

# De la *trophós* a la *nutrix*. Inicio del proceso de individualización de un secundario\*

Núria Llagüerri Pubill

Universitat de València  
nuria.llaguerri@uv.es



Recepción: 15/06/2016

## Resumen

La evolución intrínseca del género dramático griego favoreció la inclusión de personajes secundarios en la trama. Si bien en principio los dramaturgos griegos supeditaron la existencia de estos personajes al argumento, un estudio detallado de los mismos sugiere el inicio de un proceso de individualización observable también en la producción senequiana.

**Palabras clave:** tragedia; secundarios; nodrizas; individualización

**Abstract.** *From Trophós to Nutrix: The Shaping Process of a Secondary Character*

The intrinsic evolution of the tragic genre allowed secondary characters to assume more prominence in plots. This paper provides an accurate analysis of the nurses on stage that reveals the evidence that later authors will shape the nurse characters by bringing to her her own ideas and motivations and even her own family. The nurse Plangon, in Chariton of Aphrodisias' novel, could be pointed out as an example of such statement.

**Keywords:** tragedy; secondary characters; nurses; individualisation

## Sumario

- |                                                                      |                                                |
|----------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|
| 1. La <i>trophós</i> de la nueva comedia:<br>Menandro                | 3. Séneca                                      |
| 2. Caritón de Afrodísias. <i>Las aventuras de Quéreas y Calirroé</i> | 4. Conclusiones: el secundario individualizado |
|                                                                      | Referencias bibliográficas                     |

\* La presente investigación ha sido financiada por el proyecto de investigación FFI2015-63836-P de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

En la producción trágica griega observamos que la existencia de la nodriza como personaje secundario en la trama queda, en la mayor parte de los casos, supeditada al personaje principal, de manera que no posee una historia propia más allá que la de servir a su señora y sin apenas aparecer en escena si no está presente el personaje principal al que sirve. Sin embargo, tanto en la producción cómica menandrea como en la novela de Caritón y en la producción senequiana, se observa una tendencia a la individualización de este personaje, al otorgarle unos rasgos propios e incluso una historia anterior al momento en que entra a formar parte del servicio del *oikos* de su señor, tendencia que culminará en las producciones dramáticas actuales con nodrizas que aparecen solas en el centro de la escena dramática que sitúa el foco de la acción en el personaje *per se*<sup>1</sup>. En el presente artículo analizaremos la evolución que experimenta este personaje secundario en las obras de Menandro, *Arbitraje* y *Samia*, así como en la novela de Caritón de Afrodísias, *Las aventuras de Quéreas y Calíroe*, y prestaremos atención a aquellas obras de la producción senequiana en las que aparece una nodriza, esto es, *Fedra*, *Medea*, *Agamenón* y *Hércules en el Eta*.

### 1. La *trophós* de la nueva comedia: Menandro

Dentro del género cómico griego encontramos nodrizas en escena y con cierta relevancia en la trama en la producción menandrea. Aristófanes no hizo uso del personaje de la nodriza en su producción cómica debido al carácter claramente político de la misma. De hecho, el interés del cómico reside en reflejar la vida pública de la ciudad. En cambio, puesto que uno de los rasgos de la comedia de Menandro es representar en escena el *oikos*, resulta lógico que en sus comedias aparezcan personajes del ámbito doméstico<sup>2</sup>. Aunque todavía queda mucho por estudiar al respecto del modo en que Menandro configuró sus personajes, puede adelantarse que quizá el autor hizo un uso más amplio del que tratamos aquí, tanto

1. Las últimas tendencias dramáticas tienden a realizar representaciones en forma de monólogo, así, por ejemplo, en el año 2011 bajo la dirección de Miguel del Arco se estrenaba *Juicio a una zorra*, obra en la que la actriz Carmen Machi representaba el papel de Helena y narraba en un monólogo su visión de la guerra de Troya. Otro ejemplo lo encontramos en la obra *Els missatgers no arriben mai* (2012), en la que tres actrices —Rosa Novell, Pepa López y Anna Ycobalzeta— representaban los papeles de Clitemnestra, Enone e Ismene respectivamente y narraban en un monólogo sus vivencias junto al personaje principal en torno al que se articulan, explicando sus sentimientos e incluso, en el caso de la Enone, nodriza de Fedra, su vida anterior a tomar parte en la crianza de Fedra. Estas obras constituyen un indicio del impulso que se ha dado a obras del tipo *Yo, Claudio*, en las que la acción se focaliza en un único personaje. Podría deducirse que en las últimas tendencias que hemos apuntado podría encontrarse una vuelta al teatro de la palabra, en la que esta recupera el protagonismo escénico.
2. Para el escaso empleo del personaje de la nodriza en la producción aristofánica (MOLINOS, 2001: 130 s.). Sería erróneo pensar que en la comedia aristofánica no encontramos la figura del siervo. Gil, al hablar del trasfondo social de las obras de Aristófanes, indica muy acertadamente que el comediógrafo, en aras de buscar la carcajada del público —recordemos que es esta la finalidad primordial de la comedia—, utilizó en sus comedias la figura del siervo insolente y perezoso, siendo la insolencia uno de los rasgos que se atribuirán a algunas de las nodrizas que veremos (GIL, 1975: 114 s.).

a causa de la influencia de Eurípides en su obra como por el propio pensamiento de Menandro<sup>3</sup>.

Referiremos únicamente aquellas obras de las que nos han llegado una mayor cantidad de versos, sin ocuparnos de los fragmentos cuya autoría se atribuye con reservas al cómico. Es cierto que en *Arisco*, *Díscolo* o *Misántropo* —según parece, esta última pieza aparece alternando ambos títulos en catálogos de comedias de Menandro posteriores al siglo IV a. C.<sup>4</sup>— aparece una anciana criada que recibe el nombre de Símica y que comparte algunos rasgos con una nodriza. Sin embargo, consideramos que no se trata de una nodriza, sino de una anciana esclava que lleva muchos años al servicio de Cnemón. Cuando el viejo ha caído al pozo, el enamorado Sóstrato relata cómo él mismo permanecía al lado de la hija del anciano «como si fuera una nodriza» (τροφὸς παρεστῶς, v. 675). De haber sido Símica la nodriza de la muchacha, hubiera sido ella misma quien hubiera permanecido a su lado, tal y como suelen hacer este tipo de esclavas. Nótese, además, que el verbo utilizado por Menandro es el mismo que utilizará la esclava que permanece al lado de Deyanira cuando esta está a punto de suicidarse (Soph., *Trach.*, 890): ὡς δὴ πλησία παραστάτις («pues estaba de pie a su lado»), refiriendo la criada al utilizar este verbo una idea de proximidad respecto a la esposa de Heracles. Teniendo esto presente, se podría concluir que una de las cualidades del personaje de la nodriza que hereda la tradición es la fidelidad, más allá de su función propia de estar al lado de aquel a quien le encargan cuidar, sea una mujer o un varón<sup>5</sup>. En la producción de este cómico que ha llegado hasta nuestros días encontramos la nodriza como personaje en *Arbitraje* y *Samia*<sup>6</sup>.

