

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



Universidad de Valladolid

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**LA VISIÓN DE SÉNECA EN *SÉNECA O EL
BENEFICIO DE LA DUDA* DE ANTONIO GALA**

AUTORA: ISABEL PASTOR COBAS

TUTOR: JOSÉ ANTONIO IZQUIERDO IZQUIERDO

GRADO EN ESTUDIOS CLÁSICOS

CURSO ACADÉMICO 2019-2020

ÍNDICE

Resumen y palabras clave.....	4
I. INTRODUCCIÓN.....	5
II. RECREACIÓN LITERARIA DE LA ANTIGÜEDAD.....	7
2.1. Definición de novela histórica.....	7
2.2. Orígenes de la novela histórica.....	8
2.3. El drama histórico: <i>Séneca o el beneficio de la duda</i>	9
III. INTRODUCCIÓN GENERAL AL TEATRO DE ANTONIO GALA.....	12
3.1. El teatro de Gala: contexto histórico y literario	12
3.2. Características del teatro de Gala.....	14
IV. LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES.....	17
4.1. Popea.....	17
4.2. Acté.....	18
4.3. Agripina.....	20
4.4. Petronio.....	23
4.5. Nerón.....	25
V. VISIÓN DE SÉNECA.....	29
5.1. El personaje de Séneca.....	29
5.2. Análisis de referencias y citas de la obra de Séneca	32
VI. CONCLUSIONES.....	46
VII. APÉNDICE: Traducciones.....	48
VIII. BIBLIOGRAFÍA.....	59

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo el rastreo y análisis de las fuentes clásicas de la obra *Séneca o el beneficio de la duda* de Antonio Gala, con el fin de analizar cuál es la visión de Séneca que se plantea en esta obra. A tal efecto, hemos analizado, sobre todo, las diferentes citas, explícitas o encubiertas, de la producción literaria de Séneca, así como las que toma de los historiadores que describen el reinado de Nerón, sobre todo de Tácito y Suetonio.

PALABRAS CLAVE

Tradición Clásica, Séneca, Antonio Gala, Nerón, drama histórico

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to trace and analyze the classical sources of *Séneca o el beneficio de la duda* by Antonio Gala, with the purpose of examining what Seneca's vision is that is proposed in this work. To this end, we have mostly analyzed, above all, the different quotations, explicit or hidden, from Seneca's literary production, as well as those taken from historians who describe the reign of Nero, especially Tácito and Suetonio.

KEYWORDS

Classical tradition, Séneca, Antonio Gala, Nero, historical drama

I. INTRODUCCIÓN

El tema principal de este Trabajo de fin de Grado, enmarcado dentro de la Tradición Clásica, es el rastreo y análisis de las fuentes clásicas que Gala ha utilizado en su obra *Séneca o el beneficio de la duda* (sobre todo las citas y referencias indirectas a las obras del filósofo), con el fin de descubrir la imagen que se da de Séneca.

En *Séneca o el beneficio de la duda* asistimos a una recreación literaria de la Antigüedad, concretamente de la época de Nerón (siglo I d. C), a través del diálogo entre Petronio y Séneca, en el que el filósofo cordobés hace una confesión sobre los aspectos más destacados de su vida.

En primer lugar, haremos una introducción general, que hemos titulado “recreación literaria de la Antigüedad”, en el que analizaremos la presencia de la Antigüedad grecolatina en la literatura. Aunque la obra objeto de análisis pertenece al género dramático, nos referiremos también a la novela histórica, dado que el drama histórico comparte algunos rasgos con el género narrativo.

Luego, haremos una breve introducción al contexto histórico y literario de Gala y veremos las principales características de sus obras teatrales.

Por último, nos meteremos de lleno en la construcción de los personajes de esta obra, centrándonos especialmente en la figura de Séneca. Teniendo en cuenta que se trata de un trabajo enmarcado, como hemos dicho, en la Tradición Clásica, nos interesa especialmente el uso de las fuentes clásicas, sobre todo de las obras de Séneca, en la construcción de dichos personajes.

Metodología

Nuestro objetivo era claro: analizar la visión que nos da Antonio Gala de la figura de Séneca, en su faceta de protagonista de una serie de acontecimientos que tienen lugar sobre todo en el reinado de Nerón. Dado que, como ya hemos dicho en repetidas ocasiones, se trata de un trabajo de Tradición Clásica, lo que más nos interesaba era ver en qué medida, a la hora de trazar su propia visión, Gala bebe de las fuentes clásicas, tanto históricas (sobre todo, Tácito y Suetonio) como, sobre todo la obra del propio Séneca, a la que dedicamos un apartado especial, en el que analizamos las citas y referencias indirectas de la obra de Séneca, desde el punto de vista de su funcionalidad.

Previamente a la realización del trabajo, llevamos a cabo un rastreo bibliográfico, en el que constatamos la ausencia de trabajos anteriores que analizaran dicha obra desde la perspectiva de un análisis de fuentes.

Nos hemos decantado por una metodología tradicional (estudio de fuentes), pero desde la perspectiva de la Estética de la Recepción. Ya en el prólogo, como veremos, el propio autor subraya la atracción que siente por la figura de Séneca, dado que vive en una época que considera muy semejante a los años 80, en los que se escribió la obra (la obra se estrena en el año 87), de tal manera que se sirve de la figura del filósofo para tratar temas más generales: la relación entre ética y poder, el papel del intelectual en un régimen marcado por la corrupción, etc. Se trata, pues, de la visión del pasado desde la óptica del presente.

II. RECREACIÓN LITERARIA DE LA ANTIGÜEDAD

2.1 Definición de novela histórica

La Antigüedad ha sido objeto de recreación literaria desde épocas lejanas. Dentro del género dramático, la tragedia *praetexta* pone en escena episodios de la historia romana, por lo que, de acuerdo con Concepción Alonso del Real¹, constituiría el antecedente del drama histórico. Dado que la única tragedia de este tipo que se nos ha conservado íntegra es la *Octavia*, atribuida a Séneca, ésta sería el primer drama histórico de la Antigüedad. En ella se narran acontecimientos que tuvieron lugar en la corte de Nerón: el repudio de Octavia, su boda con Popea y la reacción hostil del pueblo ante este matrimonio. Así, se da la circunstancia de que el primer “drama histórico” conservado tiene a Nerón como protagonista y aparece Séneca como uno de sus personajes. Andando en el tiempo, la Antigüedad grecolatina sigue siendo el núcleo argumental de numerosas obras pertenecientes al género dramático. Así, por ejemplo, Calderón o, dentro del teatro musical, Händel. Sin embargo, dicha recreación literaria de la Antigüedad alcanza especial desarrollo a partir del Romanticismo, y la forma preferida es la novela. Es en esta época en la que nace la novela histórica, que comparte, como veremos, características con el drama histórico, por lo cual no nos parece descabellado empezar este capítulo con una breve introducción a dicho subgénero literario.

Una novela histórica es aquella novela que se refiere a una época pasada sobre la que el autor tiene acceso a ella a través de instrumentos que la filología le proporciona, como lo son los textos tanto literarios como no literarios y los estudios que se han realizado al respecto.²

Hay que tener en cuenta que la reconstrucción del pasado que hace un novelista dista de la que hace un historiador. El primero hace una reconstrucción más libre, mezcla ficción en la historia, idea personajes y hechos; imagina nuevos testimonios dentro de un cierto marco real, entra en la intimidad de los protagonistas, bien sean medianos o grandes reyes; con una fantasía colorea el pasado etc. Por el contrario, el historiador edifica su

¹ Spang, K y Alonso del Real, C. (1998). La historia de Roma a escena. En Kurt Spang. (Ed.), *El drama histórico: teoría y comentarios* (pp. 89-101). Pamplona: EUNSA.

² Montero Cartelle, E. y Herrero Ingelmo, M^a. C. (1994). *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica latina contemporánea*. Huelva: Ediciones del Orto. Pág. 7.

historia ciñéndose a unos documentos y trata de hacer una fiel reconstrucción de los hechos.³

Por lo tanto, como sostiene Carlos García Gual (2013), “el valor de la novela no viene dado por su fiel reconstrucción de los decorados y marco histórico, sino por su interés dramático y su calidad literaria, evidentemente. Es como diría un griego, *plásma* y *pseudos*, y no *alétheia*” (pp. 18-19).

García Gual (2013) recoge en su libro *La antigüedad novelada y la ficción historia* la mala fama que tiene entre los historiadores y los críticos la novela histórica debido a esa mezcla de ficción e historia. Les escandaliza esa mezcla y acusan a la novela histórica de ser un producto bastardo de la Historia y del Romanticismo.⁴ Por un lado, los historiadores recriminan que no se limiten a narrar el pasado tal como fue; y, por otro lado, los críticos reprochan que sus hechos ficticios se basen en hechos histórico.⁵

Sin embargo, García Gual hace una encendida defensa de la novela histórica como género de ficción. Estas son sus palabras:

La ficción del novelista está, sin embargo, al servicio de una cierta veracidad poética que es distinta de la verdad rigurosa y tosca del cronista (...) Pero esa ficción, verosímil, puede ofrecernos una interpretación más real y más viva de los sucesos que la de la historiografía, gracias a la mayor libertad del narrador para enfocar y colorear los sucesos y, en suma, para inventar o reinterpretar personajes. (García Gual, 2002, p.12)

Además, añade que aun teniendo esa mala reputación entre historiadores y críticos, las novelas históricas siguen teniendo su público habitual de fieles lectores y por tanto, se siguen escribiendo, editando y publicando.⁶

2.2 Orígenes de la novela histórica

Aunque pueden rastrearse los orígenes de la novela histórica en la propia novela griega, sin embargo suele datarse el nacimiento de dicho subgénero a comienzos del siglo XIX, época en la que Walter Scott escribe una serie de obras ambientadas en la Edad Media inglesa.⁷ A partir de aquí, esta recreación ideológica del pasado se extiende a otros

³ García Gual, C. (2013). *La antigüedad novelada y la ficción histórica: las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España. Pp. 24-25.

⁴ *Ibidem*. Pág. 18.

⁵ García Gual, C. (2002). *Apología de la novela histórica*. Barcelona: Ediciones Península. Pág. 11.

⁶ *Ibidem*. Pág. 12.

⁷ García Gual, Carlos. (2013). *Op. Cit.*, pág. 21.

períodos históricos, entre ellos la Antigua Roma. El novelista suele escoger épocas de una profunda crisis (en el siglo XIX, ejercen especial interés las épocas en las que hay choques sangrientos entre paganismo y cristianismo, sobre todo el reinado de Nerón, hasta el punto de que Montero Cartelle y Herrero Ingelmo (1994) hablan de una novela neroniana como una especie de subgénero dentro de la novela histórica de tema romano. Este tipo de novela nace no sólo con una vocación de entretenimiento, sino que representa una visión ideologizada del pasado, que ilumina la época presente, en la idea de que hay algunas constantes históricas que se repiten en épocas muy distantes entre sí.

2.3 El drama histórico: *Séneca o el beneficio de la duda*

Kurt Spang (1998) en su obra *El drama histórico* afirmaba que la definición que dio Harro Müller de novela histórica valía también para definir el drama histórico: “El drama histórico [la novela histórica] es una construcción perspectivista estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad, una construcción dirigida por determinado autor a un determinado público en un determinado momento” (pág.26). La única diferencia que había es el hecho de que en la novela histórica se narra y en el drama histórico se actúa y la forma de presentar el drama sobre el escenario es dialogada.⁸

Dicha definición, como veremos inmediatamente, puede aplicarse a la obra que comentamos, en la que podemos ver, además, algunos de los rasgos que García Gual atribuía a la novela histórica.

Como ya hemos dicho, Carlos García Gual se refiere a la predilección por las épocas profundas de crisis, a la hora de escoger un marco temporal para la novela, entre las cuales, la época de Nerón, como también hemos dicho, ocupa un papel estelar. En el caso que nos ocupa, Antonio Gala ha escogido una de las épocas favoritas de la novela histórica: la época de Nerón, que ha dado lugar a novelas históricas extraordinariamente célebres, como *Quo vadis*. En la obra que analizamos, como veremos, no está ausente el mundo cristiano, en la figura de Acté.

También encontramos en la obra que nos ocupa otro rasgo del drama histórico: la utilización del pasado como medio para entender o criticar el presente.⁹ En el libro *Teatro español actual* se recogen los diferentes coloquios celebrados en la Fundación March de

⁸ Spang, Kurt. *Op. Cit.*, pág. 26.

⁹ *Ibidem*. Pág. 11.

Madrid, que tuvieron lugar en junio de 1976, dentro del ciclo “Teatro español actual”. En uno de estos coloquios, Antonio Gala hace unas reflexiones interesantes sobre esta cuestión:

Creo seriamente que cuando un tema va y viene y hace ese recorrido de la actualidad reflejada en dos, tres, cuatro siglos anteriores, el espectador comprende que ese mal que está viviendo lleva ya muchos siglos existiendo, y entonces ve mucho más clara la injusticia, y el tema retorna de esa vuelta muy enriquecido. Entonces creo, que es útil, no solo para evitar problemas de censura, sino que es útil realmente cultivar el teatro histórico [...]. (Antonio Gala, 1977, pp. 127-128)¹⁰

Antonio Gala, en el prólogo que precede a la obra que analizamos, en el que, después de decir que la idea de escribir una obra sobre Séneca le acompañó desde su juventud, subraya las semejanzas entre la época de Séneca y la suya propia, épocas ambas decadentes en apariencia de brillantez, ambas con una indiferencia social, con una corrupción generalizada y con una sensación de agotamiento, todo lo cual le lleva a afirmar que la época de Séneca no dista mucho de los años 80, en que escribe la obra.¹¹ Se ha comprobado que en esos momentos en que la civilización está pasando por periodos de crisis, la producción tanto de novelas como de dramas históricos aumenta.¹²

Por lo tanto, vemos esa utilización de pasado para entender o criticar el presente, a la que se refería el autor en los años 70. De hecho es significativa la aparición frecuente de la palabra *corrupción* en la obra, sobre todo en sus páginas finales.

En el drama histórico, al igual que en la novela, personajes y acontecimientos principales son conocidos de antemano.¹³ Sin embargo, hay una característica que separa la obra que estamos analizando con la novela histórica tradicional: en la novela histórica tradicional, al menos en su nacimiento, hay una mezcla de personajes reales y ficticios, siendo estos últimos los principales desde el punto de vista narratológico, ya que la trama se construye en torno a ellos, mientras que los personajes reales aparecen como telón de fondo. Algo similar encontramos también en dramas históricos del Siglo de Oro, en los que conviven personajes históricos y ficticios (aunque encontramos obras como el *Julio César* de Shakespeare, compuesta exclusivamente por personajes históricos). En el caso

¹⁰ Buero Vallejo, A. (1977). *Teatro español actual*. Madrid: Fundación Juan March [etc.]. Pp. 127-128.

¹¹ Gala, A. (1988). *Séneca o el beneficio de la duda* (2ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe. Pág. 49.

¹² Spang, Kurt. *Op. Cit.*, pág. 18.

¹³ *Ibidem*. Pág. 34.

de *Séneca o el beneficio de la duda*, todos los personajes que aparecen en la obra son reales.

Nos encontramos, pues, ante una obra en la que asistimos a una resurrección de una serie de personajes y sucesos que tuvieron lugar en el siglo I d. C. El núcleo de esta obra es la reflexión sobre la figura de Séneca, a través de una larga confesión de su vida, poco antes de morir, centrada sobre todo en su actuación política en la corte de Nerón. A través de un diálogo con Petronio (que no se documenta en ninguna de las fuentes), se va pasando revista a aspectos conflictivos de la vida del filósofo, como su relación con Nerón o su actitud ante Claudio. Dicho diálogo se ve interrumpido por imágenes del pasado, en las que, a manera de *flashback*, van desfilando una serie de personajes históricos que protagonizaron algunos de los acontecimientos que marcaron la vida pública de Séneca: los asesinatos de Claudio y Británico, la relación entre Nerón y Agripina, su papel como preceptor de Nerón, etc. En ese pasado evocado, llenan la escena Nerón y Agripina, al que acompañan Otón, Acté, Popea, Burro o Locusta. La finalidad de todo ello es mostrar las contradicciones de Séneca entre sus discursos filosóficos y su vida política, ante lo cual no cabe juicio categórico, sino que, aplicando el principio de *in dubio pro reo*, solo concederle el beneficio de la duda. De ahí el título de la obra de Antonio Gala.

Otro aspecto que hay que destacar en el género histórico es el uso de la documentación.¹⁴ Aunque, como hemos dicho anteriormente, el punto de vista de un creador y de un historiador son diferentes, al final el creador acude a las fuentes de una manera más o menor rigurosa y extensa, para recrear los sucesos que narra. En el caso de la obra que nos ocupa, Antonio Gala usa con abundancia fuentes clásicas para escribir su obra, de tal forma que encontramos numerosas citas explícitas y encubiertas, no solo del propio Séneca, sino de historiadores que se refieren al reinado de Nerón, especialmente Tácito y Suetonio.

¹⁴ García Gual, Carlos. (2013). *Op. Cit.*, pág. 23.

III. INTRODUCCIÓN AL TEATRO DE ANTONIO GALA

3.1 El teatro de Gala: contexto histórico y literario

En el libro *Teatro español actual* se recogen los diferentes coloquios celebrados en la Fundación March de Madrid, que tuvieron lugar en junio de 1976, dentro del ciclo “Teatro español actual”. En uno de esos coloquios transcritos, Antonio Gala nos ofrece una reflexión acerca de lo que él entiende por Teatro.

