

ANÁLISIS MITOGRÁFICO Y ESTÉTICO DE LA *FEDRA* DE SÉNECA

Con gran abundancia han florecido escritos sobre Séneca y su obra dramática, ríos de tinta han corrido intentando dilucidar si es, o no, el autor de las tragedias que aparecen bajo su nombre, o sobre si sus dramas admiten representación escénica. Sin embargo, no se había intentado el estudio de sus personajes a la luz de la Mitografía. De otra parte, la leyenda de la desgraciada princesa cretense, tratada por autores de talla desde la Antigüedad hasta nuestros días, ejercía irresistible atractivo. De ambas razones surgió el tema de este trabajo.

El hecho de que existiesen ya varias obras clásicas sobre el mismo tema nos obligó, en principio, a hacer un examen de dichas obras. Una vez realizada esta labor era inminente la parte dedicada a Séneca mismo, centrando el estudio en los protagonistas, Fedra e Hipólito, pero a la luz de los datos mitográficos que aportan los diversos mitos. Asimismo, como medio de estudiar más a fondo el personaje de Fedra, nos pareció interesante compararlo con otros tipos femeninos surgidos de la pluma del poeta cordobés, a fin de que le sirviesen de contrapunto. Para ello elegimos dos figuras muy distintas: Medea y Hécuba. Quizás con todo ello hubiese podido darse por terminado el tema del presente trabajo, *Análisis mitográfico y estético de la «Fedra» de Séneca*; sin embargo, una vez iniciado el estudio del mito desde sus comienzos clásicos, parecía interesante su continuación a través de la Historia en las diversas manifestaciones artísticas que ha engendrado, acusado aún más este interés por la enorme influencia que Séneca ha ejercido en el mundo occidental y muy especialmente en la Literatura, ya sea en Italia (donde su influjo era

evidente desde la Alta Edad Media, y sobre todo en los siglos XIV y XV, como se observa ya en la obra de Giambattista Giraldi), España (donde tiene gran influencia en el teatro anterior a Lope de Vega, ya sea de un modo directo o indirecto —a través de los modelos senequistas italianos, como el ya citado Giraldi, por ejemplo— e incluso después de él; cf. K. Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, 1936, p. 248, y del mismo autor, *Algunos caracteres de la cultura española*, Madrid, 1962, p. 64. De otra parte, conocida es de todos la polémica sobre el senequismo español con sus dos bandos antagónicos: uno, en el que se encuentran A. Ganivet y M. Menéndez Pelayo, de defensores acérrimos; otro, defendido por Américo Castro, y otros, para quienes el senequismo español no es tan importante como pudiera creerse y no caracteriza el teatro y las actitudes españolas en los siglos XVI y XVII, sino que es sólo un aspecto de un fenómeno multiforme en el que influyen diversos motivos), Francia (en el Renacimiento francés también existió la correspondiente influencia senequista, cf. la *Medea* de Pérouse; la *Fedra* de Garnier, etc. Las tragedias de Séneca se leían y representaban, los grandes autores las conocían) e Inglaterra (en donde también ejerce gran influencia sobre la tragedia isabelina —cf. Eliot, *Essais choisis*, París 1950—, y en el drama pseudoclásico). Así, pues, nuestro estudio se divide en cinco capítulos de diferente extensión: I) Obras clásicas anteriores a Séneca; II) Séneca; III) El mito de Fedra e Hipólito en la literatura posterior; IV) Fedra e Hipólito en la música, y V) La cinematografía y nuestro mito.

I) OBRAS CLASICAS

Antes de ser tratada por Séneca la leyenda de Fedra e Hipólito había sido ya motivo de inspiración para diversas obras: dos tragedias de Eurípides, una de Sófocles, otra de Licofrón, la *Heroida* IV de Ovidio. De todos modos la primera mención literaria de *Fedra* es muy anterior, puesto que la encontramos en *Odisea*, XI, 321: φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλήν τ' Ἀριάδην. También parece que hablaban de ella los *Cantos Naupactios*, poema épico posthomérico.