### 1.1. Arbitraje

La nodriza en esta comedia recibe el nombre de Sofrona (Σωφρόνη), lo que ya podría constituir un indicio de la individualización del personaje a la que hemos hecho referencia, pues la mayoría de las nodrizas que aparecen en escena en la producción trágica no reciben un nombre propio, exceptuando la de Orestes en *Coéforas*<sup>7</sup>. En la obra

3. En esta línea incide MORENILLA (2006b) cuando señala que se ha relacionado con cierta frecuencia la influencia del tragediógrafo en el comediógrafo en cuanto a la complejidad de las peripecias y la relevancia de la dimensión privada de los personajes, con la salvedad de que en Menandro son personajes de la vida cotidiana, no héroes, lo que muestra un paso más en la comedia de Menandro hacia el realismo. La misma autora aporta bibliografía reciente sobre esta cuestión (n. 21).
4. SOUSA (2007: 121, n.1), BAÑULS y MORENILLA (2009: 88 n. 5) abogan por traducir el término griego ὀσκόλος por 'arisco', siguiendo la línea de Blanchard, quien lo traduce como «bourru», añadiendo, además, que se suele optar por la transliteración del término, con lo que se le otorgan ciertos matices que el término griego no posee.
5. Salvo que se indique lo contrario, para el texto griego utilizamos la edición de SANDBACH (1972).
6. Una de las traducciones más recientes que recoge la obra del poeta cómico, con introducción y notas, es la realizada por SOUSA (2007). En la introducción realiza la autora un profundo estudio de las principales, tanto de las características de la obra de Menandro como de los personajes que aparecen en sus comedias (p. 24-36), introducción en la que basamos parte de nuestras afirmaciones.
7. Aparece referido su nombre en el verso 732. Algunos autores señalan que se la podría denominar así por tratarse de una esclava de la región de Cilicia, sin embargo, seguimos la opinión expresada por GARVIE (1987: 244) y creemos que este es el nombre de la nodriza, no solo por tratarse de un

*Héro*, de la que apenas nos han llegado cien versos y unos diez fragmentos, se presenta en el *dramatis personae* una nodriza con este mismo nombre<sup>8</sup>. Indudablemente, el nombre que se le otorga a la anciana esclava es un nombre parlante, característica esta habitual en la comedia griega, relacionada en este caso con el sustantivo φρήν, que forma múltiples vocablos como segundo elemento y con el sentido de ‘inteligencia, buen juicio’<sup>9</sup>. En este caso, pues, vendría a significar, aplicado a la nodriza ‘la que tiene la mente sana’ o ‘la del buen juicio’.

A juzgar por lo conservado, sale a escena en el acto v llevada a empujones por Esmícrides, padre de Pánfila, que se refiere a ella en los versos 1062-1077. A ella se dirige el propio Esmícrides con el vocativo ἱερόσυλε γράῤ («vieja ladrona sacrílega», 1064), con lo que ante todo vemos que conserva el rasgo característico de la ancianidad.

A partir de las palabras del padre de la muchacha se puede inferir que la nodriza sigue teniendo la función de aconsejar al señor cuál es el mejor camino a seguir (1067): ταῦτα συμπεῖθεις με σύ («¿me aconsejas esto?») <sup>10</sup>. Sin embargo, en la siguiente afirmación de Esmícrides se puede apreciar cómo Menandro explota la comicidad de este personaje (1074 s.):

κἀγὼ σε ταῦτ’ ἐμοὶ φρονεῖν ἀναγκάσω  
καὶ μὴ στασιάζειν.

«Y te voy a demostrar que tienes que obedecerme y no rebelarte.»

Indudablemente debido a la actitud violenta que demuestra Esmícrides para con la nodriza durante todo el pasaje, podemos deducir que estamos ante una escena de palos propia de la comedia, como las que utilizó Aristófanes ampliamente en su producción<sup>11</sup>. Resulta llamativo que Esmícrides se disponga a castigar a la anciana porque entiende que se ha rebelado, o al menos lo ha intentado, contra él.

---

vocativo, sino también por la posición que ocupa en el verso. Sobre el empleo de los nombres de los esclavos en la comedia debemos subrayar el hecho de que su utilización se debe, por una parte, a la búsqueda de la escenificación de la realidad cotidiana propia del género cómico y, por otra parte, a su uso como recurso para conseguir la risa en el público. Para un análisis más extenso de este procedimiento remitimos a GIL (1966: 51-55).

8. Debido al estado fragmentario del texto conservado de esta obra no podemos afirmar el papel que tenía en ella Sofrona. Para un resumen de lo que podría ser el argumento de la misma véase SOUSA (2007: 279 s.).
9. El procedimiento de proporcionar a los personajes nombres parlantes que permiten al comediógrafo realizar todo tipo de chanzas al respecto ya era utilizado ampliamente por Aristófanes (GIL, 1966: 47-52). Sobre el significado y los usos más relevantes de φρήν, cf. CHANTRAINE (1999: 1227, s. v. φρήν).
10. A este respecto apunta CALERO (1999: 72) que Esmícrides podría estar buscando que la nodriza mediara y lograra persuadir a Pánfila de que solicitara la ruptura matrimonial. En consecuencia, Calero ve en esta nodriza un rasgo que compartirá con la sirvienta en general: el ser utilizada por terceros como mediadora en un conflicto amoroso.
11. Para los procedimientos que utilizó Aristófanes en su producción, cf. GIL (1966: 41-55). En esta misma monografía señala Gil que algunos esclavos que aparecen en las comedias aristofánicas constituyen el antecedente de aquellos que aparecen en la obra de Menandro, como el Paflagonio de *Caballeros*, el Jantias de *Ranas* y el Carión de *Pluto* (GIL, 1966: 114 s.).