El Teatro es un género literario: un género que maneja situaciones y diálogos. Más deslumbrante si se quiere, pero también mucho más normado que los otros: que la novela o que la poesía. (El Teatro desenvuelve un apasionado intento: poner puertas al campo, domesticar una Quimera.) Ahora, por su bien, por su mayor inmediatividad, así como su apariencia de más grande esplendor, se acostumbra a exigir más al Teatro y por fuerza de esa costumbre los autores más serios se exigen una mayor responsabilidad social. Por un lado, se le niega habitualmente al Teatro la calidad de género literario puro; por otro lado, se le atribuye una más visible transcendencia. Y la verdad es que el Teatro, igual que toda la Literatura, tiene solo una moderada resonancia colectiva, un bastante modesto eco social [...]. (Antonio Gala, 1977, pág. 109)¹⁵

El teatro de Gala se inicia en una época en la que en España predominaba la literatura de corte social. Esta era una literatura de protesta y denuncia que servía como medio para mostrar la verdadera realidad de la época de los años cincuenta y los sesenta, frente a la imagen brillante y dudosa que los medios oficiales querían mostrar.¹⁶ Esta literatura tuvo que esquivar la dura censura que había en aquella época y que afectaba tanto a su proceso creativo como a la representación de las obras. Sin embargo, la censura no era tan tajante si la representación de las obras se restringía a un ámbito privado (estudiosos del teatro, amigos del autor, universitarios...). En estos casos, se permitía un número limitado de representaciones.¹⁷

Respecto al contexto literario, a Antonio Gala en el inicio de su carrera dramática se le ha incluido en la denominada *generación realista* del teatro español contemporáneo, junto a José Martín Recuerda, Lauro Olmo, Rodríguez Menéndez, etc., incluidos dentro de la tendencia realista de Buero Vallejo o Alfonso Sastre.

¹⁵ Buero Vallejo, Antonio. *Op. Cit.*, pág.109.

¹⁶ Romera Castillo, J. (1996). *Con Antonio Gala: (estudios sobre su obra)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Pág. 33.

¹⁷ Ruiz Ramón, F. (1975). *Historia del teatro español. Siglo XX*. (2ª ed. muy amp.). Madrid: Cátedra. Pág. 444.

El término “Generación realista” fue creado en 1962 por José Monleón en un artículo titulado “Nuestra Generación Realista” dedicado al estreno de *La Camisa de Lauro Olmo*. En él habla acerca de un reciente grupo de jóvenes dramaturgos en el que incluye a Olmo, Muñiz, Rodríguez Buded y Rodríguez Menéndez. La cuestión acerca de quiénes pertenecen a esta generación ha sido algo muy debatido y sus componentes han ido variando también en el grupo creado por Monleón, por ejemplo, José Martín Recuerda fue añadido posteriormente.¹⁸

Sin embargo, Antonio Gala no es muy partidario de los grupos generacionales y así lo manifestó en uno de los diferentes coloquios celebrados en la Fundación March de Madrid, que tuvieron lugar en junio de 1976, dentro del ciclo “Teatro español actual”, y que están recogidos en el libro *Teatro español actual*, que ya hemos mencionado anteriormente. En uno de esos coloquios transcritos, Antonio Gala manifestó lo siguiente:

Es frecuente que a mí se me incluya en la llamada generación realista. Sin embargo, ya al adjetivar, para cada autor, ese realismo se deshace en la práctica una clasificación que más bien es teórica o basada en la simplificación para el estudio. Así se habla del realismo reivindicativo de Olmo, del realismo sensual de Martín Recuerda, del realismo reformista de Rodríguez Buded, del realismo expresionista de Muñiz o del realismo sarcástico de Rodríguez Menéndez. En tales denominaciones acaba el adjetivo por alcanzar mayor valor que el sustantivo. Y eso lleva a concluir que más que una generación con coincidencias artísticas o estéticas se trata de una generación con coincidencias éticas. Es decir, se hace referencia a un grupo de escritores de Teatro que tienen, más que nada, una cosa en común: el haber mirado con ojo crítico a su alrededor y el intentar contar eso que han visto. Los modos de contarlos, no obstante, me parece que son, como las invitaciones nominativas, personales e intransferibles [...]. (Antonio Gala, 1977, 112)

Por tanto, podemos decir que lo que une a los integrantes de la llamada *generación realista* es que todos tenían como objetivo hacer un teatro concienciador y participativo centrado en lo social, pero este objetivo se complicó debido a la dictadura franquista como se ha mencionado anteriormente.

En el mismo coloquio en el que Gala habla acerca de su inclusión en la generación realista, también nos ofrece una serie de características de esta generación que él divide en esenciales y en formales. Las características esenciales serían: frente al teatro anterior, muy halagador de la clase dominante, el de los realistas surge como una alarma, como una reacción, es un teatro de denuncia que se centra más en lo social que en lo individual,

¹⁸ Bauer-Funke, C. *Revista de investigación teatral*. “La Generación Realista: bibliografía”. Visitado el 13/04/2020 http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2_3&pag=1#_ftn1

más en lo intelectual que en lo pasional; considerando la política como una difícil reciprocidad de comunicaciones, este teatro estaría teñido de política; es un teatro relacionado con la idea existencial e influenciado por el existencialismo francés con “el deseo de hacer del Teatro un bien común, un arte de participación”; y, por último, es un Teatro que quiere que nada de lo malo ocurrido vuelva a suceder, por eso es un Teatro que trata de enseñar “con la acusación alterada y escatológica de nuestros predicadores del Barroco”.

En cuanto a las características formales, Gala apunta las siguientes: el protagonismo no es individual, es situacional, de ahí que los personajes sean arquetipos para que la mayoría puede encontrarse reflejada. La obra de teatro trata de reflejar un estado de cosas y no un hecho. Se llega a “la creación deliberada de una epopeya multitudinaria sin héroe o incluso antihéroe”; frente al Teatro romántico, su técnica es instantánea y sinóptica, y no descriptiva, de iluminación uniforme, de univocidad, y planos generales. Gala cree que esto se debe a dos razones, una de ellas es la interinfluencia de los medios expresivos; y, la segunda, la intensidad es enemiga de la extensión, y en ella corre el riesgo de diluirse y desvanecer su potencia.¹⁹

Los temas presentados por esta generación realista tratan acerca de la injusticia social, la utilización del hombre por el hombre, las condiciones inhumanas de la vida del proletariado, del empleado y de la clase media baja, su demencia, su inquietud y su pobreza, de la hipocresía social y moral por parte de los portavoces de la sociedad implantada y la desmitificación de los valores y fundamentos que les valen como fundamento, la exclusión social y la violencia.

Por último, este tipo de teatro debido a su carácter de protesta y denuncia como se ha dicho anteriormente, su lenguaje se caracteriza por ser directo, violento, sin insinuaciones, y que lleva implícito una clara intención de desafío, frente al lenguaje oficial que es neutral.²⁰

3.2 Características del teatro de Gala

En el prólogo de la obra *Séneca o el beneficio de la duda*, que luego estudiaremos con mayor detenimiento, Antonio Gala manifiesta su atracción por la figura de Séneca:

¹⁹ Buero Vallejo, Antonio. *Op. Cit.*, pp. 112-114.

²⁰ Ruiz Ramón, Francisco. *Op. Cit.*, pp. 487-488.

“desde muy joven acaricié la idea de escribir sobre Séneca”.²¹ Esta tendencia a la recreación de figuras históricas o literarias está presente en su producción dramática. Así podemos citar: *Anillos para una dama* (1973), obra en la que utiliza la figura de doña Jimena, la mujer del Cid, para realizar una desmitificación de uno de los personajes más representativos de la historia de España; en *¿Por qué corres Ulises?* (1975), se hace una recreación y desmitificación del protagonista de la *Odisea*, Ulises; en *Carmen y Carmen* (1988), obra de teatro musical, realiza una desmitificación del personaje español don Juan; en *Cristóbal Colón* (1989), se plantea el descubrimiento de América como resultado de un trabajo colectivo y a Cristóbal Colón como un extranjero, judío converso y perdedor.

Otra de las características de Gala en cuanto a la temática, es la cantidad de obras con un trasfondo histórico-político en las que, con tintes críticos, traza una pintura de la situación político-social de la España contemporánea. Así, por ejemplo, *Los verdes campos del Edén* (1963) constituye una obra con un gran trasfondo político de la España de la posguerra²²; *El sol en el hormiguero* (1966) es una fábula política y social, en la que mezcla antiguos elementos de la literatura popular española junto a pinceladas satíricas alimentadas por tipos del presente²³; en *El caracol frente al espejo*, obra no estrenada, hace un comentario global acerca de la vida humana en el ámbito político, social y religioso con un cierto tono surrealista y simbólico; en *Noviembre y un poco de yerba* (1967) se cuentan las consecuencias de la guerra civil española tomando como fuente un hecho real; en *Las cítaras colgadas de los árboles* (1974), donde desmitifica el descubrimiento de América; en *Petra Regalada* (1980) se describe el cambio que ha sufrido España tras la muerte de Franco y se critican las falsas esperanzas ante la nueva situación política; y, por último, en *El Hotelito* (1985), donde Gala escoge un episodio histórico representativo para la España del momento y critica la nueva organización territorial (la división en diecisiete comunidades autónomas) tras la publicación de la Constitución de 1978.

El teatro de Gala plantea, en su mayoría, en un tono de crítica, cuestiones relativas a la situación política y social de la época de la posguerra. Aparte de esa temática, Gala recurre en menor medida a otros temas en los que reflexiona acerca del amor, de la

²¹ Gala, Antonio. *Op. Cit.*, pág. 49.

²² Romera Castillo, José. *Op. Cit.*, pág. 30.

²³ Ruiz Ramón, Francisco. *Op. Cit.*, pp. 519-520.

rebeldía frente a los sistemas e idearios, de la justicia social, de la frustración, de la soledad, de la esperanza ante un mundo mejor entre otros muchos.

Una de las características respecto al estilo de Gala es el abundante uso de conceptos antagónicos, algunos de ellos muy generales como: esperanza / desencanto; soledad / (in)comunicación; amor / desamor; libertad / represión.²⁴ Y otras dicotomías más particulares que se reflejan también en el lenguaje, por ejemplo: en *Los verdes campos del Edén* aparece la antítesis entre paraíso e infierno, y el lenguaje asimismo señala la oposición entre el paraíso ideal y la amarga realidad del mundo cotidiano; y, en *Samarkanda*, donde encontramos por un lado, en Samarkanda la representación del paraíso y la libertad sexual, y por otro lado, la represión, la destrucción y la muerte.²⁵

En cuanto al lenguaje, Gala utiliza tanto el culto como el popular. En obras como *El Hotelito* o en algunos pasajes de *El cementerio de los pájaros* encontramos un lenguaje más coloquial; y, por el contrario, el lenguaje más culto y literario se sitúa en *Noviembre y un poco de yerba*. Una de las razones por las cuales el teatro de Gala ha triunfado tanto, radica en la buena cohesión de refranes, frases proverbiales, coloquialismo, palabrotas y dichos populares. Para Gala el gran valor literario de las obras dramáticas está en el lenguaje.²⁶

²⁴ Romera Castillo, José. *Op. Cit.*, pp. 30-32 y 35.

²⁵ Cibreiro, E. (marzo, 1995). Tensión antitética: estilo y contenido en el teatro de Antonio Gala. *Hispania*. Vol. 78. No. 1., pp. 1 y 7-8.

²⁶ Romera Castillo, José. *Op. Cit.*, pp. 37-38.

IV. LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES

4.1 Popea

Poppaea Sabina, hija de T. Ollio y Popaea Sabina. Primero fue esposa de Rufrius Crispinus, con el que tuvo un hijo de igual nombre. Después fue esposa de Otón, que era amigo del emperador Nerón, y emperador él mismo durante un breve tiempo en el 69. Asimismo, fue amante de Nerón desde el 58 hasta que se casó con él en el 62.²⁷

En la obra que estamos analizando, se deja ver una mala relación entre Agripina y ella como vemos en la página 104, donde Popea dice a Agripina: “Déjala ladrar; no muerde ya” (Gala, 1988, p. 104).

Dicha mala relación puede verse también en la página 105, en la que Popea dedica estas palabras a Agripina: “Toda Roma dice de ti algo parecido. Mas subido de tono, por supuesto: tú has matado y yo no, todavía. Pero la auténtica diferencia entre tú y yo, Agripina, es que tú eres una anciana. En eso estriba la única razón de mi respeto” (Gala, 1988, p. 105).

El personaje de Popea en la obra de Gala se presenta como una mujer que ejerce una poderosa influencia sobre Nerón. Ella ordenaba lo que Nerón tenía que hacer y este le hacía caso: “Agripina debe morir, Nerón: los dos en Roma no cabéis. Acté debe ser expulsada, y repudiada Octavia. Ah, y destierra otra vez a Córcega a Séneca, ese hipócrita que husmea en todas las basuras con su hocico de raposa” (Gala, 1988, p. 107-108).

Tácito habla así de Popea: “*Non minus insignis eo anno impudicitia magnorum rei publicae malorum initium fecit. Erat in civitate Sabina Poppaea, T. Ollio patre genita (...) huic mulieri cuncta alia fuere praeter honestum animum*” (TAC, *Ann*, XIII, 45).

Y en el siguiente libro confirma que Popea tenía una gran influencia sobre Nerón y consiguió que Nerón mandara que asesinaran a Agripina en el 59, como recoge en los *Annales*:

Gaio Vipstano C. Fonteio consulibus diu meditatam scelus non ultra Nero distulit, vetustate imperii coalita audacia et flagrantior in dies amore Poppaeae, quae sibi matrimonium et discidium Octaviae incolumni Agrippina haud sperans crebris criminationibus, aliquando per

²⁷ “Popea Sabina”. Howatson, M., Guzmán Guerra, A., & Piñero Torre, F. (1999). *Diccionario abreviado de la literatura clásica* (1ª ed., adaptada, en “Gran Bolsillo”. Madrid: Alianza. Pág. 596.

facetias incusaret principem et pupillum vocaret, qui iussis alienis obnoxius non modo imperii sed libertatis etiam indigeret. (TAC. Ann. XIV, 1)

Y también consiguió que Nerón repudiara a su esposa Octavia. Tácito nos lo cuenta así: *“Igitur accepto patrum consulto, postquam cuncta scelerum suorum pro egregiis accipi videt, exturbat Octaviam, sterilem dictitans; exim Poppaeae coniungitur. Ea diu paelex et adulteri Neronis, mox mariti potens, quendam ex ministris Octaviae impulit servilem ei amorem obicere”* (Ann. XIV, 60).

Asimismo, logró que Nerón mandara asesinar a Octavia, tal como se nos cuenta en la obra que estamos analizando a través del personaje de Séneca: “En efecto, en contra de lo que imaginé, la suerte estaba echada. No sólo la de Agripina, sino la de Octavia, que fue juzgada por adulterio, desterrada y muerta a los veinte años” (Gala, 1988, p. 107).

Vemos que Tácito cuenta el asesinato de Octavia de la misma forma, pero con más detalles: *“Paucis dehinc interiectis diebus mori iubetur (...) restringitur vinclis venaequae eius per omnis artus exolvuntur; et quia pressus pavore sanguis tardius labebatur, praefervidi balnei vapore enecatur. Additurque atrocior saevitia quod caput amputatum latumque in urbem Poppaea vidit”* (TAC. Ann. XIV, 64).

Otra de las fuentes antiguas, Suetonio, también nos describe en su obra las *Vidas de los doce césares* cómo Nerón repudió a su esposa Octavia y luego mandó que la mataran: *“Octaviae consuetudinem cito aspernatus, corripientibus amicis “sufficere illi debere” repondit “uxoria ornamenta”. Eandem mox saepe frustra strangulare meditatus dimisit ut sterilem, sed improbante diuortium populo nec parcente conuiciis, etiam relegavit, denique occidit sub crimine adulteriorum adeo imprudenti falsoque [...]”* (SUET. Nero, 35).

4.2 Acté

De acuerdo con la obra que estamos analizando, es una cristiana. Así, Petronio se refiere a ella en la página 83 como “la cristiana”²⁸, que acaba sucumbiendo a los placeres de Nerón empujada por Séneca. Él convenció a Acté para que enamorara a Nerón, aunque al principio decía que su religión no se lo permitía, pero Séneca, tras un breve discurso, aludiendo a uno de sus principios (la verdadera libertad es la interior) no tardó mucho en convencerla:

²⁸ Gala, Antonio. *Op. Cit.*, pág. 83.

Tu dios es el emperador. Él te verá y te deseará (...) Consuélate pensando que todos somos esclavos de algo, Acté. La verdadera libertad es la interior. El alma, si puede ser de dios, es porque es libre. Ve libremente a él. (Gala, 1988, p. 84)

Acté es una mujer utilizada por Séneca para que Nerón se olvide de su madre Agripina y de Otón, ya que les consideraba un peligro. Así lo dice el personaje de Séneca en la obra que estamos analizando:

En este gran lupanar, a la única persona a la que le oí la palabra castidad fue a la que tuve que empujar a la lujuria (...) Utilicé a Acté frente a males mayores: el amor de Otón y el amor de Agripina, si es que puede llamarse amores a pasiones tan bajas”. (Gala, 1988, pp. 83-84)

Todas las fuentes antiguas de Nerón hablan de este personaje. Suetonio (*Nero* 28) nos dice que era una liberta suya, de la que se enamoró tan perdidamente, que poco faltó para que contrajese matrimonio legítimo con ella, sobornando a varios excónsules para que declarasen bajo juramento que era de estirpe real: “*Acten libertam paulum afuit quin iusto sibi matrimonio coniungeret, summissis consularibus viris qui regio genere ortam peierarent*”.