EURIPIDES

El tema de Fedra y su desgraciado amor por su hijastro Hipólito fue tratado por el último de los tres trágicos griegos universales en

dos ocasiones. La primera vez en el 423. En esta versión era la propia Fedra la que revelaba su amor al hijo de Teseo, hecho que influyó para que Aristófanes, *Ranas*, v. 1043, la considerase con bastante desprecio, de acuerdo con los sentimientos del pueblo ateniense para el que la mujer, sobre todo, debía tener σωφροσύνη, que, de acuerdo con R. Adrados, *Hipólito*, Madrid, 1962, p. L, traducimos por «castidad». En el 428 Eurípides presenta otra nueva versión que gustó más y es la que se nos ha conservado con el nombre de *Hipólito Coronado*, frente a la anterior titulada *Hipólito Velado*. Relata el mito la muerte de Hipólito, hijo del rey de Atenas, Teseo, y la reina de las amazonas, que recibe diversos nombres en los mitógrafos, como veremos en su lugar, aunque, en general, es denominada Hipólita o Antíope. La acción se desarrolla en Trezén. Fedra se enamora de su hijastro, amor que acaba por inducirla a quitarse la vida. Teseo, enterado del asunto por mediación de una carta que deja al morir, provoca la muerte de su propio hijo por medio de una maldición que le lanza en un momento de ira. Con el trágico fin del joven estaría en relación su nombre que etimológicamente significa «destrozado por los caballos», R. Adrados, *op. cit.*, p. L, o «el que desengancha los caballos», Ruiz de Elvira, *Erictonio*, Murcia, 1961-62, p. 6. En esta segunda versión ya no es la propia Fedra la que descubre su amor al hijastro, sino la nodriza, que sirve de medianera contra la voluntad de su señora. Automáticamente Fedra queda convertida en una mujer casta que sólo ama contra su voluntad pues, al menos en esta obra, Eurípides considera el amor como una divinidad, es decir, como algo que viene impuesto a los hombres desde fuera y contra lo cual no es posible luchar, frente a la opinión que siglos después nos va a dar Séneca sobre el mismo asunto. En efecto, nada hay más dispar que comparar Euríp., *Hipp.*, 525 ss.:

*Ερως, *Ερως, ὁ κατ' ὀμμάτων
στάθεις πόδον, εἰσάγων γλυκεῖαν, etc.

con *Fedra*, 195-206 donde el amor, la pasión, es algo en lo que interviene en gran medida la voluntad de la persona; por ello ironiza al dios del amor:

Natum per omnis scilicet terras vagum
Erycinae mittit, ille per caelum volans

proterva tenera tela molitur manu
 regumque tantum minimus e superis habet?
 (vv. 198-201).

dando a continuación la opinión que le merecen tales pasiones:

vana ista demens animus ascivit sibi
 Venerisque numen finxit libido atque arcus dei
 (vv. 202-3).

idea que encontramos también en otras obras del autor, por ejemplo, *De brev. vit.*, 16, 5:

Quid alius est vitia nostra incendere quam auctores illis
 inscribere deos et dare morbo exemplo divinitatis excusatam
 licentiam?

Naturalmente todo ello se debe al hecho de que Séneca tiene un pensamiento más «moderno», más cercano a nosotros que el de Eurípides.

Como ha visto R. Adrados, el conflicto de la obra es doble: de un lado está el que surge entre la protagonista e Hipólito, de otro el que se desarrolla en el alma misma de Fedra, víctima de su pasión y luchando por no sucumbir a ella.

SÓFOCLES

La tragedia de Sófocles no se nos ha conservado. De ella quedan fragmentos escasos y excesivamente cortos: el mayor de ellos consta de cinco versos; el segundo, por orden relativa al número de versos, de cuatro; a continuación tres de tres versos cada uno; algunos de dos; otros de un solo verso y, finalmente, otros sólo constan de una palabra. Es, por tanto, difícil con tan escaso material hacerse una idea de lo que pudo haber sido esta obra.

Su cronología es dudosa.