García López indica con respecto a los personajes que aparecen en la comedia de Menandro, en especial los esclavos, entre ellos las nodrizas, que el comediógrafo «los hace moverse y comportarse siguiendo y respetando los valores tradicionales, que su público reconocía y aceptaba», por lo que los esclavos generalmente aparecen acatando las normas de los señores y reconociendo su inferioridad<sup>12</sup>. No obstante, en estas palabras de Esmícirines podríamos encontrar un eco de aquello a lo que en las comedias aristofánicas se aludía con cierta frecuencia, nos referimos a la falta de disciplina de los esclavos, pero utilizado aquí con vistas a provocar la carcajada y añadiendo a esta nodriza el rasgo de insolencia que la convertiría en una más de entre los esclavos insolentes que aparecen en la producción menandrea<sup>13</sup>. Sin embargo, lejos de aproximar el personaje de esta sierva a aquellos esclavos de comedia charlatanes que únicamente buscan su provecho en las acciones que realizan, esta anciana es diferente<sup>14</sup>. En base a su actuación en la trama podríamos aseverar lo que indica Morenilla, quien señala que en ocasiones, en la producción menandrea, a aquellos personajes secundarios que poseen cierta relevancia en la trama se les confiere un rasgo especial que los aparta del estereotipo<sup>15</sup>. La anciana nodriza guarda silencio mientras su amo la reprende, como hemos señalado, pero es un silencio prudente y así lo deducimos a partir de las palabras de Onésimo, esclavo de Carisio (1104-12). Más adelante es este mismo esclavo quien pone de manifiesto la buena actuación de la nodriza Sofrona para con la hija de Esmícirines, Pánfila, durante las Tauropolias, fiestas en las que Carisio violó a la joven (1117-21):

Ον. ἡ γραῦς δέ γε  
οἶδ', ὡς ἐγῶμαι· τότε γὰρ οὐμὸς δεσπότης  
τοῖς Ταυροπολίοις, Σωφρόνη, ταύτην λαβῶν  
χορῶν ἀποσπασθεῖσαν – αἰσθάνει γε; νή,  
νυνὶ δ' ἀναγνωρισμὸς αὐτοῖς γέγονε καὶ  
ἅπαντ' ἀγαθά.

«Onésimo: Esta vieja sí que lo sabe, según veo. Cuando mi amo en las Tauropolias, Sofrona, cogió a esta y la apartó de las que estaban bailando, entiendes, ¿no? Sí, pues ahora mismo se han reconocido y son felices.»<sup>16</sup>

12. También GARCÍA LÓPEZ (2000: 498).
13. Cf. GIL (1966: 115). No obstante, debe tenerse en cuenta que no disponemos de suficientes testimonios que puedan corroborar esta afirmación.
14. Encontramos un análisis detallado del personaje del esclavo mayoritario en la comedia en GIL (1975: 167-71), un tipo de personaje con alto rendimiento en la comedia media (1975: 170).
15. Cf. MORENILLA (2006a: 103). Además, la estudiosa pone a la hetera Habrotono, que aparece en esta misma obra, como paradigma de este hecho. Esta hetera constituye el modelo de *bona meretrix*, puesto que resuelve el conflicto y, además, es el motor de reconciliación entre padre e hijo. Si Menandro separó a esta hetera del prototipo de la comedia —aficionada al vino y, como la mayoría de las mujeres que aparecen en este género, charlatana, cf. GIL (1975: 153)—, bien podría haber hecho lo mismo con esta nodriza.
16. Seguimos el texto griego de la edición de SANDBACH (1972). Entendemos que en el verso 1120 el esclavo se refiere directamente a la nodriza cuando pregunta: αἰσθάνει γε;. Sin embargo, la esclava permanece en actitud silente, si bien pudo hacer algún gesto de aceptación con la cabeza.

Aunque Esmícines no admitirá que se ha equivocado con respecto a Sofrona (1125-27), la anciana nodriza queda configurada como una sierva fiel que guarda silencio por prudencia, de manera que actúa de acuerdo con el nombre que Menandro le otorgó.

### 1.2. *Samia*

Hay referencias en ella a una nodriza, sin embargo en esta obra no tiene presencia física. Recordemos brevemente el argumento de la obra: Démeas es un anciano rico que ha adoptado a Mosquión y ha tomado a Crísida, una hetera de Samos de quien se ha enamorado, como concubina en su casa. Vive al lado de Nicerato, un pobre que tiene una hija, Plangón, a quien ambos esperan dar como matrimonio a Mosquión. El muchacho, al volver a su casa del cuidado de sus fincas, se encuentra con que las mujeres están celebrando las Adonias y, como resultado del exceso, deja embarazada a Plangón, sin ser consciente de quién es la joven. La muchacha tiene el niño y Crísida se ofrece para cuidarlo como si fuera suyo buscando que la muchacha no sea repudiada por su prometido Mosquión. Es Démeas quien escucha a la nodriza hablar con el niño en la despensa, aludiendo al papel que tuvo en la crianza de su padre, Mosquión, de manera que cree que el hijo es de su hijo y de Crísida. Por su parte, Nicerato se enoja porque cree que su futuro yerno ha tenido un hijo con la concubina de su padre. Finalmente, Mosquión confiesa a su padre toda la verdad y Nicerato descubre a su hija dándole el pecho al bebé. La obra acaba con el final feliz tan característico de la producción menandrea<sup>17</sup>. Focalizaremos nuestro estudio en el acto III de la comedia, pues es en él en el que interviene la nodriza en la trama.

Entra a escena Démeas, el anciano padre adoptivo de Mosquión, y a modo de *exángelos* narra lo que le ha ocurrido dentro de casa. Pronuncia un monólogo del que nos han llegado unos setenta y seis versos (206-82), en los que relata cómo, estando él en la despensa, escucha a la que fue la nodriza de Mosquión, que intenta calmar al pequeño, hijo en realidad de Plangón, pero, mientras lo hace, habla con otra criada (251) y revela que el padre de la criatura es el mismo que va a casarse, es decir, Mosquión. Resulta importante en lo que se refiere a la caracterización de este personaje el hecho de que en este momento la nodriza sea libre (*ἐλευθέρα δὲ νῦν*, 238), pues quizá sea la única que continúa ejerciendo como tal aun cuando es libre. Esto demuestra la fidelidad de este tipo de personajes secundarios al primario, que llega a ser tal que, aunque sean libres y no estén obligados a permanecer junto a ellos, siguen sirviéndoles con lealtad.

En primer lugar, la anciana es identificada por Démeas como la nodriza de Mosquión y se le atribuye además en esta identificación el rasgo de ancianidad que poseen todas las nodrizas de tragedia (236 s.):

17. GIL (1975: 65, 81-82) recuerda que este *happy ending* se relaciona con la finalidad de la comedia: el entretenimiento.

