros y la boda de
Turno,
atormentaban la preocupación y la ira femenina.

La reina se encuentra en un estado óptimo para recibir el influjo de
Alecto por su condición enfurecida y encendida (*irata et ardens*).

Turno, por su parte, se muestra altanero e irreverente ante una
diosa:

Hic iuuenis uatem inridens sic orsa uicissim
ore refert (En. VII, 435-436)

cura tibi diuum effigies et templa tueri;
bella uiri pacemque gerent quis bella gerenda.
(En. VII, 443-444)

El joven, burlándose de la adivina, así responde
con su boca

Tu responsabilidad es cuidar las estatuas y los templos de los
dioses;
Que los hombres, que deben hacer la guerra, manejen la guerra
y la paz.

La serpiente y la horrible tea son arrojadas contra el pecho de la
reina y de Turno. Ambos son blancos, o receptores pasivos, del *furor*.
Este es enviado por un agente exterior, mientras que el caso de Atreo
es diferente. El propio rey se regodea invocando a Erinis, Megera y a
la legión entera de las terribles Furias. Repasemos nuevamente este
pasaje. Si algo caracteriza a Atreo es su desmesura, su terrible deci-

sión de ir más allá en su crimen y en su venganza.³⁵⁸ Su pecho ya fue colmado por el fantasma de Tántalo, quien ha logrado agitar la casa entera cumpliendo la orden dada por la Furia:

misce penates, odia caedes funera
accerse et imple Tantalos totam domum. (Thy. 52-53)

¡Mezcla los penates! ¡suscita odio, matanzas,
Muerte y llena de Tántalo la casa entera!

Pero el odio y las matanzas no son suficientes para revertir el ímpetu del Rey. La insaciable sed de venganza que caracteriza a los Pelópidas lo lleva a buscar algo mucho mayor y terrible:³⁵⁹

fateor, immane est scelus,
sed occupatum; maius hoc aliquid dolor
inueniat. (Thy. 272-274)

Lo confieso, es un crimen gigantesco,
aunque ya realizado; que mi dolor encuentre
algo mayor.

La fuerza infernal que se ha introducido en Atreo no es suficiente para lograr o siquiera alcanzas mínimamente su ideal de venganza:

Non satis magno meum
ardet furore pectus, impleri iuuat
maiore monstro. (Thy. 252-254)

³⁵⁸ Cf. Park Poe, Joe, "An Analysis of Seneca's *Thyestes*", *TAPhA* 100, 1989, 363.: "His act of murder fills him [Atreus] but does not satisfy his "hunger"; in the midst of his slaughter he is like an Armenian lion which kills and eats its victims, and seems insatiable, continuing to kill even when his³⁵⁸ hunger is vanished (733-6). Special notice should be given to the words *magno*, *maiore* and *satis* above. Adjectives and adverbs of size and extent are very common in this play; especially those in the comparative degree, indicating spatial increase or growth."

³⁵⁹ Cf. Park Poe, J. *Op. Cit.* 363 y ss.

No arde lo suficiente aun
mi pecho con una locura enorme, deseo llenarlo
con una monstruosidad mayor.

Atreo aun no sabe cual será exactamente su venganza, pero sí esta consciente de la magnitud que la misma debe tener, debe atreverse a algo que aterrorice incluso a los dioses (*fiat hoc, fiat nefas/ quod, di, timetis* [Thy. 265-266]). Así como Juno remueve el Aqueronte, Atreo también busca la ayuda infernal pero, como todos los actos de este tirano, la magnitud de la misma será superlativa. Si algo aterra de esta venganza es la frialdad y la meticulosidad con la que se lleva a cabo.

Si bien el rey es arrastrado por una fuerza interna, producto del *furor* introducido por su abuelo:

Fateor. Tumultus pectora attonitus quatit
penitusque uoluit; rapior et quo nescio,
sed rapior. (Thy. 260-262)

Lo confieso. Una agitada turbación sacude mi pecho
y se revuelve en mi interior; soy arrastrado y desconozco a
donde,
pero soy arrastrado.

