

# *Estructura, tema e imágenes en las «Troyanas» de Séneca*

ANTONIO SEISDEDOS HERNÁNDEZ

Cuatro grandes monólogos, de diversa extensión, configuran, principalmente, esta pieza dramática<sup>1</sup>; corresponden a otros tantos personajes protagonistas de la acción.

En el primero (1-66) interviene Hécuba: evoca el pasado y repite con insistencia la actual postración del pueblo troyano, envuelto entre escombros, fuego y humo:

«contemplad cómo el alto honor de las murallas yace derribado por tierra, abrasados sus techos; las llamas han circundado los palacios reales, y toda la mansión de Asáraco envía humareda a lo lejos» (15-17).

Además de la imagen de fuego, se inicia el uso de otras: luz, los hijos de Hécuba «son sombra de menor cuantía» (33); urna, en ésta «se sortean los dueños para las nueras e hijas de Príamo» (57-58); pira del sacrificio (55): éste constituirá la imagen central de la pieza, y sobre ella girarán las demás. Todo, envuelto en un patetismo extraordinario, nos hiere inmediato la vista; la descripción es enérgica.

Otra característica de este monólogo es que presenta situaciones de gran

---

<sup>1</sup> Proponemos la siguiente bibliografía:

CANTER, H. V.: *Rhetorical Elements in Tragedies of Seneca*. Univ. of Illinois, 1925; FRIEDRICH, W. H.: *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*. Dissertation. Leipzig, 1933; KARHEINZ, T.: *Studien zur Darstellung des Pathologischen in den Tragödien des Senecas*. Dissertation. Würzburg, 1953; CATTIN, A.: «La géographie dans les tragédies de Sénèque», en *Latomus* 22 (1963); MCCALL, M. H.: *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*. Cambridge, 1969; OWEN, W. H.: «Time and Event in Seneca's Troades», en *Wiener Studien* 4 (1970); KOFLER, E.: *Die Naturbilder und ihre Funktion in den Tragödien des Senecas*. Dissertation. Innsbruck, 1971; LIEBERMANN, W. L.: *Studien zu Senecas Tragödien*. Meisenheim am Glau, 1974; HELDMANN, K.: «Untersuchungen zu den Tragödien Senecas», en *Hermes* 31 (1974); SHELTON, J. A.: *Seneca's Hercules Furens. Theme, structure and style*. Göttingen, 1978.

contraste, en que el tiempo juega una función clarificadora de actitudes, que tendrá gran importancia a lo largo de la pieza dramática; el pasado o esplendor viene indicado con imágenes de construcción: «columna floreciente de Asia», que contrasta con la idea de derrumbamiento, «cayó derrocado».

El segundo monólogo pertenece a Pirro. Es la fuerza que responderá eficazmente a los deseos de su padre, escuchados de Taltibio («quiero que Polixena, dada en matrimonio a mis cenizas, sea inmolada —mactetur— por la mano de Pirro, y rocíe mi tumba con su sangre», 195-196); cree el hijo que es el salario (209) que se merece su padre por haber mostrado tanto valor, pues «se desvistió de las astucias de su madre, de sus vestidos mentirosos, y reveló su virilidad con las armas» (213-214). La falsedad y astucia es característico de los griegos; se están anunciando las imágenes de textura, encarnadas en Ulises (523; 750; 928), a las que deberá hacer frente Andrómaca.

Agamenón desarrolla el tercer monólogo (250-291). Está presidido por la moderación, que excluye toda situación de engreimiento ante los beneficios de la fortuna (256-264); la moderación es fuerza, que ha hecho frente al orgullo e ira, expresadas con imágenes de fuego (281 ss), y a la ineptitud de la juventud con imágenes del navío y caballo (250-251): discurre la acción en un tono frío y racional. Aparece, por vez primera, la espada, embriagada de pasión de venganza (284-285). Se menciona, de nuevo, el himeneo de una doncella, inmolada en ofrenda, en un túmulo fúnebre (288 s.), al que Agamenón pretenderá oponerse con todas sus fuerzas para no ser responsable de un crimen; accede al vertimiento de sangre, pero de rebaños frigios, grasientas víctimas, para no provocar el llanto de ninguna madre. Ya se ha dicho que el sacrificio constituye imagen central.