En el capítulo 50, el historiador dice que Acté fue una de las personas que dieron sepultura a Nerón: “*Reliquias Egloge et Alexandria nutrices cum Acte concubina gentili Domitiorum monimento condiderunt quod prospicitur e campo Martio impositum colli Hortulorum*”.

Por su parte, Tácito (*Annales*, XIII, 12, 1-2) se refiere también a ese amor pasional que sintió Nerón por Acté, a pesar de la oposición de Agripina. En la misma obra (XIV, 2, 1), citando como fuente a Cluvio Rufo, cuenta cómo fue Séneca el que propició dicha relación, con el fin de intentar contrarrestar el incesto con Agripina: “*Senecam contra muliebris inlecebras subsidium a femina petivisse, immissanque Acten libertam*”.

Dión Casio (*Historia romana* LXI) habla de Acté como una esclava que fue comprada en Asia y que se ganó el afecto de Nerón, amándola más que a Octavia.

Como vemos, Gala es fiel a las fuentes clásicas. Señala el amor que sentía Nerón por Acté, hasta el punto de querer que se convirtiera en su esposa (p. 85), la posibilidad de hacerla pasar por noble (Nerón dice que podría hacerla pasar por una descendiente de Átalo, noticia que aparece en Dión Casio), así como la implicación de Séneca en esta trama, urdida por el filósofo para intentar desviar la atención de Nerón por Agripina y Otón (Tácito sólo se refiere al incesto). Sin embargo, ninguno de ellos se refiere a la

condición de cristiana. De acuerdo con una nota del profesor Moralejo a su traducción de Tácito en la ed. Gredos (p. 111), San Juan Crisóstomo narra la conversión al cristianismo de la concubina imperial Actea bajo el influjo de la predicación de San Pablo, identificándose dicha concubina con la liberta Acté, dando lugar a la leyenda de una Acté cristiana, que llega hasta épocas modernas (así, por ejemplo en *Quo vadis*).

4.3 Agripina

Iulia Agrippina, hija mayor de Germánico César y Agripina, nació entre el 15 y el 16. Se casó con Cn. Domitius Ahenobarbus en primeras nupcias, siendo Nerón fruto de esta unión. Sospechosa de conspirar contra su hermano el emperador Calígula, fue exiliada en el 39. En el 49, su tío Claudio la libró del destierro, y cuando enviudó se casó con ella. Convenció a Claudio para que adoptara a Nerón, y cuando murió en el 54 se pensó que ella lo había envenenado para que Nerón subiera al trono.²⁹

La imagen que se da de ella en esta obra que estamos analizando es de una mujer capaz de hacer cualquier cosa por alcanzar el poder y por conseguir que su hijo Nerón también llegara a él. Por ejemplo, por boca del personaje de Agripina, se describe cómo y por qué se casó con su tío Claudio:

Todo en familia, como ves. Y con éxito, Séneca: eso es lo que nos hace diferentes. Y hace un mes me he casado con mi tío Claudio, a lo que tú le debes estar aquí. Algo he tenido que pagar, por supuesto: acostarme con Palas el liberto, y con Vitelio, y con Turanio, para que apoyaran mi candidatura y me eximieran del incesto. Con quien fuese, pero por conseguir lo que quería (...). Luego Séneca le pregunta: “¿Y a ti qué es lo que te interesa del viejo Claudio?”, a lo que Agripina responde: “Su trono, es decir, todo, Séneca. (...) No ha sido fácil, pero aquí nos tienes a mi hijo y a mí”. (pág. 64)

Tácito nos habla sobre esta relación incestuosa e ilícita que existía entre tío y sobrina y el modo en que lograron que esta relación no se considerase incestuosa:

C. Pompeio Q. Veranio consulibus pactum inter Claudium et Agrippinam matrimonium iam fama, iam amore illicito firmabatur; necdum celebrare sollemnia nuptiarum audebant, nullo exemplo deductae in domum patruī fratris filiae: quin et incestum ac, si sperneretur, ne in malum publicum erumperet metuebatur. Nec ante omīssa cunctatio quam Vitelius suis artibus id perpetrandum sumpsit. (TAC. Ann. XII, 5)

²⁹ “3. Agripina la Menor”. Howatson, M., Guzmán Guerra, A., & Piñero Torre. *Op. Cit.*, pág. 30.

Y un poco más adelante, Tácito cuenta: “*Nec Claudius ultra expectato obuius apud forum praebet se gratantibus, senatumque ingressus decretum postulat quo iustae inter patruos fratrumque filias nuptiae etiam in posterum statuerentur*” (Ann. XII, 7).

Suetonio en su obra las *Vidas de los doce césares* también nos lo cuenta:

Verum inlecebris Agrippinae, Germanici fratris sui filiae, per ius osculi et blanditiarum occasiones plectus in amorem, subornauit proximo senatu qui censerent, cogendum se ad ducendum eam uxorem, quasi rei p. maxime interesset, dandamque ceteris ueniam talium coniugiorum quae ad id tempus incesta haebantur. (SUET. Claudio, 26)

Vemos, que en la obra de Gala se alude a que fue Agripina la que tuvo que sobornar a Vitelio y a otros senadores para que no considerasen su relación con Claudio como incestuosa. Sin embargo, en la obra de Tácito no se dice explícitamente quien sobornó a los senadores; y en la obra de Suetonio se nos cuenta que fue Claudio y no Agripina el que sobornó a Vitelio. Gala optó por atribuir a Agripina la iniciativa en el soborno para lograr que el Senado considerara lícitas las uniones entre tío y sobrina. Por lo que se refiere a la forma de lograr el apoyo de Palas, Vitelio y Turanio, ni Suetonio ni Tácito hablan de las relaciones sexuales como medio para conseguirlo. Sólo dicen que apoyaban su candidatura. Lo que sí aparece en las dos obras de los historiadores es que Claudio alegaba que esa unión era de máximo interés para el Estado

Asimismo vemos que Agripina planeó el asesinato de Claudio para que Nerón subiera al trono. En esta obra, Nerón afirma que su madre mató a su marido Claudio, a sus cuñadas y a sus hermanos: “Si envenenaste a tu marido y a tus cuñadas y a tus hermanos, cuando me tengas a mí como enemigo, ¿qué me harás?” (pág. 88). Y después, se relata brevemente cómo fue:

Agripina cuando lo de Claudio, lo hizo mucho mejor: poquito a poco. Hasta que dijo: <<Desde luego al emperador lo están envenenando. Que Jenofonte, su médico, lo haga vomitar>> Y en la plumita para hacerlo vomitar pusimos de verdad el veneno más fuerte. Ahí, en la mismísima garganta. Eso sí que son artes. (pág. 94)

Esta descripción de la muerte de Claudio responde a la narración de Tácito, quien expone cómo Agripina se sirve de la complicidad del médico Jenofonte para asesinarlo, tocando la garganta del emperador con una pluma de ave impregnada en veneno, con la excusa de ayudarlo al vómito: “*Igitur exterrita Agrippina et, quando ultima timebantur, spreta praesentium invidia provisam iam sibi Xenophontis medici conscientiam adhibet. Ille tamquam nisus evomentis adiuuaret, pinnam rapido veneno inlitam faucibus eius*

demisse creditur, haud ignarus summa scelera incipi cum periculo, peragi cum praemio” (TAC. *Ann.* XII, 67).

Por otro lado, Suetonio nos cuenta que no se sabe con certeza quién fue el que asesinó directamente a Claudio ni el momento exacto:

Et veneno quidem occisum conuenit; ubi autem et per quem dato, discrepat. Quidam tradunt epulanti in arce cum sacerdotibus per Halotum spadonem praegustatorem; alii domestico conuiuio per ipsam Agrippinam, quae boletum medicatum auidissimo ciborum talium optulerat. Etiam de subsequentibus diuersa fama est [...] Nonnulli inter initia consopitum, deinde cibo affluente euomuisse omnia, repetitumque toxico, incertum pultine addito, cum uelut exhaustum refici cibo oporteret, an immisso per clysteram, ut quasi abundantia laboranti etiam hoc genere egestionis subueniretur. (SUET. Claudio, 44)

En esta obra Séneca muestra la relación incestuosa que mantenía con su hijo, algo se rumoreaba ya en la Antigüedad y los celos que sentía ante las demás mujeres que aparecían en la vida de Nerón: “No eran celos de madre: eran celos de amante que arriesgaba su lecho” (pág. 87).

Estos celos enfermizos de Agripina, más propios de una relación de pareja que de una materno-filial, pueden ser eco de unas palabras de Tácito, que dice que Agripina consideraba a Acté como una rival suya: “*Sed Agrippina libertam aemulam, nurum ancillam aliaque eundem in modum muliebriter fremere*” (TAC, *Ann.* XIII, 13). *Aemulus* es un término para referirse al rival amoroso ya en Catulo (LXXI, 3).³⁰

Por último, se da la imagen de una persona que utiliza su poder en este caso para obligar a Séneca a escribir un discurso contra Claudio y Calígula, Agripina dice: “Ya. Así que hablemos claro. Necesito tener confianza en ti. Si no, no pretendas salir vivo de este salón. O te devuelvo a Córcega. Tú eliges” (pág. 65); “Quiero garantizar el respeto de mi hijo. Y para eso voy a publicar tus méritos. Voy a exaltar a quien Calígula y Claudio amenazaron, persiguieron, desterraron. Así se verá que ha habido un cambio. La víctima de un gobierno queda muy bien en el siguiente, y la cultura, junto a un príncipe” (pág. 66).

³⁰ Cfr. MORENO SOLDEVILLA, R. (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III A. C. – II D. C.)*. Huelva, 2011, s.v. “rival”.

Séneca sabía ya que le estaba utilizando: “Sabía que ella me iba a utilizar como señuelo. Olía su desprecio hacia un intelectual estoico” (pág. 68); “Acepté, más que nada por favorecer al Imperio” (pág. 69).

4.4 Petronio

Aparece como interlocutor de Séneca en esa confesión previa a su muerte. Dicho personaje, bastante pálido desde el punto de vista de su fuerza dramática, parece que tiene una única función: intentar sacar a la luz las contradicciones de Séneca.

A lo largo de la obra, Petronio es caracterizado por distintos personajes. Nada más empezar, el personaje de Séneca se refiere a él como árbitro de la elegancia: “En boca del árbitro de la elegancia, eso es un elogio” (pág. 55). Vemos que Gala califica así a Petronio tomando como fuente la pequeña biografía que escribió Tácito en los *Annales* sobre él donde le tiene como un hombre de lujo refinado:

De C. Petronio pauca supra repetenda sunt. Nam illi dies per somnum, nox officiis et oblectamentis vitae transigebatur; utque alios industria, ita hunc ignavia ad famam protulerat, habebaturque non ganeo et profligator, ut plerique sua haurientium, sed erudito luxu. Ac dicta factaque eius quanto solutiora et quandam sui neglegentiam praeferentia, tanto gratius in speciem simplicitatis accipiebantur. Proconsul tamen Bithyniae et mox consul vigentem se ac parem negotiis ostendit. Dein revolutus ad vitia seu vitiorum imitatione inter paucos familiarium Neroni adsumptus est, elegantiae arbiter, dum nihil amoenum et mole adfluentia putat, nisi quod ei Petronius adprobavisset. Unde invidia Tigellini quasi adversus aemulum et scientia voluptatum potiore[m] [...]. (TAC, Ann. XVI, 18)

Unas páginas más adelante, el personaje de Séneca se define a él mismo y a Petronio: “Y tú y yo, íntimos de Nerón uno tras otro, somos dos ejemplos, dos solitarios”. Posteriormente el personaje de Nerón en la obra de Gala habla así de Petronio:

Pero tú tampoco, mi querido amigo. Conocéis a Petronio, la flor de Roma. Un delicado poeta que no escribe, pero que adora lo que escribo yo. Es mi guía en las artes: coincidimos en todo. Y es muy alegre, por añadidura. De ahora en adelante voy a ir de su brazo a todos los sitios. Deseo que la ciudad entera persiga su benevolencia. Entre los dos hemos organizado mejor a los augustanos” (pág. 124)

De nuevo, una descripción de Petronio como un hombre refinado, de gusto exquisito, y que mantiene una relación estrecha con Nerón, que valora extraordinariamente su opinión en cuestiones estéticas. Una vez más está presente Tácito como fuente de estas palabras: “*Dein revolutus ad vitia seu vitiorum imitatione inter*

paucos familiarium Neroni adsumptus est, elegantiae arbiter, dum nihil amoenum et molle adfluentia putat, nisi quod ei Petronius adprobavisset” (TAC, *Ann.* XVI, 18).

En esta obra que estamos analizando, el personaje de Petronio se cuestiona casi todo lo que Séneca le va respondiendo acerca de los hechos más importantes de su vida. El autor del *Satiricón* le formula incisivas preguntas, poniendo en evidencia las contradicciones de Séneca.

En el mismo inicio de la obra, muestra la contradicción como uno de los rasgos de la personalidad de Séneca. Para ello usa una cita del filósofo “¿No has escrito tú: <<Con unos cuantos tengo bastante. Con uno sólo tengo bastante. Con ninguno tengo bastante.>>? Nunca te he entendido del todo, Séneca. Nunca entendí tus contradicciones, que acaso no lo sean” (pág. 59).

Poco después, sigue subrayando este carácter contradictorio, cuando habla de la oración fúnebre por la muerte de Claudio, pronunciada por Nerón, pero escrita por Séneca. En ella, se elogia la generosidad del emperador difunto en la concesión de la ciudadanía: “derramando, providente y dadivoso, la ciudadanía romana sobre los pueblos...” (pág. 77). Petronio subraya su perplejidad, ya que, poco antes, Séneca había criticado dicha generosidad (pág. 66): “¿En qué quedamos, Séneca? ¿Aprobabas o no la malversación de la ciudadanía?” (pág. 77).

En otras ocasiones Petronio muestra su desconfianza ante algunas cuestiones vidriosas que afectan al comportamiento público de Séneca, como su implicación en la muerte de Británico. En este caso, el diálogo se convierte en un interrogatorio incisivo: “¿Quién envenenó al niño? Nerón no lo habría hecho así: corría riesgos. ¿Quién lo hizo?” (pág. 96); “Luego, ¿crees que fue para implicarte por lo que te hizo la dádiva?” (*id*); “Y, si eres inocente, ¿por qué no contó contigo Agripina en la maquinación que promovió tras la muerte de Británico?” (pág. 97).

En algunas ocasiones, muestra una actitud irónica hacia Séneca. Nada más empezar la obra, Petronio dice a Séneca que había estado pensando cuál podría ser su epitafio: “Caminante: aquí yace Lucio Anneo Séneca, filósofo. Nunca confió en los filósofos: haz tú lo mismo. Dejó a sus herederos quinientos millones de sestercios: haz tú lo mismo, si es que puedes” (pág. 57). Dicho epitafio, mezcla de ostentación de riqueza y desprecio por la filosofía, nos trae a la mente el que había compuesto Trimalción, destinado a él mismo: SESTERTIVM RELIQUIT TRECENTIES NEC VNQVAM

PHILOSOPHVM AVDIVIT (*Satyricon*, 71) . Por supuesto, el menosprecio por los filósofos resultaría cuanto menos chocante, en el epitafio de un filósofo profesional como Séneca.

También observamos una actitud irónica cuando dice: “Sé que has dicho de mí que escribo como una puta de la Suburra y vivo como un rey. Tú, por el contrario, escribes como un rey, pero vives mejor” (pág. 58). A lo que Séneca responde: “Sólo bebo agua de un manantial del huerto, y como frutos cogidos por mí mismo” (pág. 59). Y Petronio responde otra vez irónico: “En ti la austeridad siempre ha sido una forma de defender tu vida” (*id*). También en el momento en que Petronio y Séneca están hablando del asesinato de Agripina, Séneca dice: “Entonces se rompe su relación con los súbditos. El poder inmoral lleva en sí mismo su propia destrucción” (pág. 115) y Petronio responde irónicamente a Séneca: “Quizá por eso destruir a Agripina fuese lógico. El emperador no está sometido a la ley: él es la ley” (*id*).

4.5 Nerón

De todos es conocida la figura de Nerón. Como hemos dicho, es uno de los personajes históricos que más interesan al género histórico, sobre todo al novelesco, hasta tal punto que algunos teóricos se han referido a la existencia de una *novela neroniana*. Sus excentricidades, su afición a las artes, sus conductas incestuosas, el incendio de Roma, su persecución a los cristianos... le han convertido en un personaje novelesco. No es extraña la relevancia de este personaje en la obra de Gala, si tenemos en cuenta que, como hemos dicho ya, lo que más le interesa es su faceta de intelectual ligado al poder, en medio de una época corrupta.