Δη. τοῦ δὲ Μοσχίωνος ἦν  
τίτθη τις αὐτῆ, πρεσβυτέρα,

«Démeas: esta misma, la anciana, era la nodriza de Mosquión.»

Sin embargo, uno de los rasgos que se convertirán en definatorios del tipo y que aparece explicitado en este pasaje es la charlatanería de la que la propia nodriza se lamenta, pues ha revelado quién es el padre del bebé (260 s.): ὃ τάλαινα τῆς ἐμῆς/λαλιᾶς («¡Ay! ¡Desgraciada de mí por mi charlatanería!»).

También se le atribuye a esta nodriza uno de los rasgos característicos en el género cómico de este tipo de esclavas: su aficción por la bebida<sup>18</sup>. Así queda patente en las órdenes que el esclavo de Démeas, Pármeno, da al resto de sirvientes antes de abandonar la casa (302 s.):

Πα. [...] τῆν δὲ γραῦν φυλάττετε  
ἀπὸ τῶν κεραμίων, πρὸς θεῶν. [...]

«Pármeno: ¡Vigilad a la vieja con las copas, por los dioses!»

En vista de lo expuesto y a juzgar por los escasos textos conservados podemos concluir que encontramos en la comedia nueva la figura de la nodriza, pero que esta ha perdido la relación con el personaje principal de especial relevancia en la tragedia, donde existía en escena en tanto configuraba y proporcionaba una información determinada —que solo ella por su papel de nodriza podía poseer— acerca del personaje principal en torno al cual se articulaba la obra. En la comedia de Menandro aparece como un personaje vinculado a otro personaje, puesto que presta servicio en su casa, pero no podemos observar que actúe en beneficio de este, sino que el autor la utiliza para impulsar la trama cómica.

Como consecuencia de ese proceso de individualización de dicha figura —proceso que alcanzará su punto álgido, como veremos, en la novela, donde incluso se otorga a la nodriza una vida en familia ajena al protagonista—, posee un nombre propio que en la mayoría de los casos es parlante, como el de Sofrona. Asimismo, se le añade un rasgo definatorio que creemos está relacionado con la comicidad y que el cómico utilizó como factor desencadenante de anagnórisis: la charlatanería.

## 2. Caritón de Afrodisias. *Las aventuras de Quéreas y Calíroo*

En el presente artículo defendemos que los primeros indicios de individualización de un personaje secundario deben encontrarse en la novela griega. Como bien es sabido, la novela es un género literario que bebió mucho de la tragedia y de la comedia *néa*, por ello no debe extrañarnos que podamos constatar en ella esa tendencia a la individualización del personaje a la que nos referíamos. Observamos en la obra de Caritón la aparición de un personaje como Plangón, que podría haber

18. Cf. GIL (1966: 154).

sido configurado a partir del tipo fijado en la épica, la tragedia y la comedia nueva<sup>19</sup>. La anciana está casada con el intendente que está al servicio de Dionisio. Silva ve en esta esclava una «mezcla de la *trophós* de Fedra y de una alcahueta de la comedia»<sup>20</sup>. Lo cierto es que Plangón es descrita con una mayor riqueza psicológica que como lo fueron sus antecedentes en la tragedia, entre otras razones debido a las normas del género narrativo en el que se enmarca. Claro ejemplo de ello lo constituyen las siguientes palabras (2.8.5):

συνῆκεν ἡ Πλαγγὼν, ὡς ἄν ἤδη πείραν ἔχουσα τῶν γυναικείων.

«Se dio cuenta Plangón, con toda su experiencia en asuntos femeninos.»

Esta mujer posee una motivación clara para sus actos: su expectativa en prestar servicio a Dionisio y Calíroo es verse recompensada con la libertad<sup>21</sup>. Esta motivación demuestra que el personaje de la nodriza ha experimentado en este caso una evolución tendente a la individualización, pues aquí se le otorga una motivación propia que no está en relación con el personaje al que dedica sus cuidados.

A Plangón se le encomienda el cuidado de Calíroo, aunque sabemos que lo que el señor quiere es que persuada de su benevolencia a la joven y le consiga su amor<sup>22</sup>. Tiene, además, la obligación de instalar a la muchacha en su nueva vida y, gracias a los conocimientos y el buen hacer de esta esclava metida a dama de compañía, se va construyendo una *φιλία* entre ambas mujeres, relación que recuerda a la que poseen las nodrizas de tragedia con la heroína a la que acompañan, por ejemplo, el caso de la nodriza de Fedra o la de Hermíone. De hecho, la mujer dirige a la muchacha los mismos apelativos afectivos que empleaban estas nodrizas (2.8.6):

ἴσθι ὅ φησιν ὃ τέκνον, ὅτι ἐγκύμων ὑπαρχεῖς.

«“¿Sabes, hija, que estás embarazada?” —dijo.»

Además de este apelativo, en el contenido de las palabras de Plangón se aprecia con total claridad la intimidad que existía entre ambas mujeres, además de la ingenuidad o el desconocimiento de los asuntos propios de mujeres casadas de la muchacha, que lleva poco tiempo desposada con Quéreas.

Encontramos en Plangón otra actitud que es paralela a las nodrizas de tragedia, pues deviene en la única confidente de Calíroo, como lo fuera la nodriza de Fedra

19. Para una visión general sobre la novela griega, cf. RUIZ MONTERO (2006). Además, somos conscientes de los problemas de datación de la obra Caritón, aún por resolver. Para una propuesta de un posible *terminus ante quem*, situado por la autora anterior al año 175, y *terminus post quem*, en algún momento del siglo II, cf. RUIZ MONTERO (1980: 64-68), donde la autora, además, compila las hipótesis más relevantes al respecto.

20. Cf. SILVA (2011: 412), artículo en el que basamos parte de nuestras afirmaciones.

21. Seguimos la opinión de HAYNES (2003: 124).

22. En realidad, Plangón no es una nodriza, puesto que no ha criado a Calíroo desde su nacimiento, sino que se trata más bien de una dama de compañía a la que el señor ha encomendado a Calíroo para que intente hacer que sea proclive a su amor, aunque la consideramos por ejercer una función en parte similar a la de la nodriza.



para la heroína, cuando acompaña a la joven a Babilonia en el viaje que realiza con el señor de Mileto (5.5.6). Es la lealtad como rasgo caracteriológico de Plangón lo que la convierte en una nodriza muy próxima a aquellas que la antecedieron en la escena trágica<sup>23</sup>, pues podría ser parangonable a la lealtad de la nodriza de Medea, quien recordemos que, aunque contraria a las vicisitudes de su señora, es utilizada por la heroína para llevar a cabo sus planes (820-23) y, asimismo, a la nodriza de Odiseo, Euriclea, que por lealtad no revela la identidad de su señor a pesar de haberlo reconocido al lavarle los pies<sup>24</sup>.