En el cuarto interviene Andrómaca. Es, junto con el primer monólogo, el más descriptivo. Se trata del sueño en que ve a su propio Héctor. Comienza situando el hecho en un momento concreto:

«la noche reparadora casi había recorrido dos partes de su curso y las siete estrellas habían dado la vuelta a su luminoso carro, cuando al fin vino a visitarme en mi aflicción una quietud que no había conocido nunca y un sueño breve se deslizó en mis párpados, ... cuando de pronto se detiene ante mis ojos Héctor» (438-443).

La visión de su fiel esposo le encarga poner a salvo a su hijo; la vacilación y anhelo de la madre por el hijo se revelan en diversas dudas formuladas en interrogantes:

«¿Qué lugar encontraré seguro para confiar a él el objeto de mis temores? ¿En qué sitio te tendré escondido? ¿Qué lugar disimulado hallaré?» (475 ss.).

Aquí cobran auténtica fuerza las expresiones de emociones exteriorizadas, en que se mencionan los cambios físicos del cuerpo<sup>2</sup> «un terror helado, que

<sup>2</sup> Igualmente en *HO* 706-89, *Oed* 659. Véase la obra de K. Trabert.

me hace temblar, me arranca el sueño; en mi espanto llevo los ojos aquí y allá, olvidándome de mi hijo» (457-459), y «un sudor frío corre en todo mi cuerpo, y, desdichada de mí, tiemblo del presagio dado por este fúnebre lugar (= tumba de Héctor)» (487-488). Están en consonancia con la emoción de Taltibio en el diálogo mantenido con el coro de afligidas troyanas («mi alma está llena de pavor; un temblor horrendo agita mi cuerpo», 167). En el grupo de *metus* Séneca ha recogido fenómenos fisiológicos, la *ekplexis, terror*<sup>3</sup>.

Se valora y ensalza el quehacer reservado al hijo de Andrómaca. Esta le invoca como algo sano y vigoroso, idea encarnada en imagen de vegetación («retoño demasiado conocido de una antigua raza y muy semejante a tu padre», 463-464); la misión a él encomendada será la defensa y venganza de Troya (471), al tiempo que congregará a los dispersados frigios y reavivará Pérgamo desde sus Cenizas.

Sabemos que la recitación de los largos monólogos era un entretenimiento popular, en particular en época del Imperio; ya que los monólogos descriptivos es nota común en los dramas de Séneca<sup>4</sup>, «pueden haber sido un rasgo de la tragedia romana, que el público esperaba, pedía y apreciaba»<sup>5</sup>.

Entre los rasgos estilísticos de la pieza dramática, se advierte el uso peculiar del verbo por Séneca: es un habilidoso en los cambios modales y semánticos que realiza y en la repetición de ciertos fonemas en un verso. En cuanto a lo primero, debemos decir que el deseo y el mandato alternan el subjuntivo y el imperativo. El deseo aparece en subjuntivo (*iuberet*, 938; *intereat*, *obruat*, *premat*, 689-691-se advierte gran agresividad y violencia en boca de Andrómaca hablando a su hijo; *revisat*, 700; *extendat*, 699; *excipiat*, 700; *transcendat*, 702) frente al imperativo (*advoca*, 613-en boca de Ulises, predomina el sonido *n* y fonema *a* indicando osadía).

El mandato viene expresado con el imperativo (*ite*, *ite*, *date*, *perge*, *festina*, *atrahe*, 627-630; *sternite*, 680; *depone*, *cape*, *dedisce*, 883-885; *pone*, 712; *gere*, 715-abunda predominando el fonema *e*; *imitare*, 717) y el subjuntivo (*excidat*, 714).

Es notable la yuxtaposición obtenida con verbos en presente (*maeret*, *illacrimat*, *gemit*, 615-donde prevalece el fonema *m*; *quatiuntur*, *labant*, *vincetus*, 623-624-predomina igualmente el fonema nasal) y en futuro (*potero*, *perpetiar*, *feram*, 653-prevalece el sonido *r*, que indica resistencia y fortaleza; *resistam*, *offeram*, *armatis* 671 con sonido *m*, indicando insistencia y aguante-esta entereza, mezclada de cólera, está reforzada y descrita con dos símiles, la amazona y la ménade, para expresar la contundencia del lanzamiento de Andrómaca sobre sus enemigos y la tumba de su esposo<sup>6</sup>.