Al inicio de la obra, en ese primer diálogo entre Séneca y Petronio, el filósofo hace un esbozo de la infancia de Nerón:

Y su infancia fue atroz. Cuando tenía dos años, Agripina lo perdió todo por conspirar contra Calígula, su hermano y examante. A Nerón lo recogió su tía Domicia la mayor. En cuanto se coronó Claudio, Agripina se casó con el marido de la segunda Domicia para que la protegiese contra Mesalina. Nerón iba de mano en mano, Sus preceptores fueron un barbero y un bailarín. Estuvo desamorado y solo. El sufrimiento sólo hace comprensivo cuando se le digiere; si se enquistaba, surge el resentimiento”. (pág. 70)

La fuente de Gala es Suetonio, quien también cita a un barbero y un bailarín como preceptores del futuro emperador: “*Trimulus patrem amisit; cuius ex parte tertia heres,*

ne hanc quidem integram cepit correptis per coheredem Gaium uniuersis bonis. Et subinde matre etiam relegata paene inops atque egens apud amitam Lepidam nutritus est sub duobus paedagogis saltatore atque tonsore” (SUET, Nero. 6).

Respecto a su adolescencia, en la página 67, por boca de Agripina, se dice que fue educado por Séneca y Burrus. En la misma obra de Suetonio que antes mencionábamos, también dice que Séneca fue su preceptor: “*Undécimo aetatis anno a Claudio adoptatus es Annaeque Senecae iam tunc senatori in disciplinam traditus*” (SUET, Nero. 7).

En la obra que analizamos, Gala pinta una relación entre Nerón y Agripina que podríamos denominar pendular. Así, pasan de un amor apasionado, llegando a mantener relaciones incestuosas (en la página 75, Nerón llama a Agripina “la mejor de las madres”), a un odio también desmesurado, que conduce a Nerón a ordenar el asesinato de su madre por el poder que estaba adquiriendo: “Urgía. Agripina había cogido ya las riendas. El Senado se reunía en palacio para que ella oyese las sesiones detrás de una cortina [...] Acuñó monedas, en cuyo anverso iba solo su nombre, y el de Nerón en el reverso” (pág. 78). Asimismo, urde el asesinato de su madre por el apoyo que ésta prestaba a Británico, en detrimento suyo. Estas son las palabras de Agripina: “Británico es la sangre de Claudio, su heredero legítimo. Tiene edad de reinar. El trono está ocupado por un usurpador acogido a una falsa adopción: un intruso que solo sirve para escupir al rostro de su madre” (pág. 92).

Dichas palabras reproducen el siguiente fragmento de Tácito: “*Praeceptis posthac Agrippina ruere ad terrorem et minas, neque principis auribus abstinere quo minus testaretur adultum iam esse Britannicum, veram dignamque stirpem suscipiendo patris imperio quod insitus et adoptivus per iniurias matris exerceret*” (Ann. XIII, 14).

De acuerdo con Tácito, Nerón, aterrorizado, planea el asesinato de Británico. También en la obra se narra dicho crimen por boca de la envenenadora Locusta (a la que Tácito relaciona con el envenenamiento del niño) y tiene lugar el diálogo entre Séneca y Petronio, en el que éste lanza sospechas sobre la implicación del filósofo en el crimen. Sin embargo, queda la duda (de nuevo, el beneficio de la duda, que Séneca solicita en la página 100). Séneca se refiere a un asesinato por razón de Estado:

Al extremo a que habíamos llegado, Británico era un pretexto utilizable por cualquiera para encender una guerra civil. Y por ninguna causa Roma debe incurrir de nuevo en ella. Pese a la

legitimidad o ilegitimidad de un gobierno. Jamás. La nación ha de estar por encima de todas las políticas. (Pág. 99)

En cambio, Tácito nos describe primero el malestar que sintió Nerón y cómo mandó que prepararan el veneno: “*Nero intellecta invidia odium intendit; urgentibusque Agrippinae minis, quia nullum crimen neque iubere caedem fratris palam audebat, occulta molitur pararique venenum iubet, ministro Pollione Iulio praetoriae cohortis tribuno*” (*Ann.* XIII, 15).

Luego describe cómo se produjo el asesinato:

Primum venenum ab ipsis educatoribus accepit tramisitque exoluta alvo parum validum, sive temperamentum inerat ne statim saeviret [...] Innoxia adhuc ac praecalida et libata gustu potio traditur Britannico; dein, postquam fervore aspernabatur, frigida in aqua adfunditur venenum, quod ita cunctos eius artus pervasit ut vox pariter et spiritus raperentur. (*Ann.* XIII, 15-16)

El relato que Tácito hace del asesinato lo reproduce con gran fidelidad Antonio Gala (pp.93-95).

Después del asesinato de Británico, Nerón planea el de su madre, descrito en las pp. 111-113. Gala cuenta cómo el emperador recurre a varios métodos para llevar a cabo el plan: sabotear un barco, envenenarla, intentar hundir el techo de su cámara. Nada de esto funcionó.

El relato de Gala es muy semejante al de Suetonio (*Nero*, 34), según el cual, Nerón al no soportar a su madre, al principio se habría limitado “a echar el peso del odio popular sobre ella”, despojándola posteriormente de todo honor y poder, para pasar a las vejaciones, decidiendo finalmente acabar con ella, para lo cual recurrió a los métodos mencionados anteriormente, sin que ninguno de ellos tuviera el resultado esperado. Nerón, entonces, se asustó y temió la furia de su madre, terror que aparece en la obra: “Mi madre está más viva. Más viva aún que ayer. Supongo que estará tramando, furiosa, motines contra mí. Ahora sí que es cuestión de elegir entre ella o yo, Séneca” (pág. 113); por ello mandó a unos hombres que la asesinaran:

Verum minis eius ac uiolenta territus perdere statuit; et cum ter ueneno temptasset sentiretque antidotis praemunitam, lacunaria, quae noctu super dormientem laxata machina deciderent, parauit. Hoc consilio per conscios parum celato solutilem nauem, cuius uel naufragio uel camarae ruina periret, commentus est atque ita reconciliatione simulata iucundissimis litteris Baias euocauit ad sollemnia Quinquatruum simul celebranda. Datoque negotio trierarchis, qui liburnicam qua aduecta erat uelut fortuito concursu confringerent [...] Sed ut diuersa omnia

nandoque euasisse eam comperit, inops consilii L. Agermum libertum eius saluam et incolumen cum gaudio nuntiantem, abiecto clam iuxta pugione ut percussorem sibi subornatum arripi constringique iussit, matrem occidi, quasi deprehensum crimen uoluntaria morte uitasset. (Nero, 34)

Asimismo, Tácito describe el asesinato de Agripina en los *Annales* (XIV, 4-8) y al igual que Suetonio (*Nero*, VI, 34) relata que Nerón quiso que el asesinato de Agripina pareciera un suicidio.

Por lo demás, Gala nos pinta a un Nerón que descuida la administración del Imperio, entregado a sus pasiones artísticas y amorosas (imagen, por lo demás, tradicional, y que ha pasado a las novelas y al cine. Por citar una recreación moderna, el espectáculo presentado en el Festival de Mérida de 1997, en el que Javier Gurruchaga encarna a un Nerón cuya única vocación era ser estrella del rock). Tanto a través de los juicios de Séneca como de las propias apariciones del emperador, crea esta imagen en el lector-espectador. Valgan estas palabras de Séneca: “Y, por si fuera poco, Nerón es un artista; no le atrae la política” (pág. 70). “En el palacio se desató la avidez y el libertinaje. Un prostíbulo en el que cada cual ofrecía su cuerpo o el cuerpo de otro. Nerón, un adolescente salido, elegía. Se dejaba influir por quien le proporcionara en cada momento más placer o más complacencia consigo mismo” (pp. 80-81). “Nerón empezó a salir solo de noche como un jovencito que se rebela contra su mamá. Iba a los burdeles más vil [...] Roma fue ya una taberna toda, un circo, un escenario” (pp. 90-91).

De nuevo, las fuentes de Gala son Tácito y Suetonio, que nos informan de los excesos del emperador. Tácito dice:

Q. Volusio P. Scipione consulibus otium foris, foeda domi lascivia, qua Nero itinera urbis et lupanaria et deverticula veste servili in dissimulationem sui compositus pererrabat, comitantibus qui raperent venditioni exposita et obuiis vulnera inferrent, adversus ignaros adeo ut ipse quoque exciperet ictus et ore praeferret. (Ann. XIII, 25)

Por su parte, Suetonio narra cómo los excesos de Nerón fueron incrementándose con el tiempo, sin que al emperador le importara que se conocieran:

Petulantiam, libidinem, luxuriam, auaritiam, crudelitatem sensim quidem primo et occulte et velut iuuenili errore exercuit, sed ut tunc quoque dubium nemini foret naturae illa uitia, non aetatis esse [...]Paulatim uero inualescentibus uitiiis iocularia et latebras omisit nullaque dissimulandi cura ad maiora palam erupit. Epulas a medio die ad mediam noctem protrahebat. (Nero, 26-27)

V. VISIÓN DE SÉNECA

5.1 El personaje de Séneca

Llegamos al personaje central de la obra. Gala no sólo ofrece un perfil que podríamos llamar “histórico” del filósofo, sino que intenta bucear en su psicología, desentrañar los móviles profundos de su actuación, para que, al final, el lector-espectador le conceda ese beneficio de la duda. Para construir al personaje, Gala nos va ofreciendo una serie de datos históricos de su vida, que extrae sobre todo de Suetonio y Tácito, que entremezcla con reflexiones, extraídas del propio *corpus* de Séneca (sobre todo de las *Epístolas a Lucilio*), puestas en boca no sólo del filósofo, sino de otros personajes, especialmente Petronio. Al análisis de las citas y referencias de la obra de Séneca le vamos a dedicar un apartado especial. Vamos a centrarnos ahora en esa descripción “histórica” del personaje.

Séneca comienza esa confesión biográfica en la época en que llega a Roma, después de dejar Roma adquiriendo una fama de orador que despierta la envidia de Calígula:

En tiempos de Calígula me dedique al foro, con tanto éxito que se me llamó príncipe de la elocuencia. Ese éxito y ese título molestaron al César. Él, que se preciaba de orador, decía que mis discursos eran arena sin cal. Pero creció mi fama y me eligieron cuestor. Su envidia decidió acabar conmigo”. (Pp. 60-61)

Parece que Gala tomó otra vez como fuente de estas palabras a Suetonio. En su obra se recogen las palabras que Calígula aplicó a los discursos de Séneca, a los que califica como “arena sin cal”: “*Peroraturus stricturum se lucubrationis suae telum minabatur, lenius comptiusque scribendi genus adeo contemnens, ut Senecam tum maxime placentem ‘commissiones meras’ componere et ‘harenam esse sine calce’ diceret*” (SUET, *Calígula*. 53).

En cuanto a las intenciones que tenía Calígula de matarle, la fuente es Dion Casio, quien en su obra *Historia de Roma* (LIX, 19), nos cuenta que Calígula, celoso de la fama que había adquirido Séneca por sus dotes oratorias, había ordenado su muerte, de la que se libró porque una de las amantes del emperador le dijo que Séneca se encontraba gravemente enfermo y que iba a morir pronto.

Posteriormente, Antonio Gala incide en su postura contradictoria hacia Claudio, cuya oración fúnebre, pronunciada por Nerón, escribe el propio Séneca (la autoría de

Séneca aparece en Tácito (*Annales*, XIII, 3,1). Dicha oración, llena de elogios hacia la capacidad militar del difunto y a su inteligencia, despierta las carcajadas del auditorio (pág. 77), como cuenta Tácito (*ibid.*). Esta oración fúnebre contrasta con la ridiculización de la inteligencia de Claudio en la *Apocolocintosis*.

Otra faceta “histórica” del personaje de Séneca que interesa a Antonio Gala es la situación económica del filósofo. Como veremos en el apartado que dedicamos al análisis de la obra de Séneca en la obra que nos ocupa, uno de los ideales del filósofo es su culto a la pobreza (pág. 75), que contrasta con las riquezas que amasó en su vida. Es Petronio el encargado de subrayar esa contradicción entre su amor a la pobreza y la riqueza en que vivía. Así, al principio de la obra dice: “Tú eres rico y poderoso, además de filósofo” (pág. 57). Al final de la obra lo repite:

Tu riqueza es la más grande de Roma. Se dice que la has acumulado en cuatro años en que te dedicaste a estudiar la moral y leer libros de ética. Se dice que procede de las más diversas fuentes: préstamos, barcos, herencias y favores. Se dice que, si te preocupas de caer bien a los ciudadanos, es por heredarlos; si los condenas, por heredarlos; si declaras o detienes una guerra, para sacar tajada” (pág. 118). Ante esto Séneca se justifica diciendo: “Aunque yo renunciara a todo, ¿qué se resolvería?”. (*id*)

Es Petronio el que se refiere a la dedicación de Séneca a negocios no excesivamente limpios:

Pero los grandes negocios privados se hacen en las guerras públicas. Sin ir más lejos, tú prestaste a los britanos cuarenta millones de sestercios a muy alto interés. Al mismo tiempo que in intendente, por orden tuya, anuló los socorros concedidos a esa provincia, tú reclamaste de golpe el principal de los intereses. (Pág. 120)

De nuevo es Tácito el quien se refiere a las acusaciones que se lanzan sobre Séneca, según las cuales poseía unas riquezas que sobrepasaban la media de las que podía alcanzar un particular, rivalizando con el propio emperador: “*Hi variis criminationibus Senecam adoriuntur, tamquam ingentis et privatum modum evectas opes adhuc auget, quodque studia civium in se verteret, hortorum quoque amoenitate et villarum magnificentia quasi principem supergrederetur*” (*Ann.* XIV, 52).

Teniendo en cuenta que, como hemos dicho, a Gala le interesa especialmente esa figura del intelectual inmerso en la vida política, son los comportamientos públicos de Séneca los que más aparecen en la obra, sobre todo su participación, incluso su complicidad en las acciones de Nerón, cuyo reinado está marcado por la corrupción y el

asesinato. En una ocasión, Séneca justifica las estrategias, no excesivamente limpias, urdidas por él, como medios para intentar refrenar los excesos de Nerón: “Me perturbaba, sin embargo, mancharme con manejos semejantes. Pero en vista de que entonces eso era lo único que lo movía, me decidí a intervenir en la indecencia” (pág. 83); “Yo solo deseaba que Nerón volviese su rostro a Octavia” (pp. 86-87); “Las damas romanas, Augusta, litigaban por el honor de dormir con tu hijo. Había que evitar que el pueblo lo supiera. Imaginé que Acté sería un freno” (pág. 87); “Las noches de Roma fueron más inseguras que sus días, que ya es decir. ¿Qué podía yo hacer? Procuré distraerlo con lo que yo más había detestado hasta entonces: el histrionismo y el trato con actores, las carreras de cuadrigas, el canto en público” (pág. 90).

Séneca llega incluso a justificar los asesinatos de Claudio, Británico y Agripina. Sobre el de Claudio dice: “Era viejo y cruel. Había perdido la cabeza, que nunca tuvo firme. Comenzaba a desconfiar de Agripina y a inclinarse a la causa de Británico. Sus libertos lo gobernaban todo. Nerón era la única salida” (pág. 75). El de Británico como hemos dicho en el análisis del personaje de Nerón, lo defendió alegando que era un asesinato de razón de Estado (pág. 99) y también defendiendo la adopción frente la herencia dinástica, ya que Nerón era su discípulo (pág. 80) ; y el de Agripina lo defendió diciendo que “era una muerte precisa” y que “no se trataba de un hijo cruel que mata a una madre amorosa, a una madre desprendida e indefensa; era un problema entre dos monstruos: ellos tienen sus reglas” (pág. 115).

También el personaje de Séneca se presenta como una persona que, tras retirarse de la vida política, decidió ofrecer a Nerón todo lo que tenía ya que era la única forma de seguirlo conservándolo (pág. 141), pero Nerón no lo aceptó porque pensó que podía ser una trampa (pág. 142). Tácito (*Ann.* XV, 45) también recoge que Séneca pidió a Nerón retirarse al campo, pero al no concedérsele fingió una enfermedad para no salir de su habitación.

Por último, ante la crueldad que Nerón podría ejercer sobre él quiso quitarse él antes la vida. Su muerte ya no pudo ser de forma natural como él había querido, sino que en esta obra es calificada por él mismo como “un poco teatral” (pág. 148) “silencioso suicidio” en “las afueras de la vida”.

Su “silencioso suicidio” es descrito por los historiadores antiguos como Tácito, que narra cómo primero se abrió las venas, luego tomó un veneno y finalmente murió asfixiado por los vapores al meterse en una bañera:

Post qua eodem ictu brachia ferro exolvunt. Seneca, quoniam senile corpus et parco victu tenuatum lenta effugia sanguini praebebat, crurum quoque et poplitum venas abrumpit [...] Seneca interim, durante tractu et lentitudine mortis, Statium Annaeum, diu sibi amicitiae fide et arte medicinae probatum, orat provisum pridem venenum quo damnati publico Atheniensium iudicio extinguerentur promeret [...] Exim balneo inlatus et vapore eius exanimatus sine ullo funeris sollemni crematur. (Ann. XV, 63-64)

Suetonio nos relata cómo Nerón invitó al suicidio a Séneca: “*Senecam praeceptorem ad necem compulit, quamvis saepe commeatum petenti bonisque cedenti persancte iurasset suspectum se frustra periturumque potius quam nociturum ei*” (Nero. 35).