### 3. Séneca

Séneca es un autor que, por lo que podemos inferir a partir de las tragedias conservadas, tuvo una cierta predilección por este personaje, pues no solo aparece en escena en aquellos casos en los que esta figura se encontraba entre los *dramatis personae* del original griego, sino que también lo introdujo en algunos casos. Encontramos entre su producción dramática a la nodriza de Medea, de Fedra, de Clitemnestra y de Deyanira.

En primer lugar, cabe destacar que el autor muestra una cierta predisposición a manifestar que la ilusión dramática puede llegar a convertirse en un espejo en el que se puede reflejar la realidad y a emplear el espejo como medio para reflejar dicha realidad tal cual es, de forma que ese reflejo llegue a convertirse en un mecanismo de disuasión para corregir un mal proceder. Esta tendencia podría ser producto de la moral estoica que impregna toda la obra del autor hispano.

Con este hecho presente podríamos concluir que Séneca podría haber intentado en sus tragedias, al menos en una parte de ellas, sostener ese espejo que refleja la realidad de las pasiones, lo que otorga a su producción dramática una finalidad fundamentalmente didáctica<sup>25</sup>. De ello podría deducirse que Séneca utiliza la pareja dramática que conforman la nodriza y la señora a fin de poner de manifiesto preceptos inherentes a la filosofía estoica.

Las nodrizas que aparecen en la producción dramática senequiana conservan muchos de los rasgos que les atribuyeron los tragediógrafos griegos<sup>26</sup>. Así, son ancianas que poseen un vínculo extraordinario con su señora derivado de los años que han dedicado a su crianza, vínculo que las convierte en confidentes de

23. Cf. SILVA (2011: 416 s.), en la que la autora desarrolla la cercanía del objetivo de Plangón con el de la nodriza de Fedra anclado en la lealtad: facilitar la felicidad de sus amos.

24. *Od.*, 19.386-96, 467-77.

25. Sobre el empleo del teatro como un espejo en el que se refleja las pasiones que conviene evitar, cf. Sen., *De ira*, 2. 36, 1; 3. 3.2. Sobre el didactismo inherente al uso de *exempla* en su producción dramática, cf. Sen., *Ep.*, 1.6.5. Un estudio sobre las tragedias de Séneca focalizado en la cuestión bibliográfica, la cuestión ecdótica, el problema de la autenticidad que subyace en el corpus de las tragedias de Séneca, así como la polémica que gira en torno a la representación de la producción dramática senequiana, y, finalmente, la ideología y finalidad de la obra del autor lo encontramos en LÓPEZ-POCIÑA (2011a: 286-99).

26. BERNAL (2003: 119-52) realiza un estudio detallado de las nodrizas de la tragedia senequiana, analizando sus intervenciones y los diálogos que establecen estas sirvas con los personajes principales, con el fin de enunciar aquellos rasgos característicos de este personaje en la obra senequiana.

las mismas. Ese mismo rasgo característico es lo que las capacitará para actuar a modo de maestro estoico e intentar refrenar a sus señoras, que se hallan dominadas por su *furor*, tal y como veremos al señalar algunas de sus intervenciones en las obras<sup>27</sup>.

### 3.1. Fedra

La primera nodriza a la que dirigiremos nuestra atención es la que aparece en *Fedra*, formando pareja dramática con su señora tal y como sucedía en el *Hipólito* eurípideo. En esta obra Séneca nos presenta una Fedra en continuo debate entre su *ratio* y su *furor*, pero que acaba siendo dominada por su *furor* y, quizá por influencia ovidiana, confesando su amor a Hipólito<sup>28</sup>. Ella es, de entre todas las nodrizas que aparecen en la producción dramaturgica senequiana la que interviene en más ocasiones, lo que podría ser considerado un indicio de la relación especial y de la complejidad de los asuntos que tratan ama y nodriza: acto primero (85-273), acto segundo (360-405, 406-588 y 589-735), y acto tercero (835-63 y 864-58)<sup>29</sup>.

En la primera intervención Fedra confiesa a la nodriza su pasión por Hipólito, y la nodriza trata de disuadirla, al contrario de lo que acontecía en la tragedia de Eurípides. De este modo, para nosotros al menos, que solo conocemos el papel que representaba en la tragedia que hemos conservado de Eurípides y, en consecuencia, nos llama mucho la atención este proceder, esta nodriza se convierte en la representación del sabio estoico en la obra, razón por la que de sus intervenciones se pueden extraer los preceptos fundamentales de esta corriente filosófica (165, 177-79, 204-16, 249, 255 y 264-74). Es notable el estilo sentencioso con el que pronuncia sus palabras, fruto, sin duda, de la edad avanzada del personaje, rasgo que se convierte en característico del personaje, pero aquí es explotado por Séneca con la intención que hemos señalado. A lo largo de esta intervención la nodriza es

27. Algunas de las tragedias de Séneca han sido profusamente estudiadas desde hace decenios, puesto que la pareja que crean las heroínas con sus señoras y sus respectivas actitudes son indicios muy claros de las diferentes maneras de abordar el tema en Eurípides y Séneca. Dicho de otro modo, han sido estudiadas para observar las diferencias entre el supuesto modelo y el resultado final. El teatro senequiano en general se suele abordar desde la relación evidente que se observa con la tragedia ática, sin embargo, seguimos la línea iniciada por TARRANT (1978: 213), quien indica que, si bien esta relación es irrefutable, también es necesario prestar atención a los recursos propios de Séneca y a su forma de componer la obra trágica, diferente de la de los tres grandes trágicos, partiendo del hecho de que, mientras los atenienses componían para un concurso, la finalidad del teatro de Séneca es eminentemente didáctica. Abogamos, pues, por un estudio del teatro senequiano *per se*. Más recientemente, se estudia la importancia de las pasiones en el teatro de Séneca en PÉREZ GÓMEZ (2011: 149-68), y encontramos un análisis de los temas básicos de la obra de Séneca, la autenticidad de sus tragedias y su posible representación en LÓPEZ-POCIÑA (2011a), trabajo que aporta una cantidad ingente de bibliografía al respecto.
28. Esta tragedia pasa por ser una de las más examinadas del autor. Citaremos únicamente los estudios que consideramos más relevantes y en los que basamos parte de nuestras afirmaciones: DAVIS (1983: 114-27), SEGAL (1986), LÓPEZ (2005: 255-76) y LUQUE (2008: 251-68).
29. Aunque en esta última ocasión las evidencias textuales indican que permanece en silencio junto a Fedra, quien la toma por testigo de la huida de Hipólito en el verso 902.

utilizada además por Séneca para caracterizar a Fedra, pues sus consejos se dirigen a que corrija su actitud, por lo que se pone de manifiesto de modo más claro cuál es el proceder equivocado de la heroína.