Otra modalidad estilística en el uso del verbo consiste en la repetición del mismo verbo en dos oraciones con idéntico significado (*miserio datur*

<sup>3</sup> Véase la obra de K. Trabert.

<sup>4</sup> Cattin, A., «La géographie dans les tragedies de Sénèque», en *Latomus* 22 (1963).

<sup>5</sup> Shelton, ob. cit. 51.

<sup>6</sup> Primmer, A., «Die Vergleiche in Senecas Dramen», en *Grazer Beiträge* 5 (1976), 222-223.

quodcumque fortunae datur, 697). Como modalidad, se advierte el cambio en tiempo del verbo (quoscumque fleveris, flebis meos, 1060)<sup>7</sup>.

Se repite el verbo en el verso siguiente, pero en voz distinta (flet, 1099; fletur, 1100).

Por fin, se yuxtaponen verbos expresando sentimientos diversos (mirantur, miserantur, 1148).

Una vez que se ha estudiado la estructura, pasamos a analizar las imágenes que Séneca utiliza para lograr la unidad del tema: sacrificio y ofrenda de Polixena.

Como se dijo arriba<sup>8</sup>, la imagen de sacrificio constituye el centro del drama, poniéndose así de relieve la crueldad y violencia de los griegos. Hay otras imágenes, que llamamos *recurrentes*, porque se repiten a lo largo de la obra, contribuyendo al despliegue de la imagen central con que están relacionadas.

Está insinuada en el primer canto del coro. Se hace mención de los árboles del Ida talados para las «hogueras funerarias» (74); sino desdichado, que, en primer lugar, se cumple en Priamo, cabeza de familia, al ser «inmolado como víctima» (víctima caesus, 139). El sacrificio se concibe como liberación del dolor actual; lleva asociada la imagen de la espada; violencia es el rasgo característico de *matactor*, forjado por Séneca, aplicado a Pirro:

«abre con tu acero (ferro) el pecho y mándame a reunirme con los suegros de Aquiles, tu padre. ¡Vamos, asesino (mactator) de ancianos; esta sangre es digna empresa tuya. Manchad a los dioses celestiales con este asesinato funesto!... Un mar pido digno de esos sacrificios» (1001-1006).

En Eurípides, se utiliza la misma imagen (hiercys):

«¿Quién es el sacrificador, cuál el degollador de estos infortunios, o más bien cuál es el verdugo de mi vida desdichada?» (HF 431-432).

La razón del sacrificio viene expresada por Calcante:

«es preciso inmolar (mactare) a la virgen en el túmulo fúnebre del jefe tesalio y en rito nupcial (iugari cultu) de los tesalios» (361-362).

El rito nupcial nos lleva a concebir el sacrificio de Polixena como un himeneo (289) con Aquiles en el Hades («¡oh infeliz Polixena, a quien Aquiles manda que seas inmolada (mactari) ante sus cenizas para ser su esposa (maritus) en los Campos Eliseos!», 942-944). En el trágico de Salamina sucede algo diverso; el esposo es distinto: el sacrificio de Ifigenia es la celebración de unas bodas sangrientas con el Hades:

«era el Hades y no el hijo de Peleo, Aquiles, quien me ha propuesto por esposo, y me has arrastrado, pérfido, hacia bodas sangrientas» (IT 369-371).

<sup>7</sup> HF 644: dabit, dat, dedit.

<sup>8</sup> l.

Igual sucede en Sófocles («esta hija va a buscar un esposo en los infiernos», *Antígona* 654).