5.2 Análisis de citas y referencias de la obra de Séneca

A lo largo de la obra, aparecen numerosas referencias a la producción literaria de Séneca, unas veces puestas en boca del propio Séneca, que apoya sus afirmaciones con citas de su propia obra, mientras que en otras veces son los interlocutores los que usan esas citas, dándoles en ocasiones un sentido diferente a aquél con que Séneca las escribió, utilizándolas en ocasiones para subrayar la discrepancia entre la obra de Séneca y su actuación pública.

La primera referencia a la obra de Séneca aparece poco después de subir el telón. Petronio expresa una idea recurrente en la filosofía de Séneca: hay que vivir de acuerdo con la Naturaleza, ya que nunca se equivoca: “Durante el viaje hasta tu casa he comprobado que la Naturaleza nunca se equivoca” (pág. 55). La centralidad de esta idea en la filosofía de Séneca la pone Gala en boca del filósofo cordobés, que responde así a Petronio: “En eso reside toda mi filosofía” (*id.*).

Sin embargo, el autor del *Satiricón* no piensa en un ámbito filosófico, sino estético: “Quiero decir al combinar colores” (*id.*). El diálogo continúa. Séneca, abundando en esta misma idea, manifiesta que le hubiera gustado morir de muerte natural, ya que “siempre intenté reflejar en mí el orden de la Naturaleza” (pág. 56). En este mismo diálogo, que abre la obra, Séneca aclara cuál es la esencia de esa naturaleza: “para mí la voz de la Naturaleza es la razón” (pág. 58). La idea de la necesidad de vivir de acuerdo

con la naturaleza es omnipresente en toda la obra de Séneca. La naturaleza, para un estoico, es, en palabras de Paul Veyne, “fuerza divina y providencial, que ha creado todo: las especies, las estaciones, la fecundidad, la tierra; ha dado al hombre la razón, que le procura la felicidad entera”.³¹ Sin embargo, en las *Epistulae morales* hay un fragmento que nos parece especialmente interesante: *Istuc quoque ab Epicuro dictum est: ‘Si ad naturam vives, nunquam eris pauper; si ad opiniones, nunquam eris dives’* (Epist. 16, 7). En dicho texto se retrotrae a Epicuro la necesidad de vivir de acuerdo con la naturaleza. Parece que Antonio Gala está pensando en esta carta cuando, en el curso de este diálogo, hace decir a Séneca que “dentro de un estoico hay siempre un epicúreo” (pág. 58), a lo que Séneca responde: “para mí la voz de la Naturaleza es la razón, y para ti, el placer” (*ibid.*). Relacionada con esta obediencia a la Naturaleza (=razón), se puede entender la afirmación de Séneca de que su vida ha estado basada en la adquisición de bienes interiores, no exteriores: “he buscado la perfección moral: la sabiduría, no el poder” (pág. 57). También el desapego por las riquezas es una actitud que nos ordena la naturaleza: “yo estoy en casa, entre el oro y la plata, como si no me perteneciesen” (pág. 58). Estas palabras parecen ser eco de otra de las *Epistulae morales*: *Multum est non corrumpi divitiarum contubernio; magnus ille qui in divitiis pauper est* (Epist. 20, 10).

Seguidamente a esa referencia, en la misma página, Séneca y Petronio que antes estaban hablando sobre la Naturaleza, ahora lo hacen sobre el placer. Séneca lo considera como un esclavo, e introduce para respaldar su pensamiento una cita de su obra las *Epistolae*: “El placer para mí es un esclavo, y, para ti, el señor. A ti te emociona algo hermoso como si fuera a durar siempre” (pág. 58). A lo que Petronio responde: “mientras dura es eterno” (*id.*).

Esta referencia la encontramos concretamente en la carta número 1, en la que Séneca aconseja a Lucilio que aproveche el tiempo y no lo malgaste porque el tiempo pasado está ya en poder de la muerte: “*Ita fac, mi Lucili; vindica te tibi, et tempus, quod adhuc aut auferebatur aut subripiebatur aut excidebat, collige et serva. Persuade tibi hoc sic esse, ut scribo: quaedam tempora eripiuntur nobis, quaedam subducuntur, quaedam effluunt*” (Epist. 1, 1).

Una referencia de Séneca a la condición efímera de las cosas, la encontramos también en la *Consolación a Polibio*, obra en la que Séneca consuela por la muerte de su

³¹ Veyne, P. (1995). *Séneca y el estoicismo*. México: Fondo de Cultura Económica. Pág. 56.

hermano a este liberto de Claudio, que formaba parte de la corte del emperador ³²: “*Ita est: nihil perpetuum, pauca diuturna sunt; aliud alio modo fragile est, rerum exitus variantur, ceterum quicquid coepit et desinit*” (SEN, *cons. Polib.* 1).

Y, por último, también esta cita también puede hacer alusión a la obra *De brevitae vitae*, un diálogo escrito posiblemente en el 49 tras su exilio y a finales del reinado de Claudio o inicios del reinado de Nerón³³ y dirigido a Paulino. Este diálogo trata sobre el valor del tiempo y la necesidad de utilizarlo con sabiduría y en beneficio para la mejora personal y no en las intenciones indignas.³⁴

La idea fundamental de este diálogo es que la vida no es breve si empleamos bien el tiempo que se nos ha concedido y no lo perdemos: “*Non exiguum temporis habemus, sed multum perdimus. Satis longa vita et in maximarum rerum consummationem large data est, si tota bene collocaretur*” (SEN, *Brev. Vit.* I, 3).

En el siguiente fragmento Séneca también hace alusión a la brevedad de la vida: “*Tamquam semper victuri vivitis, nunquam vobis fragilitas vestra succurrit, non observatis, quantum iam temporis transierit; velut ex pleno et abundantia perditis, eum interim fortasse ille ipse qui alicui vel homini vel rei donatur dies ultimus sit*”. (*Brev. Vit.* III, 4). Esta idea de la brevedad de la vida la repite a lo largo de todo el diálogo, así lo vemos también en: “*Dis- punge, inquam, et recense vitae tuae dies; videbis paucos admodum et reiculos apud te resedisse*” (*Brev. Vit.* VII, 7). En este diálogo Séneca también menciona que la vida avanza y que nada se restituye: “*Nemo restituet annos, nemo iterum te tibi reddet. Ibit, qua coepit aetas, nec cursum suum aut revocabit aut supprimet; nihil tumultuabitur, nihil admonebit velocitatis suae*” (*Brev. Vit.* VIII, 5). Más adelante nos habla de tres etapas de la vida donde también hace alusión a la brevedad de la vida: “*In tria tempora vita dividitur: quod fuit, quod est, quod futurum est. Ex iis quod agimus breve est, quod acturi sumus dubium, quod egimus certum*” (*Brev. Vit.* X, 2). Para acabar el diálogo Séneca reflexiona acerca de que la gente hace proyectos a largo plazo sin tener en cuenta que la vida no dura para siempre:

Interim dum rapiuntur et rapiunt, dum alter alterius quietem rumpit, dum mutuo miseri sunt, vita est sine fructu, sine voluptate, sine ullo profectu animi. Nemo in conspicuo mortem habet, nemo

³² Séneca (1996). *Diálogos: consolaciones a Marcia, a su madre Helvia y a Polibio; Apocolocintosis*. Introducciones, traducciones y notas de Juan Mariné Isidoro. Madrid: Gredos. Pág.18.

³³ Veyne, Paul. *Op. Cit.*, pág. 215.

³⁴ “*De brevitae vitae*”. Howatson, M., Guzmán Guerra, A., & Piñero Torre, F. *Op. Cit.*, pág. 206.

non procul spes intendit; quidam vero disponunt etiam illa, quae ultra vitam sunt, magnas moles seoulorum et operum publicorum dedicationes et ad rogum munera et ambitiosas exequias.
(*Brev. Vit.* XX, 5)

En otro momento de este diálogo entre Petronio y Séneca, previo a ese repaso que va a realizar el filósofo de su vida, el autor del *Satiricón* cita una frase del filósofo, que encontramos también en las *Epistulae morales*, concretamente en la número 7, en la que aconseja a Lucilio que huya de la multitud: “¿no has escrito tú: “con unos cuantos tengo bastante. Con uno solo tengo bastante. Con ninguno tengo bastante”?” (pág 59).

El texto latino es el siguiente: “*Satis sunt, “inquit” mihi pauci, satis est unus, satis est nullus*” (SEN, *Epist.* 7, 11). De nuevo una cita, esta vez de autor desconocido, que Séneca incorpora en una carta. Petronio destaca, no el contenido de la frase, sino su carácter de paradoja: “nunca entendí tus contradicciones, que acaso no lo sean” (pp. 59-60).

La primera mención directa a una de las obras de la producción literaria de Séneca la encontramos por boca del mismo Séneca en el inicio del repaso de su vida, cuando está recordando los tiempos de Calígula y el momento de su vida en que se retiró al foro y se dedicó de lleno a la filosofía: “Entonces escribí contra Calígula mi tratado *Sobre la ira*, en que valientemente lo acusé de monstruo que solo vivía, velaba y respiraba para desgracia del Imperio” (pág. 61).

Sobre la ira forma parte de los diez tratados de moral llamados *Dialogi*, escritos entre el 37 y el 43³⁵. Este tratado destinado a su hermano Novato está escrito en forma dialogada y es el tratado más largo comparado con los demás diálogos. Está formado por tres libros, los dos primeros de los cuales se datan en una época inmediatamente posterior al destierro de Séneca, mientras que el tercero se escribió más tarde. En dicha obra se acude frecuentemente a Calígula como ejemplo de persona iracunda.³⁶

En medio de esa conversación entre Petronio y Séneca aparece Agripina, que no entiende por qué Séneca escribió la *Consolación de Polibio*, obra a la que nos hemos referido anteriormente. Seguidamente, Agripina lee un fragmento de esa obra: “La vigilia de Claudio defiende el sueño de muchos; el ocio de todos es su trabajo; el placer de todos, su industria; el descanso de todos su, diligencia. El alivio de mis miserias es contemplar

³⁵ “Séneca 2”. Howatson, M., Guzmán Guerra, A., & Piñero Torre, F. *Op. Cit.*, pág. 657.

³⁶ “*De ira*”. Howatson, M., Guzmán Guerra, A., & Piñero Torre, F. *Op. Cit.*, pág. 207.

cómo se derrama su misericordia por toda la ancha faz de la tierra” (pág. 63). A lo que Séneca responde justificándose: “estaba desconsolado, Agripina: había muerto mi esposa” (*id.*) y “Todos, a veces, cometemos torpezas que la maledicencia suele exagerar” (*id.*). Esta cita textual la incluye Gala para dejar ver las incoherencias de Séneca, pues es cuanto menos sorprendente esta obra que constituye un elogio a Claudio en la que le representa semejante a un semidios, en comparación con la feroz sátira que escribió contra Claudio, la *Apocolocintosis*, en la que se parodia su muerte y se burla de su deificación.

Esta cita textual se encuentra en el capítulo séptimo:

Omnium somnos illius vigilia defendit, omnium otium illius labor, omnium delicias illius industria, omnium vacationem illius occupatio. Ex quo se Caesar orbi terrarum dedicavit, sibi eripuit, et siderum modo, quae irrequieta semper cursus suos explicant, nunquam illi licet subsister e nec quicquam suum facere. (SEN, cons. Polib, 7)

Avanzando en el diálogo, Gala expresa por boca de Agripina el concepto de la filosofía como *meditatio mortis*, de raigambre platónica, pero que también está muy presente en la filosofía de estoica. Agripina está hablando de la enseñanza de Nerón y dice: “Él [refiriéndose a Burrus] enseñará a Nerón el arte militar, si es que se deja; tú, griego, historia, elocuencia y poesía” (pág. 67), a lo que Séneca responde: “¿Y filosofía?” (*id.*). Y Agripina hace referencia al concepto que antes mencionábamos: “Para lo único que sirve es para morir, y eso no es útil a los reyes” (*id.*). El concepto de la filosofía como *meditatio mortis* en Platón se enfoca a la inmortalidad del alma, mientras que Séneca, a lo largo de su obra, intenta liberar al hombre del miedo de la muerte, concebida como una realidad que hay que asumir. En consecuencia, hay que esforzarse en morir bien. Ésta es la idea que expresa en la epístola 61:

Hoc animo tibi hanc epistulam scribo, tamquam me cum maxime scribentem mors evocatura sit. Paratus exire sum et ideo fruar vita, quia quam diu futurum hoc sit, non nimis pendeo. Ante senectutem curavi, ut bene viverem, in senectute, ut bene moriar; bene autem mori est libenter mori. (Epist. 61, 2)

Además hay numerosas cartas en la que Séneca refleja la idea de que la muerte no es un mal como veremos más adelante al analizar una cita en la que se dice textualmente “la muerte no es un mal”.

Continuando con el repaso a la vida de Séneca, el filósofo llega a su función como preceptor de Nerón. Séneca afirma que intentó transformarlo, ofreciéndole una guía de

cómo debe comportarse un buen gobernante. Entonces habla de la clemencia: “Más que hombre alguno, un príncipe debe ser clemente” (pág. 71).

Evidentemente, encontramos una referencia indirecta al tratado *De clementia*, dirigido a Nerón (al que se refiere con el término de *princeps*), una especie de “espejo de príncipes”, muy apreciada en la Edad Media, escrito en el segundo año del mandato de Nerón, en el que se muestra cómo la clemencia debe presidir todas las actuaciones del gobernante.³⁷

Séneca, continuando con la lección comenzada, pasa ahora de la política a la filosofía, de la necesidad de la clemencia al conocimiento. Ha aparecido Agripina para comunicar que Claudio está agonizando. En el escenario se encuentran Nerón y Otón. Según la acotación, el emperador ha ido agarrando “por todas partes” al futuro emperador y Nerón dice que se están conociendo (por supuesto, en sentido bíblico). Mientras, Séneca reflexiona sobre la necesidad del conocimiento, ya que, a través de él, el hombre coincide con el *pneuma* (en este momento, según la acotación, Nerón sopla a Otón). En medio de esta escena esperpéntica, Séneca vuelve a enunciar uno de los principios fundamentales de su filosofía, con el que, como hemos visto, se abre la obra: “Nada en la Naturaleza ocurre contra la razón” (pág. 72). En esta ocasión, utiliza este principio para defender la inexistencia de mal en el mundo: “por esto nada en la Naturaleza ocurre contra la razón: ni la monstruosidad, ni el sufrimiento, ni la muerte. Solo son males en apariencia, y a veces inevitables compañeros del bien” (*id.*). Dicho principio es el eje de su tratado *De providencia*.

Después de esta escena, Agripina comunica la noticia de la agonía de Claudio, que acompaña con una reflexión senecana sobre la muerte: “El emperador [referencia a Claudio] está muy grave. Creo que está agonizando. La muerte, Séneca lo ha dicho, no es un mal. Pero qué trabajo le está costando morirse.” (pág. 73). Por supuesto, Agripina utiliza con un tono irónico una máxima central del pensamiento de Séneca, que aparece abundantemente a lo largo de toda la obra de Séneca, si bien pensamos que Gala ha utilizado las *Epistulae ad Lucilium*, donde aparece literalmente en algunas ocasiones.

Así en la epístola 75: “*sciemus mortem malum non esse, deos malo non esse*” (*Epist.* 75, 17). Dicha epístola, en la que habla de los tipos de proficientes, señala la necesidad de liberarse del temor a la muerte para alcanzar el sumo bien. En la epístola 82

³⁷ “*De clementia*”. Howatson, M., Guzmán Guerra, A., & Piñero Torre, F. *Op. Cit.*, pág. 206.

también aparece la cita textual: “*adversus quam non exhortabitur nec adtollet, qui cavillationibus tibi persuadere temptaverit mortem malum non esse*” (Epist. 82, 8). En dicha epístola, Séneca hace una reflexión sobre la muerte, partiendo de Zenón, que intenta demostrar mediante un silogismo que la muerte no es un mal. Séneca demuestra la inutilidad de los silogismos para conseguir tal fin.

Igualmente encontramos la cita textual en la epístola 123 del libro XX. En esta carta Séneca nombra una serie de máximas estoicas entre las que se encuentra que la muerte es la única ley que es igual para toda la estirpe humana: “*mors malum non est; quid quaeris? Sola ius aecum generis humani*” (Epist. 123).

Además de estas citas textuales a las que no hemos referido, encontramos abundantes referencias indirectas a este pensamiento. Así, por ejemplo, en las epístolas 4, 12, 24, 30, 65, 91 y 104.

Después de esta escena, Agripina desaparece y continúa el diálogo entre Séneca y Petronio. El filósofo expone su ideal de vida: “Mis ideales son estos: la sobriedad corporal, el desamor al dinero que es un mal voluntario, el culto a la pobreza, el retiro a la propia intimidad, el estado contemplativo y la indiferencia ante el dolor” (pág. 75) Séneca quiere defender su coherencia de vida y afirma que, a pesar de haberse introducido en el entorno del futuro emperador (al que denomina “la jaula de los leones”), sus ideales no habían cambiado. Encontramos numerosas referencias a estos ideales en las *Epístolas a Lucilio*, que, de nuevo, pensamos que sirven de fuente a Antonio Gala. Vamos a referirnos a algunas. Por ejemplo, Séneca dedica toda una epístola, la número 17, a hablar sobre el culto a la pobreza: “*Si vis vacare animo, aut pauper sis oportet aut pauperi similis. Non potest stadium salutare fieri sine frugalitatis cura; frugalitas autem paupertas voluntaria est*” (Epist. 17, 5).