En la segunda intervención la nodriza se lamenta ante el coro del terrible mal de amores que aqueja a su señora en una escena muy similar a la que se da en el *Hipólito* de Eurípides, cuando Fedra es sacada a escena por sus criadas (199-250). Queda aquí de nuevo patente que Séneca hace uso de la nodriza para caracterizar tanto física como anímicamente a su señora, tal y como hiciera Eurípides en *Hipólito*, sin embargo, en el caso del dramaturgo de origen hispano, Fedra ya ha intervenido en la obra, de manera que, antes de que intervenga la nodriza para instar a Fedra a que persiga la tranquilidad, la heroína ya ha puesto de manifiesto su estado y lo ha atribuido a su linaje (127 s.).

La tercera intervención de esta nodriza revela que este personaje no solo configura a Fedra, sino también a Hipólito, asumiendo así en parte la función dramática que tenía en Eurípides el anciano esclavo que interactúa con el muchacho. El propósito de esta anciana en este pasaje es corregir también el comportamiento del joven, dedicado a la caza en exclusividad, y animarlo a que se deje llevar por los designios de Amor (414-17; 462 s.).

La cuarta intervención de la nodriza reviste también cierta importancia, pues pone de manifiesto que el dramaturgo utilizó a este personaje para influir en la trama dramática: será la anciana quien empiece a maquinarse a causar la ruina a Hipólito, al no responder este favorablemente a las disquisiciones amorosas de Fedra (725-30).

Las últimas palabras de la esclava están escritas en los versos 835-63 y en ellos describe a Teseo la situación en que se encuentra Fedra, es decir, dispuesta a morir. Vemos, por tanto, que en esta ocasión Séneca dio un papel mucho más relevante a la nodriza, a la que utilizó tanto para caracterizar a dos personajes principales de la obra, Fedra e Hipólito, e influir de alguna manera en el devenir trágico de la trama, como para mostrar con mayor claridad su propio pensamiento. Se puede observar, en el contenido de sus intervenciones, ciertos principios anclados en el pensamiento estoico, sobre todo en su primera interacción con Fedra. Por otra parte, el estilo sentencioso con que se expresa es producto de su ancianidad, que se convierte en un rasgo definitorio de este personaje, pero aquí es explotado en aras del didactismo inherente a la tragedia senequiana.

### 3.2. *Medea*

Medea fue utilizada por Séneca a modo de *exemplum* para mostrar los efectos de dejarse llevar por la ira e instar al cultivo de virtudes referentes a la moral estoica, por esta razón pone en escena a una Medea invadida por la furia que ya en el prólogo se desdobra y se prepara para actuar con todo su *furor*<sup>30</sup>. Por tanto, la *Medea* de Séneca fue compuesta persiguiendo un objetivo didáctico anclado en

30. Dice así: *accingere ira teque in exitium para / furore toto* («Cíñete de ira y prepárate para un catástrofe con todo tu furor», 51 s.). Para el texto latino de *Medea* seguimos el propuesto por ZWIERLEIN (1991).

la metafísica estoica<sup>31</sup>. Con este propósito, Séneca nos muestra a una Medea más iracunda que la de Eurípides y, quizá por esta misma razón, la heroína interactúa con la nodriza en un mayor grado al que observamos en Eurípides. La nodriza de Medea en Eurípides solo interviene en el primer episodio de la tragedia: recita el prólogo (1-48), habla con el pedagogo de los hijos de Medea para que este intente evitar que la heroína tenga contacto con ellos (49-95), establece un *falso diálogo* con la heroína (96-130)<sup>32</sup> e interactúa de forma dialógica con el coro con tal de conseguir que las mujeres que forman parte del mismo le ayuden a aplacar la ira de Medea (131-203). Medea y su nodriza no dialogan de forma directa en la tragedia eurípidea, no mantienen ningún *agón*, no se produce entre ambas ningún tipo de intercambio, salvo cuando la heroína ordena a la nodriza que vaya en busca de Jasón y que guarde silencio al respecto de sus proyectos (820-23). Sin embargo, en la versión de Séneca podríamos decir que la relación entre nodriza y Medea se pone de manifiesto en mayor grado, lo que favorece el juego dramático entre ambos personajes, que resulta en una peripecia dramatúrgica.

En la *Medea* senequiana la nodriza dialoga en varias ocasiones con su señora (116-179, 380-430 y 670-849). En su última intervención, cerca del fin de la tragedia, insta a Medea a partir (892-93). En la mayoría de las intervenciones se posiciona como contrapeso a la actitud de Medea (150-54, 174 s. y 385-92). De todo lo expuesto podría fácilmente deducirse que Séneca emplea este personaje en aras de la materialización de su pensamiento estoico, pues la descripción física del ser y el actuar de la protagonista cuando se encuentra poseída por su *furor* es producto de la tarea didáctica del teatro de Séneca que hemos apuntado. Así, la nodriza se muestra como la portavoz de la doctrina estoica senequiana, pues incide en que Medea debe reprimir su cólera, su *furor*, objetivo que no se consigue, ya que Medea perpetrará su crimen, con lo que se demuestra, por tanto, los efectos nocivos de dejarse dominar por *furor*.