En el sacrificio de la pieza de Séneca se menciona el atavío de «regias vestiduras» (946) y las «antorchas» (1132); se considera como «dote» (874) con un esplendor y solemnidad tales, que nunca hubieran podido concebirse, aun en épocas florecientes de Troya. La fuerza propulsora del sacrificio es siempre Pirro; la iniciativa parte de él; está ansioso de venganza y satisfacción a su padre:

«con esta derecha devolveré a Aquiles la víctima que le pertenece; si la rehuyes y retienes, le daré una más grande y digna de ser ofrecida por Pirro; demasiado tiempo, ya que mi mano se ha abstenido de sangre real y Príamo reclama a un compañero» (306-309).

Se nos dicen las condiciones que debe tener tal víctima: juventud y elevado rango.

En el segundo monólogo, analizado arriba, se plantea por parte de Pirro ante Agamenón la cuestión de moralidad en la celebración del sacrificio («¿consideras cruel inmolarse al hijo de Peleo la hija de Príamo?», 247-248). Agamenón se ve derrotado en la argumentación presentada por el hijo de Aquiles de que él sacrificó a su propia hija Ifigenia. Tanto ésta como su hermano, vienen concebidos como animales aptos para el sacrificio por su juventud y por su carácter propiciatorio ante Artemisa<sup>9</sup>.

La magnanimidad y eficacia de la víctima viene hermosamente descrita por la fluidez de la sangre, es joven, y por la capacidad de ser, con facilidad, absorbida:

«la sangre derramada (cruor fusus) no corrió lentamente ni se estancó en el haz de la tierra, sino que súbita se sumergió y la tumba cruel la absorbió en el acto» (1162-1164).

Hecho que viene confirmado por «bañó los altares» (1107).

Este acto condiciona la función de diversas imágenes del camino con quien se relacionan, ya que, una vez celebrado el sacrificio, queda abierta a los dánaos la vía del regreso (165) y la marcha hacia Grecia, que los destinos les conceden (360). Es ahora cuando Agamenón acude al adivino Calcante para que, así como las estrellas trazan tras sí un gran surco de fuego (semitam flamma) señalando los destinos, también él les guíe (rege) con sus consejos (366-369); Ulises ya no andará errante por los caminos aún no abiertos (errore avio, 563), porque el sacrificio le ha hecho conocer el camino de vuelta a casa.

La imagen de luz está expresamente relacionada con la de sacrificio. En su muerte, la hermosura de Políxena resplandece (fulgent, 1138) y brilla (splendet, 1139) con una intensidad mayor de lo habitual; esta idea viene reforzada con el símil del sol, cuya luz es más bella en su ocaso (1140-1141)<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Eurípides, *IT*, 242-244.

<sup>10</sup> Canter, ob. cit. 100.

La oscuridad es patrimonio del mal: cárcel (*carceris caeci*, 585), guerrero astuto (*nocturne miles*, 575-referido a Ulises; 39, a Diomedes), la muerte (*luce caruit*, 603): límite supremo (*meta novissima*, 398) de nuestra carrera vertiginosa, y el día último (374).

Todo lo sombrío y oscuro pertenece a las regiones subterráneas; éstas aparecen designadas con distintas denominaciones: «camino de las tinieblas» (724), «insondable seno de Estigia» (521), «Estigia profunda, de oscuras cavernas» (340), «profundidades infernales» (432), «sombras apacibles del soto Elíseo» (157-158), «Campos Elíseos» (944), «casa de Plutón» (198).

Morir es el hecho de traspasar el umbral (402) y la puerta del Hades (723).

El alma de los habitantes del mundo subterráneo se les designa con el nombre de «sombra» (372): «sombra engañosa» de Héctor, de desaparición repentina (460), «sombra inmensa» del jefe tesalio (181); por eso su mirada ya no es centelleante (*flammeum*), como cuando vivía en la luz (448). Tiene poder de dominio sobre los vivos:

«para domar a Ulises basta tu sombra, Héctor» (682-683).

La imagen de la oscuridad sirve para expresar una reacción de la naturaleza a la «desnaturalización» (*caeco terra mugitu fremens*, 171-172)<sup>11</sup>.

La noche cubre con su sombra a los airados (281).

Lo violento de la noche es fuerza que actúa con la espada; su intensidad radica en que todo lo indigno y toda la crueldad son obra de las tinieblas (*tenebrae*) y la espada (*gladius*) (281-284).