En la siguiente carta también dedica unos párrafos a hablar sobre la pobreza: “*Tunc, mihi crede, Lucili, exultabis dipondio satur et intelleges ad securitatem non opus esse fortuna; hoc, enim, quod necessitati sat est, dat et irata*” (Epist. 18, 7). Y en la carta número 20 donde nos dice que en la pobreza se encuentran a los verdaderos amigos y familiares y anima a Lucilio a practicar la pobreza voluntaria:

*Non est autem vel ob hoc unum amanda paupertas, quod a quibus ameris ostendet? (...)
Necessarium ergo iudico, id quod tibi scripsi magnos viros saepe fecisse: aliquos diez interponere,*

quibus nos imaginaria paupertate exerceamus ad veram. Quod eo magis faciendum est, quod deliciis permaduimus et omnia dura ac difficilia iudicamus. (Epist. 20, 7 y 13)

El ideal de la indiferencia al dolor lo encontramos a lo largo de la epístola número 24, en ella Séneca dice: “*Mihi crede, Lucili, adeo mors timenda non est, ut beneficio eius nihil timendum sit*” (Epist. 24, 11). En la epístola 66 también encontramos ese ideal: “*Nullum habet momentum vexatio et dolor et quicquid aliud incommodi est; virtute enim obruitur*”. (Epist. 66, 20). En la 121 también lo encontramos: “*Dolorem refugio, pro quo? Pro me. Ergo mei curam ago*” (Epist. 121, 17).

Referencias al ideal del retiro a la propia intimidad las encontramos en la epístola 10: “*Sic est, non muto sententiam: fuge multitudinem, fuge paucitatem, fuge etiam unum. Non habeo, cum quo te communicatum velim. Et vide, quod iudicium meum habeas: audeo te tibi credere*” (Epist. 10, 1).

En la epístola 25 también vemos reflejado este ideal:

Quod idem suadet Epicurus: “tunc praecipue in te ipse secede, cum esse cogaris in turba”. Dissimilem te fieri multis oportet. Dum tibi tutum non est ad recedere, circumspecte singulos; nemo est, cui non satius cum quolibet esse quam secum. “Tunc praecipue in te ipse recede, cum esse cogaris in turba”. (Epist. 25, 6-7)

Y también en la número 68: “*Consilio tuo accedo; absconde te in otio. Sed et ipsum otium absconde (...) cum secesseris, non est hoc agendum, ut de te homines loquantur, sed ut ipse tecum loquaris*” (Epist. 68, 1 y 6).

Otro de los ideales, el desapego al dinero lo encontramos en la epístola 42: “*Pecuniam minorem habebis. Nempe et molestiam. Gratiam minorem. Nempe et invidiam*” (Epist. 42, 9); en la epístola 77: “*In hoc omnium discursu properandum ad litus magnam ex pigritia mea sensi voluptatem, quod epistulas meorum accepturus non properavi scire, quis illic esset rerum mearum status, quid adferrent; olim iam nec perit quicquam mihi nec acquiritur*” (Epist. 77, 3). Y asimismo en la 108: “*De contemptu pecuniae multa dicuntur et longissimis orationibus hoc praecipitur, ut homines in animo, non in patrimonio putent esse divitias, eum esse locupletem, qui paupertati suae aptatus est et parvo se divitem fecit*” (Epist. 108, 11).

Después de esta declaración de principios, vuelve a aparecer Agripina, que comunica la noticia de la muerte de Claudio. Comienza un diálogo entre Séneca y Petronio sobre la complicidad del filósofo en el envenenamiento del emperador y las

contradicciones de Séneca, que escribe a Nerón un discurso laudatorio sobre la figura de Claudio, que pronuncia entre grandes carcajadas por parte del auditorio (según nos narra Tácito). Este es el momento en el que Séneca menciona su obra la *Apocolocintosis* y de ella dice que “fue un juego que escribí por la muerte de Claudio: la transformación del emperador en calabaza. La calabaza que recibe en el cielo cuando se presenta ante Júpiter y su corte con las credenciales de su divinización. Era una proclama de la libertad” (pág. 79). Séneca solo menciona su obra, sino que además lee un fragmento de ella: “Quiero contar -así lo recuerdo- lo ocurrido en el cielo tres días antes de los idus de octubre en este nuevo año, principio de una era felicísima. Nada concederé al odio ni al amor. Ésta es la verdad. Si me preguntan cómo lo sé, ante todo, si no me da la gana, no pienso responder. ¿Quién me podrá obligar?” (pág. 80).

Efectivamente, este el comienzo de su obra *Apocolocintosis*: “*Quid actum sit in caelo ante diem III idus Octobris anno novo, initio saeculi felicissimi, volo memoriae tradere. Nihil nec offensae nec gratiae dabitur. Haec ita ver. Si quis quaesiverit unde sciam, primum, si noluer, non respondebo. Quis coacturus est?*” (SEN, apoc. I).

Esta obra fue escrita a principios del reinado del emperador Nerón para reírse de la divinización de su antecesor Claudio. Escrita en forma de una sátira menipea con mezcla de verso y prosa en la que se hace una parodia de la muerte de Claudio. El título de esta sátira menipea procede de *apotheosis*, “deificación” y *colocynta* “calabaza” que hace referencia a la necesidad de Claudio.³⁸

El diálogo entre ambos escritores cambia de tema de conversación, pasan a recordar los amores de Nerón. Séneca estaba preocupado por los peligrosos amores de Nerón (Otón y Agripina) y quería ayudarle. Séneca hace un uso sofisticado de uno de sus principios (la única libertad es la interior, de tal forma que un hombre puede ser libre incluso cuando está encarcelado) para convencer a la cristiana Acté de que puede entregarse a Nerón sin renunciar a su libertad: “Consuélate pensando que todos somos esclavos de algo, Acté. La verdadera libertad es la interior. El alma, si puede ser de dios, es porque es libre. Ve libremente a él” (pág. 84). Podemos ver en estas palabras una referencia a la epístola 47, en la que señala el estado de esclavitud generalizada en que se encuentra el ser humano, ya que todos somos esclavos de algo: ‘*Servus est*’. *Sed fortasse*

³⁸ “*Apocolocintosis*” y “Séneca, Lucio Anneo. 2.”. Howatson, M., Guzmán Guerra, A., & Piñero Torre, F. *Op. Cit.*, pág. 60 y 657.

liber animo. 'Servus est'. Hoc illi nocebit? Ostende quis non sit: alius libidini servit, alius avaritiae, alius ambitioni, <omnes spei>, omnes timori (Epist. 47, 17). La respuesta de Petronio a este argumento de Séneca muestra de nuevo un tono irónico: “Una buena demostración de mamporrero” (*id.*). Y Séneca se defiende diciendo: “En cualquier corte, un proxeneta hace mejor papel que un buen ministro” (*id.*).

Siguiendo con el personaje de Acté, Gala continúa mostrando la faceta de manipulador de Séneca. Si lanza a la esclava a los brazos de Nerón para intentar contrarrestar sus pasiones hacia Otón y Agripina, ahora hace lo propio con su hermano Sereno para intentar eliminar sus tendencias suicidas. En nuestra opinión, para trazar esta ficción, el dramaturgo utiliza una noticia de Tácito (*Annales*. XIII, 13, 1), según la cual, al principio de las relaciones entre Nerón y Acté, Sereno finge una relación con la esclava para desviar la atención de Agripina. Éstas son las palabras de Séneca: “Pensé que, con este juego de Acté, le ayudaría a encontrar una razón de vida” (pág. 90). Petronio, de nuevo, utiliza irónicamente una cita de Séneca para comentar este plan del filósofo: “Qué amable por tu parte. Lo que has dicho antes: quien no vivió para nadie, no vivió para sí” (*id.*). Esta cita textual la encontramos en la obra *Epistolas morales a Lucilio* en el libro VI, la número 55. Aunque la cita textual es: “No vive necesariamente para sí quien no vive para nadie”.

En esta carta, Séneca contempla desde la costa la *uilla* de Vacía, rico holgazán, que vivía retirado en dicha *uilla*. Esto le sirve de arranque para diferenciar el verdadero retiro (el “vivir para sí”, propio del sabio) de la vagancia (que no es vivir para sí, sino para el vientre, el sueño y el placer). En este contexto se inserta la cita que usa Petronio: “*ille sibi non vivit, sed, quod est turpissimum, ventri, somno, libidini. Non continuo sibi vivit, qui nemini*” (*Epist. 55, 5*). Sin embargo, el novelista retuerce irónicamente la cita, afirmando que Séneca, buscando una amante a su hermano para intentar que saliera de esa depresión, lo ha hecho por altruismo, siguiendo su máxima de que, para vivir para uno mismo, hay que vivir para los demás.

Acercándonos a la mitad del diálogo, vuelven a aparecer en escena Agripina y Nerón, Agripina manifiesta a Nerón que ya no le va a apoyar, y que se va a poner de lado de Británico, ya que él es el heredero legítimo de Claudio. Es entonces cuando Séneca dice: “Británico tomó la toga viril en esas saturnales. Coincidían con su catorce cumpleaños. En la fiesta estuvo desenvuelto y hostil. Había aprendido un fragmento de una tragedia mía, escrita para representarse ante la familia imperial: *Las troyanas*” (pág.

93). De nuevo, Gala utiliza a Tácito en la narración de la muerte de Británico. Efectivamente, de acuerdo con el relato del historiador (*Annales*. XIII, 15), el hijo de Claudio entona un canto en el que daba a entender que había sido derribado del trono de su padre y del supremo poder. Tácito no identifica la procedencia del canto, si bien las traducciones al español (en concreto, las de José Luis Moralejo y Beatriz Antón) hablan de un fragmento de una tragedia de Ennio o Pacuvio.

La imposibilidad de una datación precisa de las tragedias de Séneca hace que, efectivamente, no sea imposible que Británico recitara un fragmento de la obra de Séneca. ¿Por qué Gala introduce a Británico recitando un fragmento de la tragedia senecana? Nuestra explicación es la siguiente: en la tragedia de Séneca se puede ver cómo Ulises decreta el asesinato de Astianacte por el riesgo que supone dejarle con vida, ya que, en el futuro, podría reclutar un ejército para aniquilar a los griegos. Según algunos autores (por ejemplo, E. Lefèvre, el autor que escribe la parte dedicada a las tragedias de Séneca en la *Literatura Romana* coordinada por M. Fuhrmann), Séneca, en esta tragedia, expondría el tema del asesinato por razón de Estado, y, al escribirla, estaría pensando en el asesinato de Británico. Por supuesto, esto entra dentro del terreno de la hipótesis, pero no puede negarse, no puede negarse la existencia de similitudes entre ambos asesinatos. Quizás por esta razón, Gala “identificara” con dicha obra de Séneca la procedencia del “aria” de tragedia que entona Británico. Teniendo en cuenta que la citada obra de Fuhrmann es anterior a *Séneca o el beneficio de la duda*, no es imposible pensar que Gala en su labor de documentación, la leyera.

La cuestión del asesinato de Británico deriva en un diálogo entre Petronio y Séneca acerca de la cuestión del compromiso del intelectual en los asuntos públicos. De nuevo, Séneca se sirve de su propia obra para justificar su postura: “Yo pensé que seríamos útiles a través de la actividad legislativa, y elegía la participación. A mi amigo Paulino, hace quince años, le escribí que los comprometidos tienen una vida muy corta. Por el contrario, a Lucilio, hace tres años, le escribí: <<Que busquen la barahúnda política los que no saben buscarse a sí mismo; tú quédate contigo>>” (pág. 98).

Por supuesto, el destinatario del consejo nos lleva de nuevo a las *Epístolas a Lucilio*, donde encontramos varias en las que le aconseja que se aparte de la multitud y se recoja en sí mismo. Así, por ejemplo, la 19: “*Si potes, subduc te istis occupationibus; si minus, eripe. Satis multum temporis sparsimus; incipiamus vasa in senectute colligere*” (*Epist.* 19, 1). En las epístolas 7 y 8 repite esa misma idea: “*Recede in te ipse quantum*

potes”, al igual que en la número 10: “*Sic est, non muto sententiam: fuge multitudinem, fuge paucitatem, fuge etiam unum. Non habeo, cum quo te communicatum velim. Et vide, quod iudicium meum habeas: audeo te tibi credere*” (Epist. 10, 1). En otras epístolas, también recomienda a Lucilio huir de la multitud: “*Tunc praecipue in te ipse secede, cum esse cogaris in turba*” (Epist. 25, 6).

En otro momento del diálogo, cuando Nerón, Séneca y Otón están hablando del destierro de Otón a Lusitania, lugar que Otón considera como muy pobre, Gala manifiesta otra de las máximas de Séneca por boca de Nerón: “[dirigiéndose a Otón, que marcha de gobernador]: Procede de modo que nadie posea en aquellas tierras nada que pueda considerar como suyo. Lo he aprendido de Séneca. La política colonial tiene que ser estoica”. (pág. 109). Gala parodia esta máxima de Séneca ya expresada al inicio de la obra: “Yo estoy en esta casa, entre el oro y la plata, como si no me pertenecieran” (pág. 58). En este contexto, utilizaría esta frase para justificar la licitud del expolio de los gobernadores de provincia.

Posteriormente, Séneca dice que, tras la muerte de Agripina, a Nerón ya solo le molestaba él “para probarse a sí mismo que era el amo de su juguete: el mundo” (pág. 117), introduciendo, en boca de Séneca, una referencia a la Edad de Oro: “Hubo una edad de oro en la que no había cercos ni lindes ni márgenes en los campos. Las cosas naturales las disfrutaba el hombre natural” (*id*) en contraposición a la edad que estaban viviendo llena de corrupción como Séneca dice: “[...] Todo dependía de él... Corrupción, corrupción. Esa es la palabra que define lo que está sucediendo” (*id*). Este elogio a la Edad de Oro lo encontramos en varias obras de Séneca. La primera de ellas, en otra de las *Epístolas a Lucilio*:

Secutast fortunata tempora, cum in medio iacerent beneficia naturae promiscue utenda, antequam avaritia atque luxuria dissociavere mortales et ad rapinam ex consortio discurrere. Non eran illi sapientes viri, etiam si faciebant facienda sapientibus. [...] Quid hominum illo genere felicius? In commune rerum natura fruebantur; sufficebat illa ut parens ita tutela omnium, haec erat publicarum opum segura possessio. Quidni ego illud locupletissimum mortalium genus dixerim, in quo pauperem invenire non posses? [...] Terra ipsa fertilior erat inlaborata et in usus populorum non diripientium larga [...] Nondum valentior imposuerat infirmiori manum, nondum avarus abscondendo quod sibi iaceret, alium necessariis quoque excluserat. (Epist. 90, 36, 38 y 40)

También en su tragedia *Fedra*:

Non alia magis est libera et vitio

carens ritusque melius vita quae priscos colat,

quam quae relictis moenibus silvas amat” (SEN, Phaed. 483-485)

Nullus Ius auri fuit

caecus cupido, nullus in campo sacer

divisit agros arbiter populis lapis;

nondum secabant credulae pontum rates:

sua quisque norat maria; non vasto aggere

crebraque turre duxerant urbes latus;

non arma saeva miles aptabat manu

nec torta clausas fregereat saxo gravi

ballista portas, iussa nec dominum pati

iuncto ferebat terra servitium bove:

sed arva per se facta poscentes nihil

pavere gentes, silva nativas opes

et opaca dederant antra nativas domos. (Phaed. 528-539)

Y, por último, en la obra *Octavia*, obra transmitida en los manuscritos de las obras de Séneca, aunque hoy casi nadie cree que sea él el autor. Es también una tragedia romana y es la única fábula *praetexta* que se nos ha conservado. Esta obra constituye una dramatización del destino de la primera mujer del emperador Nerón, Octavia.³⁹ El texto es el siguiente:

Tunc illa virgo, numinis magni dea,

Iustitia, caelo missa cum sancta Fide

terris regebat mitis humanum genus.

Non bella norant, non tubae fremitus truces,

non arma gentes, cingere assuerant suas

muris nec urbes: pervium cunctis iter,

communis usus omnium rerum fuit;

et ipsa Tellus laeta fecundos sinus

pandebat ultro, tam piis felix parens

et tuta alumnis. (SEN, Oct. 397-406)

Acercándonos ya al final de la obra, Gala por medio de Séneca manifiesta otro de los ideales de cuño estoico, el cosmopolitismo. Esta referencia al cosmopolitismo tiene lugar en el momento en que Séneca y Petronio están hablando de quién gobernaba Roma, y Séneca hace una diferenciación, “él no administraba Roma, sino el Imperio”, entonces hace uso de ese ideal estoico y defiende su postura y su modo de gobernar diciendo: “Yo siempre obré pensando no en ella [refiriéndose a Roma], sino en la Humanidad, en mi

³⁹ “*Octavia*”. *Ibidem*. Pág. 522.

Cosmópolis, donde no habrá ciudadanos y extranjeros, mujeres y hombres, libres y esclavos, emperadores y mendigos: todos serán iguales” (pág. 125).