31. Incide BERNAL (1999: 53) en este hecho en los siguientes términos: «El elemento didáctico-moral es al menos especialmente en Séneca el que recoge la intención del autor, el fin que se propuso el autor al tomar la decisión de escribir teatro». Asimismo, existe un acuerdo en considerar, como ya hemos referido, que las tragedias de Séneca son lecciones prácticas sobre las pasiones que pueden poseer al ser humano, pues en ellas se expone con cierta claridad el modo en que actúan sobre la naturaleza más intrínseca del mismo y cuya lección adoctrinante es la imposición de la necesidad de luchar contra ellas e intentar reconducir la esencia de lo humano al camino del bien. Cf., entre otros muchos, BERNAL (2003: 143 s.), los ya clásicos estudios de MARTI (1945: 216-45) y de PRATT (1948: 1-11), y ARMISEN-MARCHETTI (1992: 379-89). Más recientemente, MUSSARRA (2003: 143 s.) sustenta su estudio sobre la hipótesis de que el discurso filosófico de Séneca propone la recepción, la interpretación filosófica y la apropiación en diferentes niveles y de diferentes maneras como parte fundamental del aprendizaje del llamado *proficiens*. En el drama se pueden apreciar diversos de estos elementos aprovechables para la instrucción moral.
32. Lo denominamos *falso diálogo*, puesto que, aunque el personaje de la heroína interviene, Medea no está en escena, sino que permanece dentro de casa y, por tanto, los personajes no dialogan entre sí a pesar de que el contenido de las intervenciones de ambos personajes sí que guardan cierta relación. La razón de esta forma de proceder la encontramos en el contraste que quiso establecer Eurípides entre la actitud de ambos personajes, que redundan en la caracterización de ambos caracteres, tal y como hemos apuntado en las conclusiones del capítulo que dedicamos al estudio de la nodriza de Medea.

### 3.3. *Agamenón*

En *Agamenón* aparece en escena la nodriza de Clitemnestra<sup>33</sup>. Su manera de actuar para con la heroína es muy similar a la de la nodriza de Fedra, la de Medea y la de Hermíone en las tragedias de Eurípides, así como a la de la nodriza de Medea y la de Fedra en las tragedias del autor latino, además, no menciona a Orestes, que en la tragedia senequiana es todavía un pequeño<sup>34</sup>. En su primera intervención dialoga con Clitemnestra (108-225) e intenta calmar a la reina, que se encuentra en un proceso de pugna interna y se debate indecisa en torno a la idea de matar a Agamenón. Su actitud recuerda la escena entre Hermíone y su nodriza que tiene lugar en la *Andrómaca* de Eurípides, salvando las distancias, por otra parte grandes, entre la espartana y la reina de Micenas.

Tal y como ocurre en la *Fedra* y la *Medea* senequiana, la nodriza de Clitemnestra actuará como contrapunto de su señora e intentará en todo momento evitar que la reina se deje dominar por la ira. Utiliza para ello *sententiae* en diversas ocasiones (151, 153 y 155), recordando de esta manera al estilo sentencioso de la nodriza de Fedra eurípidea. Pronunciará un monólogo en el que buscará dirigir a Clitemnestra hacia la *tranquillitas animi*, concepto con claros ecos del estoicismo (203 ss.).

En su última intervención dialogará con Egisto y con Clitemnestra (226-309) con el mismo objetivo en mente: refrenar a su señora. El hecho de que desaparezca de la tragedia podría tomarse como indicio de que Clitemnestra se ha dejado llevar por sus impulsos, lo que podría considerarse una evidencia de que Séneca también habría utilizado a un personaje secundario como la nodriza en favor de la caracterización de la actuación del personaje principal en torno al cual se articula.

### 3.4. *Hércules en el Eta*

La última nodriza que encontramos en la producción dramaturgica del hispano es la que aparece en *Hércules en el Eta* y con una función dramática muy similar a las precedentes senequianas: calmar a su señora, en esta ocasión, Deyanira<sup>35</sup>. Interviene en el segundo acto (233-582) y en el acto tercero (742-1030) en ambas ocasiones en diálogo con su señora. Gracias a la interactuación entre ambas mujeres, Séneca presenta a una Deyanira presa de los celos al ver a Yole, razón por la cual decide vengarse, que desoye los consejos de su nodriza, que intenta calmarla<sup>36</sup>. Con este

33. Es relevante el hecho de que en la refección de la *Orestíada* senequiana la nodriza que aparece sea la de Clitemnestra y no la de Orestes, como sucede en la versión de Esquilo.

34. Existe una cierta polémica en torno a las fuentes que utilizaría Séneca para la composición de esta obra, señalando unos autores a Acio y otros a Andrónico. LUQUE (2001: 136) señala que «aunque la base temática sea la misma, no hay por qué pensar que Séneca depende de Esquilo». Al respecto, DE PACO (2003: 105-28).

35. Existe un problema de autoría referente a esta tragedia. Durante los últimos años los estudiosos defienden que esta tragedia no fue escrita por Séneca, como lo hacen entre otros LÓPEZ-POCINA (2011b: 285 s.), si bien el tema no está zanjado por completo.

36. La diferencia fundamental entre la Deyanira sofoclea y la senequiana estriba en el hecho de que la segunda está del todo decidida a matar a Hércules —así lo proclama ella misma: *meo iugales*

fin envía a Hércules una túnica envenenada. Vemos, por tanto, cómo se continúa reservando a la nodriza el rol de confidente solidaria que le otorgó Eurípides a la nodriza de Fedra.

Por tanto, en las tragedias de Séneca en las que aparece una nodriza se aprecia que se conservan en este personaje los rasgos físicos de sus predecesoras en la tragedia griega y que continúa siendo la que acompaña a su señora cuando esta se ve sometida a una situación de una enorme tensión emocional. El dramaturgo utilizó a este personaje como contrapunto del principal y, gracias a este juego dramático que propicia entre ambas mujeres, se muestra con claridad las contradicciones que habitan en el seno de la heroína. Además, esta pugna interna la suele resolver el filósofo de manera negativa, con lo que desencadena el conflicto trágico y muestra las consecuencias negativas que conlleva, según los preceptos estoicos que sigue Séneca, dejarse dominar por las pasiones. Así pues, siguió utilizándose un personaje secundario para caracterizar al principal, pero añadiendo una finalidad particular de este dramaturgo: el didactismo de carácter marcadamente estoico.

#### 4. Conclusiones: el secundario individualizado

A la luz de lo expuesto, podemos concluir que se observa en la producción griega una tendencia a individualizar al personaje de la *trophós*. En aquellas comedias de Menandro en las que se puede observar la presencia de una nodriza, aparece con una serie de rasgos característicos heredados de sus predecesoras trágicas; sin embargo, en estas obras el vínculo que posee con el personaje principal deja de tener la importancia que tenía en la trama trágica; podríamos referir que pierde la vinculación personal y prima, en cambio, la vinculación de la esclava al *oikos*, lo que la convierte en conocedora de todos los avatares que acontecen en el mismo. En este sentido, se podría aseverar que el cómico la utiliza como instrumento para impulsar la trama cómica. Posee un nombre propio —en la mayoría de los casos es parlante— y se le añade un rasgo definitorio como consecuencia de la búsqueda de comicidad: la charlatanería.