La crueldad y la violencia que expresa la imagen de sacrificio, adquiere mayor énfasis con la imagen de fuego, que tiene enorme poder de destrucción:

«el fuego ha hecho desplomarse todo y no queda de tan gran ciudad ni donde poder guarecer un niño» (480-482).

Se dice que Troya está abrasada (*ardente*) (56).

El fuego actúa como dominio en manos de los dánaos:

«Ulises ha agitado sus armas, lanza llamas» (683).

Es el instrumento opresor del vencedor para lograr cuanto desea (578, 582 ss). La violencia de la pasión se manifiesta con fuego (303-304).

La imagen del fuego está asociada con el animal salvaje para indicar la voracidad y desgarramiento del celo y cólera:

«¿o el inmenso brasero de tu patria ha devorado tu cuerpo?... ¿Es que desgarrado por el diente de una cruel fiera sirves de pasto a las aves del Ida?» (564-567).

<sup>11</sup> Véase Kofler, ob. cit.

Fuego y nupcias actúan simultáneamente. Las ruinas y restos de Pérgamo mezcladas con ardiente fuego son «un bello momento para un himeneo» (888). Ya no son menester las antorchas ni los candelabros suntuosos para las nupcias de Polixena con Aquiles, porque Troya reluce (*praelucet*) con nuevos tálamos (900).

El fuego, junto con las espadas y los dardos, constituyen una tríada de poderes de destrucción reinantes en Troya. Son otros tantos modos de muerte del que han sido víctimas los frigios, a excepción de Hécuba (1173-1174), que llevará sus llamas por el mar rumbo a Grecia; está haciendo referencia al fuego que aparece en el primer monólogo:

«de mí viene este fuego, y las antorchas que os queman son mías» (40).

Otra imagen recurrente es la de peso. Se presenta connotando distintos conceptos:

*Emoción*: se expresa el miedo exteriorizado, esto es, se advierten cambios físicos en el cuerpo:

«tiemblos bajo el peso del terror (*gravi pavidus metu*) (315); *esclavitud*: actúa junto con la imagen de yugo: «pesada tiranía» es el yugo con que Agamenón oprimió durante diez años a los troyanos (337-338); Priamo, muerto, se soltó del yugo de los griegos (144); Astiánax, aunque goce de excelsas prerrogativas (766-768), no será rey que someta a su yugo (*sub iugum*) a las naciones vencidas (773), sino que debe encurvar «bajo el yugo de la esclavitud su noble cabeza» (747).

*patetismo*:

«el eje del carro del hijo de Peleo gemía con un grave sonido temblando con el peso de Héctor» (414-415);

*vida*: ésta es como ligera atadura, que está pendiendo (952);

*renombre*: pesa fuertemente sobre la tumba de Héctor (491).

La imagen de peso sirve para anunciar la muerte de Astiánax:

«el niño escondido va a ser pronto aplastado bajo el peso inmenso de la tumba» (688-689).

La condición de esclavo está directamente en relación con la imagen urna-sorteo. Esta recobra fuerza decisiva desde el momento que los griegos «han volteado la urna y han designado sus dueños a las cautivas» (974), a excepción de Casandra, que se ve librada del sorteo (977). El hecho de caer en suerte se expresa con la expresión verbal *obtigisti* (980).

La imagen de la urna funciona como sinónimo de veleidad y arbitrariedad:

«¿cuál es el ser tan violento, tan duro, tan cruel para repartirnos con el capricho de una urna (*iniquae urnae*) dando a estos reyes reinas?» (981-982).

y de inconstancia (*vagae rerum vices*) (1145).

Además de la urna, el azar puede impulsar la esclavitud:

«A mí, mi dueño me llevó inmediatamente, sin ninguna tirada de la suerte» (915-916).

Imagen íntimamente unida al sacrificio, que pone énfasis en la brutalidad y crueldad del homicidio, es la espada. El momento de la acción conjunta viene bellamente descrito:

«cuando la mano de Pirro enterró (abdidit) hasta lo más hondo su acero (ferrum), un raudal de sangre saltó por la tremenda y mortal herida» (1155-1157).