Encontramos referencias al cosmopolitismo en algunas de las *Epistulae morales* de Séneca, como en la número 28: “*Non sum Uni angulo natus, patria mea totus hic mundus est*” (*Epist.* 28, 4). Al igual que en la Epístola 47, donde Séneca destaca la clemencia hacia los esclavos: “*Vis tu cogitare istum, quem servum tuum vocas, ex isdem seminibus ortum eodem frui caelo, aequae spirare, aequae vivere, aequae mori!*” (*Epist.* 47, 10). Y también, en la número 95:

Omne hoc, quod vides, quo divina atque humana conclusa sunt, unum est; membra sumus corporis magni. Natura nos cognatos edidit, cum ex isdem et in eadem gigneret. Haec nobis amorem indidit mutuum et sociabiles fecit. Illa aequum iustumque composuit [...] Habeamus in commune; nati sumus. (Epist. 95, 52-53)

La última referencia a la obra literaria de Séneca la encontramos poco antes de finalizar de la obra. Séneca recuerda el momento en que Nerón le preguntó si tenía noticia de alguna conjura contra él, y ahora a petición de Petronio describe lo que habría dicho si tuviera que decir la verdad. En ese discurso dice que sufrió la tiranía y menciona a los distintos gobernantes de Roma: Sila, César, Augusto, Calígula, Claudio y Nerón. Finalmente dice: “De ahí que el temor sea el solo fundamento de tal poder: el odio y el temor” (pág. 144-145). Gala, a través del personaje de Séneca se hace eco del *Oderint, dum metuant* para criticar la forma de gobierno de los tiranos. El *oderint, dum metuant* aparece citado en *De clementia* (I 12, 4) y en (II 2, 2); y en *De ira* (1. 20, 4). De acuerdo con una nota de Juan Mariné Isidro a su traducción de la obra *Diálogos* en la ed. Gredos (p. 155), esta expresión estaría sacada del Atreo del trágico Accio (siglo II a. C), según se deduce por las palabras de Cicerón cuando la cita en su obra *Sobre los deberes* I 97.

VI. CONCLUSIONES

Ha llegado el momento de las conclusiones.

En primer lugar, decir que Antonio Gala es un eslabón más en la larga cadena de autores que se han interesado en la figura de Séneca, sobre todo dentro del ámbito hispano. En el prólogo del propio autor, que precede a la obra, Gala manifiesta la atracción que le suscitó siempre la figura del filósofo. En el mismo prólogo, Gala afirma que lo que más le interesaba de la figura de Séneca era su faceta política, sobre todo las contradicciones entre sus posturas teóricas y sus comportamientos, algo que le achacaron sus propios contemporáneos, tal como vemos en el *De uita beata*, en el que se defiende de las acusaciones de un detractor, que subraya la falta de correspondencia entre lo que predica Séneca y su forma de vida.

Así, Gala se concentra en la faceta política de Séneca, escribiendo una obra en la que, al contrario de lo que sucede en otras obras de esta naturaleza, en la que conviven personajes reales y ficticios, todos los personajes son reales. Gala presenta una obra articulada en torno a un diálogo entre Séneca y Petronio unas horas antes de la muerte del filósofo (diálogo que no está documentado en ninguna fuente), en el que Séneca evoca una serie de momentos de su vida. A manera de *flashback*, van apareciendo una serie de personajes históricos relacionados con dichos acontecimientos (Agripina, Nerón, etc.).

Dos son, pues, los intereses de Antonio Gala: profundizar en esas contradicciones de Séneca y poner en escena una serie de acontecimientos históricos en los que Séneca desempeñó un papel importante. Para ambas cosas, el autor se sirve profusamente de fuentes clásicas. Así, hemos localizado una cantidad no desdeñable de referencias a las obras de Séneca (sobre todo de las *Epístolas a Lucilio*), así como a las obras de los historiadores que escriben acerca del reinado de Nerón, sobre todo Tácito y Suetonio. Gala se sirve de estos últimos para recrear los acontecimientos históricos, mientras que las obras de Séneca las usa para esa labor de profundización en esa personalidad contradictoria.

El núcleo central de nuestro trabajo ha sido, precisamente, la localización y uso de las fuentes clásicas, sobre todo las de Séneca. Hemos detectado una diferencia entre el uso de las fuentes históricas y las senecanas. Por lo que se refiere a las primeras, observamos una actitud de fidelidad a las mismas, esto es, Antonio Gala reproduce, sin cambiar nada, fragmentos entresacados de Tácito y Suetonio. Sin embargo, no sucede lo

mismo con las citas de Séneca. Cuando es el propio Séneca el que se autocita, suelen ser referencias fieles. Sin embargo, cuando las citas aparecen en boca de otros personajes, a veces cambian el sentido originario, mediante procesos de descontextualización.

El resultado de todo es un Séneca contradictorio, que en ocasiones se ve forzado a ser cómplice de acciones que él, *a priori*, no aprobaría, como el asesinato de Británico, que él justifica por razón de Estado. Sin embargo, a pesar de todas estas contradicciones mostradas (la imagen de un Séneca contradictorio e incluso incoherente está presente ya en vida del autor, como hemos dicho), no sentimos que Gala juzgue (y condene) a Séneca, sino que, según el título de la obra, le concede el beneficio de la duda.

¿Qué llevó a Gala a escribir esta obra en el momento en que la escribió? Hay que empezar diciendo que ésta no fue la primera incursión del dramaturgo en el drama histórico. Ya antes había escrito *Anillos para una dama* (1973). Tampoco fue la última, ya que, en 1989, escribiría *Cristóbal Colón*. El propio autor nos da pistas para responder a esta pregunta. En varias ocasiones alude al potencial crítico que tiene el teatro histórico, y, en el prólogo que precede a la obra (que titula *palabras previas*), el autor subraya la semejanza histórica entre la España de los 80 y la Roma de Nerón. Creemos que Gala plantea en la obra una serie de cuestiones candentes en esa época: la función del intelectual en un régimen que no es precisamente ejemplar (en el año 1987 comienzan a aparecer indicios de corrupción y la prensa comienza a destapar la trama de los GAL), o los límites del poder (recordemos la frase que pronunció Felipe González en 1985: “gato blanco o gato negro, no importa; lo que importa es que cace ratones). No queremos decir que sea una obra en clave, en la que, detrás de Nerón se encuentre Felipe González, si bien no podemos dejar de citar cómo, en el año 1984, salió al mercado una figura de PVC, en la que Felipe González estaba caracterizado como Nerón.

VII. APÉNDICE: TRADUCCIONES⁴⁰

-TÁCITO, *ANNALES*

Otro caso no menos notable de imprudencia fue aquel año origen de grandes males para la república. Vivía en la ciudad una tal Sabina Popea, hija de Tito Olio [...] Tenía esta mujer todas las cualidades, salvo un alma honrada. (*Ann.* XIII, 45) (p. 17)

En el consulado de Gayo Vipstano y Gayo Fonteyo, decidió Nerón no aplazar más un crimen largamente meditado, pues la veteranía en el imperio había acrecido su audacia, y era más ardiente cada día su amor por Popea, la cual, desesperando de que se casara con ella y repudiara a Octavia mientras Agripina viviera, hacía al príncipe frecuentes reproches, a veces en tono de burla, diciéndole que era menor de edad, que, sometido a mandos ajenos, carecía no ya de imperio, sino incluso de libertad. (*Ann.* XIV, 1) (p. 17)

Así, pues, al recibir el acuerdo de los senadores y ver que todos sus crímenes se le toman por acciones egregias, repudia a Octavia acusándola de esterilidad; al momento se casa con Popea. Ella, largo tiempo querida por Nerón, y que dominaba al que fuera su amante para convertirse luego en su marido, empujó a uno de los servidores de Octavia a acusarla de amores con un esclavo. (*Ann.* XIV, 60) (p. 18)

Pasados unos pocos días se le da la orden de morir [...] La sujetan con grillos y le abren las venas de todos los miembros; y como la sangre, paralizada por el pavor, fluía demasiado lenta, la asfixian en el calor de un baño hirviendo. Y se añade una crueldad más atroz: su cabeza, cortada y llevada a la Ciudad, fue contemplada por Popea. (*Ann.* XIV, 64) (p. 18)

Séneca buscó ayuda contra las artes de aquella hembra en otra mujer, haciendo entrar a la liberta Acté. (*Ann.* XIV, 2, 1) (p. 19)

En el consulado de Gayo Pompeyo y Quinto Veranio el matrimonio pactado entre Claudio y Agripina estaba ya confirmado por la fama y por un amor ilícito; pero todavía no osaban celebrar la ceremonia solemne al no haber precedente de un tío que hubiera tomado como esposa a la hija de su hermano; incluso se temía al incesto, y que, si no

⁴⁰ Las traducciones que se ofrecen en este apéndice provienen de las ediciones y traducciones incluidas en el apartado “fuentes clásicas” en la bibliografía.

reparaban en él, resultara una calamidad pública. No salieron de su vacilación hasta que Vitelio se encargó de llevar a término el asunto con sus mañas. (*Ann.* XII, 5) (p. 20)

Claudio, sin esperar más, se presenta en el Foro ante aquella gente que lo felicitaba, y entrando en el senado pide un decreto por el que también para lo sucesivo se considerasen lícitas las nupcias entre los tíos y las hijas de sus hermanos. (*Ann.* XII, 7) (p. 21)

Con ello se aterrorizó Agripina y, como temía lo peor, despreciando la desaprobación de los presentes, emplea la complicidad del médico Jenofonte, la cual ya se había preparado. Éste, como si se tratara de ayudar a los esfuerzos de Claudio por vomitar le clavó en la garganta -según se cree- una pluma mojada en un veneno rápido, no ignorando que los grandes crímenes se acometen con peligro y se rematan con premio. (*Ann.* XII, 67) (p. 21-22)

Pero Agripina, con una reacción típicamente mujeril, bramaba que tenía como rival a una liberta, como nuera a una sierva. (*Ann.* XIII, 13) (p. 22)

Acerca de Petronio debo recordar algunos datos atrás. En efecto, se pasaba el día durmiendo y la noche en sus ocupaciones y en los placeres de la vida; al igual que a otros su actividad, a él lo había llevado a la fama su indolencia, pero no se lo tenía por juerguista ni por un disipador, como a tantos que consumen sus matrimonios, sino por hombre de un lujo refinado. Sus dichos y hechos, cuanto más despreocupados y haciendo gala de no darse importancia, con tanto mayor agrado eran acogidos, por tomárselos como muestra de sencillez. Sin embargo, como procónsul de Bitinia y luego cónsul se reveló hombre de carácter y a la altura de sus obligaciones. Después volvió de nuevo a los vicios, o a la imitación de los vicios, y fue acogido como árbitro de la elegancia en el restringido círculo de íntimos de Nerón, quien, en su hartura, no reputaba agradable ni fino más que lo que Petronio le había aconsejado. De ahí la envidia de Tigellino, que veía en él un rival, y más experto en la ciencia que en los placeres [...]. (*Ann.* XVI, 18) (p. 23)

Tras esto Agripina, perdiendo el control, se lanzó a asustarlo y a amenazarlo, sin recatarse de proclamar ante los oídos del príncipe que Británico ya había crecido, que era estirpe verdadera y digna de recibir el imperio de su padre, ejercido por un advenedizo adoptado y en medio de agravios a su madre. (*Ann.* XIII, 14) (p. 26)

Nerón, al percibir el rencor, aumenta su odio; y como las amenazas de Agripina lo urgían y no se atrevía a acusarlo ni a ordenar abiertamente el asesinato de su hermano, dispone hacerlo ocultamente y manda preparar un veneno. Sirvió como agente Polión Julio, tribuno de una cohorte pretoriana. (*Ann.* XIII, 15) (p. 26-27)

El veneno lo recibió primero de sus propios ayos, pero lo eliminó con una descomposición de vientre, ya fuera poco enérgico, ya tuviera en sí un atenuante tal que no actuara inmediatamente [...] Se sirve a Británico una bebida todavía sin veneno, muy caliente y probada por el otro; luego, cuando la rechazó porque abrasaba, se le echa el veneno con agua fría; e invadió de tal manera todo su cuerpo que se vio privado a un tiempo de la voz y la vida. Se produce el pánico entre los comensales, los poco prudentes se escapan; en cambio, los que comprendían más a fondo se quedan clavados mirando fijamente a Nerón. Él reclinado y aparentando ignorancia, dijo que aquello era algo habitual, debido a la epilepsia que padecía Británico desde su primera infancia, y que poco a poco le volverían la vista y los sentidos. (*Ann.* XIII, 15-16) (p. 27)

Durante el consulado de Quinto Volusio y Publio Escipión hubo paz en el exterior, pero en el interior se produjeron vergonzosos excesos. En efecto, Nerón, disfrazado de esclavo, para no ser reconocido recorría las calles de la Ciudad, los burdeles y posadas, acompañado de sujetos que robaban los géneros expuestos a la venta y golpeaban a quienes le salían al paso; y ello tan sin que éstos supieran quien eran, que el propio Nerón recibió un golpe y llevaba las señales en la cara. (*Ann.* XIII, 25) (p. 28)

Estas la toman con Séneca por medio de acusaciones varias, diciendo que sus riquezas, enormes y tales que sobrepasaban la media propia de un particular, todavía las seguía aumentando; que trataba de ganarse el favor de los ciudadanos y también que pretendía superar al príncipe por la amenidad de sus jardines y la magnificencia de sus villas. (*Ann.* XIV, 52) (p. 30)

Tras esto y de un mismo golpe se abren las venas de los brazos con el hierro. Como a Séneca, debilitado su cuerpo por la vejez y la parquedad en el alimento, la sangre se le escapaba lentamente, se abrió también las venas de los muslos y pantorrillas [...] Entretanto Séneca, como se alargaba el lento trance de su muerte, pide a Estacio Anneo, en cuya amistad y arte médica confiaba por larga experiencia, que le proporcione un veneno prevenido desde tiempo atrás, el mismo por el que morían los condenados por

público juicio en Atenas [...] Acto seguido se metió en la bañera cuyos vapores lo asfixiaron. (*Ann. XV*, 63-64) (p. 32)

-SUETONIO, *VIDA DE LOS DOCE CÉSARES*

Se cansó pronto de Octavia, y, como sus amigos se lo reprochaban, les respondió que su esposa debería contentarse con las insignias matrimoniales. Luego, tras haber proyectado varias veces hacerla estrangular sin conseguirlo, la repudió poniendo como pretexto su esterilidad, pero como el pueblo desaprobaba este divorcio sin escatimarles sus invectivas, incluso la relegó y finalmente, la hizo matar bajo la acusación de adulterio. (*Nero. 35*) (p. 18)

Sus nodrizas Égloge y Alejandría, junto con su concubina Acté, depositaron sus restos en el sepulcro familiar de los Domicios, que se divisa desde el Campo de Marte sobre la colina de los Jardines. (*Nero. 50*) (p. 19)

Pero Agripina, hija de su hermano Germánico, aprovechando su derecho a besarlo y las múltiples ocasiones que tenía de mostrarse tierno con él, le hizo enamorarse de ella a base de caricias; en la primer sesión del Senado que se celebró, Claudio sobornó a algunos senadores para que propusieran que se le forzara a contraer matrimonio con ella alegando que esta unión era del máximo interés para el Estado, y que se diera a todo el mundo permiso para contraer semejantes nupcias, hasta el momento consideradas incestuosas. (*Claudio. 26*) (p. 21)

Todo el mundo está de acuerdo en que murió envenenado, pero acerca del momento y de la persona que le administró el veneno no coinciden las opiniones. Algunos cuentan que fue el eunuco Haloto, el esclavo encargado de probar alimentos, quien se lo dio mientras comía en la fortaleza con los sacerdotes; según otros, se lo administró, durante un banquete familiar, la propia Agripina, que le había hecho servir oronjas envenenadas sabedora de la enorme afición que sentía por este plato [...] Algunos aseguran que al principio se adormeció, luego, como se hallaba saturado de la comida, vomitó todo, y que entonces se le volvió a administrar veneno, no se sabe si mezclado con una papilla, puesto que precisaba de alimento para reponerse al haber quedado en cierto modo exhausto, o si se lo introdujeron con una lavativa para curarle haciéndole evacuar también de esta manera, como si sufriera un empacho. (*Claudio. 44*) (p. 22)

Cuando tenía tres años, perdió a su padre, que lo dejó como heredero de un tercio de su fortuna, pero ni siquiera lo recibió entero, pues su coheredero Gayo se apoderó de todos sus bienes. Inmediatamente después, su madre fue relegada, y él, casi en la indigencia, fue criado en casa de su tía Lépidia, que lo dejó al cuidado de dos preceptores, uno bailarín y el otro barbero. (*Nero. 6*) (p. 25)

A los once años fue adoptado por Claudio y entregado a Anneo Séneca, ya por entonces senador, para que lo educara. (*Nero. 7*) (p. 26)

No obstante, aterrorizado por sus amenazas y por su violencia, determina acabar con ella; intentó amenazarla tres veces, pero, al darse cuenta de que se había prevenido contra ello tomando antidotos, hizo poner los artesonados de su techo de forma que, al accionar u mecanismo, cayeran por la noche sobre ella mientras dormía. Pero como sus cómplices no guardaron el debido secreto sobre este plan, pensó en una nave que pudiera desarmarse y que causara su muerte por naufragio o por el hundimiento de su puente; y así, fingiendo una reconciliación, en una carta muy cariñosa la invitó a venir a Bayas para celebrar juntos las fiestas de las Quincuatrias, encargó luego a los capitanes de sus trirremes que chocaran como por casualidad contra el navío liburno que la había traído y lo hicieran pedazos [...] Pero cuando se enteró de que todo había salido al revés de lo previsto y de que Agripina había conseguido escapar a nado, sin saber qué hacer tiró disimuladamente un puñal a los pies de Lucio Agermo, liberto de su madre, mientras éste le anunciaba lleno de alegría que aquella se encontraba sana y salva y, como si se tratara de un asesino sobornado por Agripina para darle muerte, mandó que le detuvieran y encadenaran, y que mataran a su madre simulando que se había suicidado. (*Nero. 34*) (p. 27)