Como punto álgido de ese proceso encontramos a la nodriza Plangón —aunque, como hemos mencionado, más que de una nodriza se trata de una dama de compañía a la que el señor ha encomendado a Calíroo— en la novela de Caritón de Afrodiasias a quien el autor confiere una vida familiar separada de Calíroo, si bien este rasgo pudiera estar propiciado por las reglas del género narrativo.

En el teatro senequiano, el carácter de la *nutrix* sigue existiendo porque existe el principal y con la finalidad de ejercer de contrapunto del primario, por tanto, posee una serie de rasgos que la separan del principal, pero no abandona su papel de pareja dramática del mismo como resultado del objetivo primordial de Séneca al componer sus tragedias: el didactismo de corte estoico.

---

*sanguine extinguiam faces* («Con mi propia sangre voy a extinguir las antorchas nupciales», 339)— y se muestra mucho más decidida a vengarse: *Ire, ire ad umbras Herculis nuptam libet, sed non inultam* («Ir, ir a las sombras como esposa de Hércules quiero, pero no sin vengarme», 344 s.).

## Referencias bibliográficas

- ARMISEN-MARCHETTI, M. (1992). «Pour une lecture plurielle des tragédies de Sénèque: L'exemple de *Phédre*». *Pallas* 38, p. 379-89.
- BAÑULS, J.V.; MORENILLA, C. (2009). «Menandro o la Nueva Comedia Política». *Literatura: Teoría, Historia y Crítica* 11, p. 83-130.
- BERNAL, C. (1999). «Medea en la tragedia de Séneca». En DE MARTINO, F.; MORENILLA, C. (eds.). *El teatro, una política*. Bari: Levante Editori, p. 51-79.
- (2003). «El personaje de la nodriza en las tragedias de Séneca». En DE MARTINO, F.; MORENILLA, C. (eds.). *L'ordim de la llar*. Bari: Levante Editori, p. 119-52.
- CALERO, I. (1999). *Consejeras, confidentes, cómplices: La servidumbre femenina en la literatura griega antigua*. Madrid: Akal.
- CHANTRAINE, P. (1999). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. París: Klincksieck.
- DAVIS, P.J. (1983). «*Vindicat omnes natura sibi*: A reading of Seneca's *Phaedra*». *Ramus* 12, p. 114-27.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (2000<sup>3</sup>). «La comedia nueva: Menandro». En LÓPEZ FÉREZ, J.A. (ed.). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos, p. 478-502.
- GARVIE, A.F. (1987). *Aeschylus. Choephoroi*. Oxford: OUP.
- GIL, L. (1966). *Aristófanes*. Madrid: Gredos.
- (1975). «Comedia ática y sociedad ateniense II: Tipos del ámbito familiar en la Comedia Media y Nueva». *Eclás.* 19, p. 151-86.
- HAYNES, K. (2003). *Fashioning the Feminine in the Greek Novel*. Londres-Nueva York: Routledge.
- LÓPEZ, A. (2005). «La Fedra de Séneca: Una ruptura del prototipo». En CALERO, I.; ALFARO, V. (coords.). *Las hijas de Pandora: "b" historia, tradición y simbología*. Málaga: Universidad de Málaga. Servicio de Publicaciones, p. 255-76.
- LÓPEZ, A.; POCIÑA, A. (2011a). «Nuevas perspectivas de estudio de las tragedias de Séneca». *Humanitas* 63, p. 283-301.
- (2011b). «Los tiranos: Imágenes reales del poder despótico en las tragedias de Séneca». En DE MARTINO, F.; MORENILLA, C. (eds.). *La mirada de las mujeres*. Bari: Levante Editori, p. 281-306.
- LUQUE, J. (2001). *Séneca, Tragedias II*. Madrid: Gredos.
- (2008). «La Fedra de Séneca: Mito y doctrino». En LÓPEZ, A.; POCIÑA, A. (coord.). *Fedras de ayer y de hoy: Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada: Universidad de Granada, p. 251-68.
- MARTI, B.M. (1945). «Seneca's Tragedies: A New Interpretation». *TPAPhA* 76, p. 216-45.
- MOLINOS, M.T. (2001). «Las nodrizas en la escena clásica». En DE MARTINO, F.; MORENILLA, C. (coords.). *El fil d'Ariadna*. Bari: Levante Editori, p. 299-316.
- MORENILLA, C. (2006a). «De la *Nea* a la *Palliata*: Formas de recrear una comedia». *Minerva: Revista de Filología Clásica* 19, p. 85-110.
- (2006b). «De la política a la Ética: La configuración de los personajes de Menandro». En RABAZA, B.; SOUSA, M.F.; POCIÑA, A. (coords.). *Estudios sobre Terencio*. Granada, p. 45-78.
- MUSSARRA, J.J. (2003). «El punto de vista de Séneca sobre la tragedia». *Ítaca: Quaderns Catalans de Cultura Clásica* 19, p. 141-70.
- PACO, D. de (2003). «Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca». *Myrtia* 18, p. 105-28.
- PÉREZ GÓMEZ, L. (2011). «Observaciones sobre las pasiones en la estructura profunda de las tragedias de Séneca: importancia e interpretaciones del furor». *Florentina Iliberritana* 22, p. 149-68.

- PRATT, N.T. (1948). «The Stoic Base of Senecan Drama». *TPAPhA* 79, p. 1-11.
- RUIZ MONTERO, C. (1980). «Una observación para la cronología de Caritón de Afrodísias». *EClás.* 24, p. 63-69.
- (2006). *La novela griega*. Madrid: Síntesis.
- SANDBACH, F.H. (ed.) (1972). *Menandri reliquiae selectae*. Oxford: OUP.
- SEGAL, Ch. (1986). *Language and Desire in Seneca's Phaedra*. Princeton: Princeton University Press.
- SILVA, F. (2011). «Plangón: Una adaptación de la *trophós* en la novela de Caritón». En DE MARTINO, F.; MORENILLA, C. (coord.). *Teatro y sociedad: La mirada de las mujeres*. Bari: Levante Editori, p. 403-20.
- SOUSA, M.F. (2007). *Menandro, Obra completa* (intr., trad. y not.). Lisboa: Casa a Moeda.
- TARRANT, R.J. (1978). «Senecan Drama and its antecedents». *Harvard Studies in Classical Philology* 82, p. 213-63.
- ZWIERLEIN, O. (1991). *L. Annaei Senecae, Tragoediae*. Oxford: OUP (3ª reimpr. con correcciones).