El puñal y su efectividad en su dueño constituye hazaña muy gloriosa en la guerra (310 ss). En el que es moderado, la espada actúa como libertadora de los cautivos (350). Constituye medio de *defensa*:

«extendeme primero a mí con la espada (680), y de *suicidio*:

»¡ojalá que un intérprete de los dioses me ordenara cortar (abrupere) con la espada (ense) los lazos que me retienen en este día odioso!» (938-939).

Actúa en unión del fuego causando la huida y el sobrecogimiento de espanto (1072 s). Como elemento estético, su acción es parangonada por el sol al amanecer, rasurando (stringebat) la cima de los montes (169 s).

Si hasta ahora hemos centrado el uso de imágenes en los principales protagonistas que actúan como causas en acción trágica, vamos a estudiar, en brevedad, las imágenes agrupadas en torno a Astíanax, que sirven para ensalzarle. Si ante Ulises es presentado por su madre como esperanza de los abatidos frigios (462); cercano a su muerte, Troya queda sin esperanza (741).

Dos veces se emplea imagen vegetal para dignificarle: «débil retoño» de la casa (456), que contrasta con «retoño demasiado conocido de una antigua raza y muy semejante al padre» (463-464). Mediante un triple símil, Ulises describe bellamente el poder que tantas preocupaciones le proporciona. Con un triple símil —novillo, retoño, ceniza— se establecen distintos tipos de nobleza y poderío (generosa semina) (536) propios del descendiente de Héctor. Los contrastes de un *pasado* están reflejados en el primer término de la igualdad o símil-*cría* que acompaña al toro, *rama tierna* que se cortó, *rescoldo* que quedó en cenizas frente a un *presente*, cuya vitalidad salta a la vista; levanta su cabeza alzándose como jefe (guía) y da sombra (endereza), cobra su fuerza (es ardiente) (537-545).

No podemos cerrar este trabajo sin estudiar la importancia que el TIEMPO desempeña en toda la pieza dramática, ya que hace a todo cambiar: los dioses incluso son «mudables»<sup>2</sup> (12).

Mediante el tiempo se efectúan diversos contrastes de situaciones; tienen

<sup>12</sup> Owen, ob. cit.



lugar en tiradas dialogadas: *ciudad poderosa* en otro tiempo frente a la destrucción actual,

«*aquella* ciudadela pujante por sus riquezas y sus murallas..., célebre en todas las naciones y digna de excitar envidia, *ahora* es una montaña de polvo; el fuego ha hecho desplomarse todo» (478-480).

Lo mismo ocurre con una imagen de arquitectura, que indica poder:

«tal torre, famosa *en algún tiempo* (quondam) y gloriosa entre los baluartes, *ahora* (nunc) roca siniestra, se veía cercada por todas partes de innumerable plebe y un tropel de jefes» (1075-1077), y  
«esta columna floreciente de Asia está derrocada» (6-7).

Con el empleo de la imagen del rebaño se parangona la felicidad de la prole numerosa con la unicidad filial:

«*no ha mucho* una grey feliz me rodeaba, yo me cansaba por dividir tantos besos de madre entre el *crecido rebaño* de mis hijos: *ahora* sólo me queda ésta, Andrómaca, ella es mi anhelo, compañía, el único consuelo de mi aflicción, mi único descanso; ella es mi sola familia» (958-962).

El número diez, que en sí parece convencional en la obra, no lo es tanto en razón de que insiste en el tiempo que los troyanos estuvieron sometidos a Grecia. Este tiempo tiene amplia repercusión en su desenvolvimiento, desde el aspecto agrícola-económico (diez veces se cosechó, 76-76; 547-548), el social (diez años estuvieron bajo el yugo dánao como esclavos, 337-338; 901-910), el político (no se necesitan diez años para obtener el poder, 274), el religioso (diez veces se desnudaron los árboles para hacer hogueras funerarias, 74), el climatológico (diez años de nieve en el monte Ida).

Aplicado al carácter, no es menos fuerte el contraste establecido:

«expulsa estos pensamientos orgullosos, esta fiereza de *otro tiempo*, toma los sentimientos que te dicta tu desdicha» (505-506).