Welker opinaba que el planteamiento de la obra de Sófocles debía ser semejante a *Hipp. Vel.* y considera que la protagonista debía de ser de un descaro extraordinario. Pearson, *Sophocles Fragment*, II, 295, considera que Welker no tiene ningún argumento sólido para

defender su postura con respecto a la protagonista. También Leo, *Obser. in Sen.*, y Kalmann, *De Hipp. Euripp.*, difieren de la opinión de Welker. En realidad, estudiando los fragmentos podemos comprobar que muy poco, por no decir nada, se puede deducir del carácter de la protagonista así como, en general, acerca del resto de la obra, pues su excesiva brevedad impide toda certeza y deja el campo abierto a multitud de hipótesis que, hoy por hoy, no pueden ser comprobadas. Sí parece seguro que en el transcurso de la obra Teseo volvía de los infiernos, según se deduce de los fragmentos 686 y 687 de Pearson, lo cual lleva a establecer una cierta semejanza con Ovid., *Her.*, IV, 109, y con Sén., *Fedra* 98, 225, 843, pero nada más podemos afirmar.

Por lo que respecta a la cronología, tampoco podemos tener seguridad. Nos limitaremos por tanto a dar algunas opiniones al respecto: Ilbert considera que se realizó entre las dos versiones de Eurípides. Wilamovitz cree que esta *Fedra* seguía el modelo de *Hipólito Velado*, con lo cual vendría a ser posterior. Más aún considera en *Eurip. Hipp.*, p. 57 que la finalidad de esta obra era devolver su reputación a la heroína, argumentando que el fragmento 682 es parte de una polémica con Eurípides y que el fragmento 683 se refiere posiblemente al debate político que hay en *Las Suplicantes*.

LICOFRÓN

Licofrón ha sido un autor desgraciado en lo que a conservación de sus obras se refiere, pues, de las veinte tragedias compuestas por él, cuya relación nos da el léxico de Suidas, entre las cuales figura un *Hipólito*, sólo se han conservado algunos fragmentos de *Los Pelópidas*. Así pues, de su *Hipólito* no sabemos nada.

OVIDIO

Las Heroïdes ovidianas son composiciones elegíacas creadas como una obra nueva, distinta de lo existente anteriormente (así las define el propio autor en *Ars amatoria* 345-46: *Vel tibi composita cantetur epistula voce. / Ignotum hoc aliis ille novavit opus*). No son precisamente cartas, puesto que Deyanira, por ejemplo, escribe a Hércules después de estar muerto; Penélope redacta su misiva sin saber donde está Ulises.

Su principal novedad consiste, en nuestra opinión, en haber utilizado la forma epistolar «quale strumento espressivo delle eroine del mito variando per tante volte espressioni e sentimenti in uno schema formale unico», S. D'Elia, *Ovidio*, p. 129, además de considerar también como una novedad, el hecho de que sean personajes de leyenda los que hablan en esas misivas, en tanto que en otras composiciones semejantes, cual es el caso de la carta de Aretusa a Lycotas de Propercio, se trata de personajes reales.

El hecho de que amantes célebres en todas las épocas nos cuenten sus cuitas, aparte de ser más original, ofrece sin duda alguna más riesgo por haber sido ya tratados por autores famosísimos en obras más amplias que una simple *Heroida* y por contar ya con una larga tradición. Es de destacar, asimismo, que en estas composiciones se ve el pasado a través del presente, es decir, que modernizan la época antigua de tal manera que las mujeres que hablan en ellas son contemporáneas de Augusto. En realidad, yo no sólo me atrevería a considerar a las protagonistas de estos poemas como mujeres de la época augústea, sino más bien entender que los sentimientos que expresan son iguales en todas las épocas, puesto que fundamentalmente la humanidad ha sido siempre la misma en sus más íntimas pasiones y deseos, es decir, son *atemporales*, aunque es cierto que la ambientación nos recuerda más veces la corte augústea que Grecia.

La *Heroida* IV está dedicada a los amores de Fedra e Hipólito. Son 176 versos que componen una carta ficticia de Fedra a su amado. La motivación de esta misiva está expresada en los versos 7-10:

Ter tecum conata loqui ter inutilis haesit
 lingua, ter in primo destitit ore sonus.
 Qua licet et quitur, pudor est miscendus amori;
 dicere quae puduit, scribere iusit amor.