Si bien existe esta fuerza interna que empuja a Atreo a cumplir su cometido, él mismo va más allá. En primer lugar abjura de todo vestigio de *Pietas* (vv. 249-250) y luego comienza la invocación propiamente dicha. En *Thyestes*,³⁶⁰ una sola deidad infernal no es suficiente, la invocación comienza con un colectivo indefinido, la *dira Furiarum cohors*, luego llega *Erynis*, en cuyo epíteto, *discors*, podemos encontrar una referencia a la serpiente que se aloja en lo profundo del corazón de Amata: *inque sinum praecordia ad intima*

³⁶⁰ Cf. Segal, Ch. *Op. Cit.* 325: “He relies not on symmetry but on a doubling or tripling of motifs in spiral of increasing violence and intensity. His style, like that of the visual arts of his time, does not attempt to reproduce the well proportioned grace and harmony of his “classical” predecessors, but creates its own heavier, “baroque” effects of overwhelming, massiveness, agitated and decentrated movement, disorienting vastness and emotional turbulence.”

subdit (En. 347). Finalmente surge Megea agitando sus horribles antorchas, similares a la tea arrojada contra Turno.

La original apropiación y reformulación del modelo prestigioso, y la personal lectura que se hace del mismo, postula a Séneca cómo uno de los primeros lectores pesimistas de Virgilio. La medida virgiliana es trastocada en el contexto desmesurado y monstruoso de *Thyestes*. La carga de horror, que Virgilio plasma tan sutil y magistralmente en la transformación de la serpiente en un adorno de la reina (En. VII, 352-354), es exacerbada y desproporcionada por la magnitud de la ira de Atreo. Pero el aspecto más importante y distintivo de *Thyestes* es, como ya esbozamos, el rol activo de Atreo en la invocación a las Furias. En Eneida VII, los personajes aparecen caracterizados con rasgos de ira y desmesura que los vuelven receptivos a la influencia infernal. Atreo va mucho más allá, en primer lugar abjura de todo vestigio de *pietas* (vv. 249-250) e inmediatamente, en un procedimiento típicamente senequiano, exagera la invocación en número e intensidad. No es una luctífica Furia portadora de crímenes y guerras (En. VII, 325-326), sino que la invitación a los poderes infernales comienza con un colectivo indefinido, la cohorte de terribles Furias, y luego se expande a dos monstruos particulares y personales, Erinis y Megea, a quien Rosenmeyer llama “Seneca’s tragic muse”.³⁶¹

³⁶¹ Cf. Rosenmeyer, Th. *Op. Cit.* 3.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Codoñer, Carmen (Ed.), *Historia de la Literatura Latina*, Madrid: Ed. Cátedra, 1997.
- Estefanía, Dulce et al., *Géneros literarios poéticos grecolatinos*, Madrid, Santiago de Compostela, 1998.
- Galán, Lía, *Virgilio/ Eneida. Una Introducción Crítica*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2005.
- Galán, Lía, “El Estoicismo de Hipólito en el Drama de Séneca”, *Auster* 6/7, La Plata, 2002.
- Goldberg, S., “The Rise and Fall of Roman Tragedy”, *TAPhA* 126, 1996.
- Hadas, Moses, *The Stoic Philosophy of Seneca*, New York: Norton Library, 1968.
- López López, *Lucio Anneo Séneca. Dialogos*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2000.
- Park Poe, Joe, “An Analysis of Seneca’s *Thyestes*”, *TAPhA* 100, 1989.
- Rosenmeyer, Thomas, *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, Berkeley: University of California, 1989.
- Segal, Charles, “Senecan Baroque: The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid and Euripides”, *TAPhA* 114, 1984.
- Veyne, Paul, *Séneca y el Estoicismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.