Al principio manifestó su osadía, su desenfreno, su disolución, su avaricia y su crueldad de forma apenas perceptible, a escondidas y como en el extravío de la juventud, pero sus prácticas eran tales que ya por entonces a nadie le cabía la menor duda de que estos vicios no eran achacables a su edad, sino a su temperamento [...] Poco a poco, al ir incrementándose sus vicios, se dejó de bromas y de secretos, y, sin preocuparse lo más mínimo de disimular, se lanzó abiertamente a mayores excesos. Prolongaba sus festines desde el mediodía hasta la medianoche. (*Nero. 26-27*) (p. 28)

Antes de empezar su discurso, lanzaba la amenaza de que se disponía a esgrimir el dardo de su trabajo nocturno, pues despreciaba tanto el estilo literario demasiado suave

y florido, que acusaba a Séneca, el autor más popular por entonces, de componer meros ejercicios de efecto, y de ser arena sin cal. (*Calígula*. 53) (p. 29)

Obligó a suicidarse a su preceptor Séneca, a pesar de haberle jurado solemnemente, cuando éste solicitó su retiro en varias ocasiones cediéndole además de sus bienes, que sus sospechas carecían de fundamento y que prefería morir a causarle ningún daño. (*Nero*. 35) (p. 32)

-SÉNECA, *EPÍSTOLAS A LUCILIO*

Tal es también la frase de Epicuro: <<si vives conforme a la naturaleza, nunca serás pobre; si, conforme a la opinión, nunca serás rico>>. (*Epist.* 16, 7) (p. 33)

Grande mérito hay en no corromperse con el uso de las riquezas; es grande aquel que entre las riquezas permanece pobre. (*Epist.* 20, 10) (p. 33)

Obra así, querido Lucilio: reivindica para ti la posesión de ti mismo, y el tiempo que hasta ahora se te arrebatava, se te sustraía o se te escapaba, recupéralo y consérvalo. Persuádate de que esto es así tal como escribo: unos tiempos se nos arrebatan, otros se nos sustraen y otros se nos escapan. (*Epist.* 1, 1) (p. 33)

Para mí son suficientes unos pocos, es suficiente uno solo y suficiente ninguno. (*Epist.* 7, 11) (p. 35)

Con tal disposición te escribo esta epístola como si a mí, en el momento preciso de escribirte, la muerte tuviera que reemplazarme. Estoy dispuesto para salir, y por lo mismo fruiré de la vida, porque el tiempo que ha de durar este goce no me preocupa demasiado. Antes de mi vejez procuré vivir rectamente; en la misma vejez morir con dignidad; pero morir con dignidad es morir de buen grado. (*Epist.* 61, 2) (p. 36)

Frente a la cual no te exhortará ni enardecerá quien intente persuadirte con sofismas de que la muerte no es un mal. (*Epist.* 82, 8) (p. 38)

La muerte no es un mal: ¿quieres saber qué es? La única ley igual para todo el linaje humano. (*Epist.* 123, 16) (p. 38)

Si quieres consagrarte a tu alma, es necesario que seas o pobre o semejante al pobre. Este empeño no puede resultar provechoso sin la práctica de la frugalidad; más la frugalidad es una pobreza voluntaria. (*Epist.* 17, 5) (p. 38)

Entonces, créeme, Lucilio, te regocijarás al quedar saciado al precio de dos ases y comprenderás que para tener seguridad no es necesaria la fortuna, ya que lo suficiente para las necesidades te lo dará aun estando enojada. (*Epist.* 18, 7) (p. 38)

¿Y no debe ser amada la pobreza, aunque fuere por el solo motivo de mostrarte quiénes te aman? [...] Juzgo, por ello, necesario realizar lo que te escribí que hicieron grandes hombres: tomarse, de cuando en cuando algunos días para ejercitarse, mediante la pobreza simulada, en la verdadera. Y, es necesario que la practiquemos tanto más cuanto que, embebidos en los placeres, todo nos parece penoso, y difícil. (*Epist.* 20, 7 y 13) (p. 38-39)

Créeme, Lucilio, tan poco hemos de temer la muerte que, gracias a ella, nada debemos temer. (*Epist.* 24, 11) (p. 39)

Ni el tormento, ni el dolor, ni cualquier otra molestia tienen importancia alguna: la virtud anula sus diferencias. (*Epist.* 66, 20) (p. 39)

Rehúyo el dolor. ¿En provecho de quién? De mí; luego tengo cuidado de mí mismo. (*Epist.* 121, 17) (p. 39)

Así es. No cambio de opinión: huye de la multitud, huye de los pocos, huye hasta de uno solo. No conozco a nadie con quien quisiera relacionarte. Y considera cual es mi opinión acerca de ti: me atrevo a confiarte a ti mismo. (*Epist.* 10, 1) (p. 39)

Empezaré a permitirte la conducta que el propio Epicuro aconseja: <<Retírate en ti mismo en el preciso momento en que te veas forzado a estar entre la multitud. Conviene que te hagas diferente del vulgo. Examina con tal que esté en tu mano retirarte en tu interior. Examina a cada uno; no existe ni uno a quien no le resulte preferible estar con cualquiera antes que consigo. <<Retírate en ti mismo en el precioso momento en que te veas forzado a estar entre la multitud>>. (*Epist.* 25, 6-7) (p. 39)

Me adhiero a tu decisión: ocúltate en el retiro, pero oculta también tu propio retiro [...] Cuando estés en tu retiro no debes buscar que la gente hable de ti, sino hablar tú contigo mismo. (*Epist.* 68, 1 y 6) (p. 39)

<<Poseerás menos dinero>>. Sin duda, también menos inquietud. <<Menos prestigio>>. Sin duda, también menos envidia. (*Epist.* 42, 9) (p. 39)

En medio de esta carrera apresurada de toda la población hacia la costa, experimenté gran placer en mi pereza por cuanto, habiendo de recibir cartas de los míos, no me apresuré por conocer cuál era en aquellas tierras el estado de mis asuntos, ni qué noticias me traían. Hace ya tiempo que no experimento ni pérdida, ni ganancia alguna. (*Epist.* 77, 3) (p. 39)

Sobre el menosprecio del dinero se pronuncian numerosas máximas y, en discursos muy largos, se recomienda a los hombres pensar que las riquezas radican en el alma, no en el patrimonio, que es rico quien se ha acomodado a su pobreza y se ha hecho rico con poco. (*Epist.* 108, 11) (p. 39)

Para que alcances la verdadera libertad conviene que te hagas esclavo de la filosofía. (*Epist.* 8, 7) (p. 42)

Ese tal no vive para sí, sino -actitud ésta muy vergonzosa- para el vientre, para el sueño, para el placer. No vive necesariamente para sí quien no vive para nadie. (*Epist.* 55, 5) (p. 42)

Recógete en tu interior cuanto te sea posible. (*Epist.* 7 y 8) (p. 42)

Si te retiras a la vida privada, todas las cosas serán menos brillantes, pero te saciarán plenamente; ahora, en cambio, goces muy numerosos, provenientes de todas partes, no te satisfacen. (*Epist.* 19, 1) (p. 42)

Como tampoco durante los tiempos dichosos en que los dones de la naturaleza estaban a la disposición de todos para que los usasen sin distinción, antes de que la avaricia y el lujo hubiesen desunido a los mortales y les hubiesen enseñado a pasar de la convivencia al pillaje: no eran sabios aquellos hombres aun cuando realizaban lo que conviene a los sabios [...] ¿Qué generación humana hubo más feliz que aquella? Gozaban en comunidad de la naturaleza; ella se bastaba como madre para proteger a todos; ella constituía la posesión segura de la riqueza pública. ¿Por qué no consideraré el más rico aquel linaje humano en el que no se podía encontrar a un pobre? [...] La propia tierra sin cultivo era más fértil y, con abundancia, satisfacía las necesidades de los pueblos, que no se entregaban al pillaje. [...] Ni el más fuerte había impuesto todavía su ley al más débil, ni el avaro, ocultando lo que para él era superfluo, había privado todavía a otros de lo necesario. (*Epist.* 90, 36, 38 y 40) (p. 43)

“Es un esclavo”. Pero quizá con un alma libre. “Es un esclavo”. ¿Esto le va a perjudicar? (*Epist.* 47, 11) (p. 45)

No he nacido para un solo rincón; mi patria es todo el mundo visible. (*Epist.* 28, 4) (p. 45)

Anímate a pensar que éste a quien llamas tu esclavo ha nacido de la misma semilla que tú, goza del mismo cielo, respira de la misma forma, vive y muere como tú. (*Epist.* 47, 10) (p. 45)

Todo esto que ves que incluye las cosas divinas y las humanas es unidad: somos miembros de un gran cuerpo. La naturaleza nos ha constituido parientes al engendrarnos de los mismos elementos y para un mismo fin: ella nos infundió el amor mutuo y nos hizo sociables. Ella estableció la equidad y la justicia. [...] Tengamos las cosas en común, pues hemos nacido para la comunidad. (*Epist.* 95, 52-53) (p. 45)

-SÉNECA, *CONSOLACIÓN A POLIBIO*

Así es: nada es eterno y pocas cosas duraderas; casa una es frágil a su manera, sus finales varían; por lo demás, todo lo que ha empezado, acabará también. (*Cons. Polib.* 1) (pp. 33-34)

-SÉNECA, *SOBRE LA BREVEDAD DE LA VIDA*

No tenemos escaso tiempo, sino que perdemos mucho. Nuestra vida es suficientemente larga y se nos ha dado en abundancia para la realización de las más altas empresas, si se invierte bien toda entera. (*Brev. Vit.* I, 3) (p. 34)

Que como si siempre fuerais a vivir vivís, nunca se os hace presente vuestra fragilidad, no observáis cuánto tiempo ha transcurrido ya; lo perdéis como si hubiera a rebosar y en abundancia, mientras que quizá precisamente ese día que consagráis a algo, bien una persona, bien una cosa, sea el último. (*Brev. Vit.* III, 4) (p. 34)

Comprueba, te digo, y recuerda los días de tu vida: verás que en tu haber restan bien pocos y de rechazo. (*Brev. Vit.* VII, 7) (p. 34)

Nadie te restituirá tus años, nadie te devolverá de nuevo a ti mismo. La vida irá por donde empezó y no invertirá ni detendrá su marcha; en absoluto hará alboroto, en absoluto advertirá de su velocidad. (*Brev. Vit.* VIII, 5) (p. 34)

En tres etapas se divide la vida: la que ha sido, la que es, la que va a ser. De ellas, la que estamos pasando es breve, la que vamos a pasar, incierta, la que hemos pasado segura. (*Brev. Vit. X, 2*) (p. 34)

Entre tanto, mientras son arrastrados y arrastran, mientras uno interrumpe el reposo del otro, mientras mutuamente se hacen desdichados, su vida resulta sin provecho, sin placer, sin ningún progreso del espíritu: nadie tiene presente la muerte, nadie deja de concebir proyectos a largo plazo, algunos hasta organizan incluso lo que está más allá de la vida, las grandes moles de sus tumbas y las inauguraciones de obras públicas y las ofrendas junto a la pira y unas exequias suntuosas. (*Brev. Vit. XX, 5*) (pp. 34-35)

-SÉNECA, *OCTAVIA*

Entonces aquella virgen, diosa de gran poder,
la Justicia, enviada desde el cielo junto con la santa Lealtad,
governaba sobre las tierras apaciblemente al linaje humano.
Los pueblos no conocían guerras, ni el atroz estruendo de la trompeta,
ni las armas; no acostumbraban a ceñir con murallas sus
ciudades: abiertos estaban a todos los caminos;
común era el disfrute de todas las cosas
y la propia tierra, con alegría, abría espontáneamente su fecundo seno,
como madre abundante
y segura con unos hijos tan piadosos. (*Oct. 397-406*) (p. 44)

-SÉNECA, *FEDRA*

No hay otra vida más libre y más limpia del vicio
y que mejor respeta las antiguas costumbres que aquella,
que dejando atrás las murallas, se complace en los bosques. (*Phaed. 483-485*) (p.
43)

No tuvieron ellos ninguna ciega pasión por el oro;

ninguna piedra sagrada, como árbitro para los pueblos, separó en la llanura los terrenos.

Todavía no surcaban el ponto temerarias las naves,
cada cual conocía sus propios mares.

No habían ceñido su costado las ciudades con amplio parapeto
y con frecuentes torres. No empuñaba en su mano armas crueles el soldado,
ni disparada, la ballesta había roto con pesada piedra las puertas cerradas;
ni la tierra, obligada a soportar un dueño, se sometía a la esclavitud de una yunta
de bueyes,

sino que los campos, fecundos por sí mismos, daban pasto a los pueblos,
sin que ellos nada les pidieran. La selva les tenía ofrecidos sus recuerdos naturales
y las umbrosas cuevas sus viviendas naturales. (*Phaed.* 528-539) (pp. 43-44)

VII. BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes clásicas:

Para los textos latinos nos hemos servido de las ediciones que proporciona Perseus Project, la biblioteca digital de la Universidad de Tufts:

Cornelius Tacitus, *Annales*, Charles Dennis Fisher, Ed.

C. Suetonius Tranquillus, *Nero*, Maximilian Ihm, Ed.

C. Suetonius Tranquillus, *Divus Claudius*, Maximilian Ihm, Ed.

C. Suetonius Tranquillus, *Caligula*, Maximilian Ihm, Ed.

Seneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, Richard M. Gummere, Ed.

Seneca, *De Brevitate Vitae*, John W. Basore, Ed.

Seneca, *De Consolatione ad Polybium*, John W. Basore, Ed.

Seneca, *Octavia*, Rudolf Peiper, Gustav Richter, Ed.

Seneca, *Phaedra*, Rudolf Peiper, Gustav Richter, Ed.

Para las traducciones nos hemos servido de las siguientes:

Séneca. (1980). *Tragedias II: Fedra; Edipo; Agamenón; Tiestes; Hércules en el Eta; Octavia*. Introducciones, traducción y notas de Jesús Luque Moreno. Madrid: Gredos.

Séneca. (1986). *Epístolas Morales a Lucilio I*. Introducción, traducción y notas de Ismael Roca Meliá. Madrid: Gredos.

Séneca. (1989). *Epístolas Morales a Lucilio II*. Traducción y notas de Ismael Roca Meliá. Madrid: Gredos.

Séneca. (1996). *Diálogos: consolaciones a Marcia, a su madre Helvia y a Polibio; Apocolocintosis*. Introducciones, traducciones y notas de Juan Mariné Isidro. Madrid: Gredos.

Séneca. (2008). *Diálogos: Sobre la providencia; Sobre la firmeza del sabio; Sobre la ira; Sobre la vida feliz; Sobre el ocio; Sobre la tranquilidad del espíritu; Sobre la*

brevedad de la vida. Introducciones, traducción y notas de Juan Mariné Isidro. Madrid: Gredos.

Suetonio. (1992). *Vidas de los doce césares II*. Traducción y notas de Rosa M^a Agudo Cubas. Madrid: Gredos.

Tácito. (1980). *Anales. Libros XI-XVI*. Traducción y notas de José L. Moralejo. Madrid: Gredos.

2. Fuentes contemporáneas:

Bauer-Funke, C. *Revista de investigación teatral*. “La Generación Realista: bibliografía”. Visitado el 13/04/2020 http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2_3&pag=1#_ftn1

Buero Vallejo, A. (1977). *Teatro español actual*. Madrid: Fundación Juan March [etc.].

Cibreiro, E. (marzo, 1995). Tensión antitética: estilo y contenido en el teatro de Antonio Gala. *Hispania*. Vol. 78. No. 1., pp. 1 y 7-8.

Gala, A. (1988). *Séneca o el beneficio de la duda* (2^a ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

García Gual, C. (2002). *Apología de la novela histórica*. Barcelona: Ediciones Península.

García Gual, C. (2013). *La antigüedad novelada y la ficción histórica: las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Howatson, M., Guzmán Guerra, A., & Piñero Torre, F. (1999). *Diccionario abreviado de la literatura clásica* (1^a ed., adaptada, en “Gran Bolsillo”). Madrid: Alianza.

Montero Cartelle, E. y Herrero Ingelmo, M^a. C. (1994). *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica latina contemporánea*. Huelva: Ediciones del Orto.

Moreno Soldevilla, R. (ed.). *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III A. C. – II D. C.)*. Huelva, 2011, s.v. “rival”.

Romera Castillo, J. (1996). *Con Antonio Gala: (estudios sobre su obra)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Ruiz Ramón, F. (1975). *Historia del teatro español. Siglo XX*. (2^a ed. muy amp.). Madrid: Cátedra.

Spang, K. (1998). *El drama histórico: teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA.

Veyne, P. (1995). *Séneca y el estoicismo*. México: Fondo de Cultura Económica.