En las partes corales, que «ayudan a establecer el tema de un drama no a través del desarrollo de las imágenes, sino a través de la expansión en un fin moral o filosófico» (13), se describe la futilidad y vanalidad de la vida al entrar en el ámbito del tiempo; y para significar la velocidad de los eventos, se emplea la metáfora del ala de ave:

«todo lo que el sol ve al salir y al ponerse, todo lo que en su movimiento de flujo y reflujo el océano baña con sus ondas azuladas lo agarrará (corripet) el tiempo que huye con un ala rápida como Pegaso» (382-385)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Shelton, ob. cit. 42.

<sup>14</sup> En «Fedra» se emplea la misma imagen: «el tiempo inquieto pasa con volar incierto» (1141).

En Eurípides se encuentra la misma metáfora:

«el tiempo se ocupa de cumplir nuestras esperanzas; hace su obra y largo vuela» (HF 506-507).

En otro pasaje, mediante una imagen de la boca comiendo, se da a entender su voracidad:

«el tiempo ávido y el caos nos engullen» (400).

Por contraste, en «Fedra» se emplea la imagen de agricultor:

«el tiempo te va socavando (subruít) calladamente» (775).

En tiempos modernos se continúa la imagen mediante la conversión del tiempo en algo concreto y palpable.

El viejo cliché del «fluir del tiempo» se rejuvenece en manos de J. P. Sartre, cuando, evocando la lánguida atmósfera de un día caluroso de verano, habla del tiempo «fluyendo dulcemente como una tisana entibiada por el sol» (15).

En Shakespeare el «Tiempo es viejo» y «regulador de los relojes»; además es un «sepulturero calvo» (16).

En Proust, cuya obra entera se centra en el problema del tiempo, hay infinitas variaciones sobre este tema, que culminan, al término mismo del ciclo, en la visión de pesadilla de los hombres montados en los zancos siempre crecientes del tiempo, hasta que finalmente se derriban<sup>17</sup>.

Finalmente, dentro del campo estilístico, se contrastan las acciones del tiempo mediante empleo del verbo en *pasado* frente a un *presente* —hay una sucesión progresiva de causalidad, reforzándose el patetismo con interrogantes, y quedando el personaje trágico en total impotencia ante tan poderosas causas:

«¿qué dios *fue* tan siniestro para dividir a las cautivas? ¿qué árbitro cruel y duro con nuestra miseria *ha escogido* tan mal nuestros dueños y con su mano feroz *ha asignado* a las desdichadas a nosotros que somos de tan inicuos destinos? *ahora* me creo vencida, *ahora* me siento cautiva, *ahora* me siento asediada por todos los males» (983-989);

el tiempo regula la conducta del poderoso ante el súbdito o el débil—las coordinadas temporales son las mismas que en el pasaje anterior:

«cuanto más encumbrado te ensalzaron los dioses  
más benignos has de tratar a los postrados» (695-696):

<sup>15</sup> *La mort dans l'ame*. Paris, 1949, 70.

<sup>16</sup> *King John*. Act. III. 1. *Obras completas*, 10.ª Madrid, 1951, 334.

<sup>17</sup> *Le temps retrouvé* II. Paris, 1949, 229.

*pasado* frente a un *futuro* —tribulación actual de una madre frente a un futuro esperanzador soportado en un hijo:

«hijo mío, que *naciste* demasiado tarde para una madre, *vendrá* este tiempo, este día afortunado en que, defensor y vengador, *podrás* resucitar a Pérgamo y reunir aquí a sus habitantes dispersados» (469-473).

*presente* frente a un *futuro* —se advierte profunda angustia y acuciante vacilación:

«¿qué hacer? dos temores *desgarran* mi alma: por un lado, mi hijo, y por otro la ceniza de un esposo querido. ¿Qué parte *vencerá?*» (642-44).

Como recapitulación, podemos decir que en «Troyanas» hay una imagen central, la del sacrificio, a la que van subordinándose otras imágenes recurrentes —que aparecen a lo largo de la obra—: luz, fuego, peso, urna, espada, tiempo. La estructura de la obra —fundamentalmente los cuatro monólogos estudiados— viene determinada por estas imágenes.