La Fedra que nos presenta Ovidio parece seguir las características que debió tener el *Hipp. Vel.* de Eurípides: es una mujer decidida a todo por lograr lo que se ha propuesto. Los motivos a que alude para justificar su distanciamiento de Teseo son muy variados: la ha abandonado por seguir en una loca empresa a su amigo Pirítoo; se portó mal con su familia, puesto que esparció los huesos del Minotauro, su hermano ya que estaba engendrado por Pasífae; abandonó a su hermana Ariadna, etc. Asimismo da a Hipólito motivos por los

que puede sin demasiados escrúpulos traicionar a su padre: mató a su madre, la amazona; le ha dado hermanastros, etc. Como colofón de sus reflexiones considera que en el terreno amoroso todo está permitido por Júpiter desde el momento en que él mismo desposó a su propia hermana:

Iuppiter esse pium statuit quodcumque iuaret
 et fas omne facit fratre marita soror
 (vv. 133-34).

La composición tiene numerosos lugares comunes a otras obras sobre el mismo tema, tales como la fatalidad de su raza a causa de la maldición de Venus, motivo por el cual todas las mujeres de su familia desde Europa, la primera de su linaje, hasta ella misma sufren amores desgraciados (vv. 53 ss.); el retrato idealizado de Hipólito y sus aficiones (vv. 78 ss.); su deseo de ir a los lugares por donde acostumbra a estar su amado, etc. Finalmente hemos de constatar que el orden en que aparecen narrados los sucesos es igual, a veces, en Ovidio y en Séneca.

II) SENECA

Un tema que tantas versiones de calidad había tenido antes de ser tratado por nuestro autor es natural que, puesto que tiene que haber semejanzas entre las distintas interpretaciones, se haya convertido en motivo de controversia acerca de si la última obra clásica que conservamos sobre él, la de Séneca, es una simple copia de algo anterior, refundición de varias o una obra original. Opiniones hay para todos los gustos. Desde la edición hecha en 1678 en Leiden por Valckernaer comienza una teoría que considera la obra de Séneca sólo como un calco servil del desaparecido *Hipólito Velado*. Esta teoría está especialmente representada por filólogos alemanes tales como Leo, t. I de su edición de las tragedias de Séneca; Kallmann, *De Hippolytis Euripideis quaestiones novae*, Bonn, 1882, y, finalmente, Wilamovitz que contribuyó notablemente a la difusión de esta teoría. Frente a todos ellos se ha levantado la voz de los filólogos italianos quienes, naturalmente, se pronuncian a favor de la originalidad de la *Fedra* de Séneca y que, ante todo, intentan liberarla del calificativo

de «mera copia» del *Hipp. Vel.*, calificativo que, hoy por hoy, resulta totalmente gratuito puesto que de la primera versión de Eurípides sólo quedan escasos fragmentos y, por tanto, en el estado actual de nuestros conocimientos, es imposible probarlo, de la misma manera que también es imposible mantener tajantemente la tesis contraria, puesto que en un tema que ha sufrido diversas versiones, y que por añadidura es una historia mítica, es normal que haya cruces e influencias de unos autores en otros, sin contar con lo que hay que atribuir al acervo popular y tradicional de la leyenda. Considerar, pues, la tragedia de Séneca, como una copia de la primera versión de Eurípides o una vulgar refundición en la que hay mezclados elementos de los dos *Hipólitos* euripideos de la tragedia de Sófocles, de la de Licofrón (alguna vez se intentó hacer ver que determinados temas líricos y algunas particularidades de la estructura temporal de la versión de Séneca se debían a Licofrón, idea tanto más descabellada desde el momento en que hemos advertido que del *Hipólito* de Licofrón sólo conocemos el título gracias a la lista de obras de este autor que nos relata Suidas) y de la *Heroida IV* de Ovidio, es bastante desacertado. Consideramos que, pese a los naturales influjos a que nos hemos referido más arriba, la *Fedra* de Séneca, tiene en sí misma elementos que la hacen distinta de las demás versiones del tema y permiten considerarla al mismo tiempo una obra maestra.

DATOS MITOGRAFICOS

Al comenzar a estudiar un mito lo primero que tenemos que tener en cuenta es que «el mito es neutro, o, por mejor decir, ambiguo, o más aún, inclusivo de lo bueno y lo malo y susceptible de interpretaciones polares. El elegir, o crear, una u otra interpretación es puramente facultativo de la actitud del dramaturgo en el momento de concebir una pieza determinada», A. Ruiz de Elvira, «La tragedia como mitografía», *Revista de la Universidad de Madrid*, XIII, p. 528, núm. 51. Por ello nada tiene que extrañar que de un mito, que es *esencialmente el mismo*, encontremos, en las diversas versiones que se dan de él a los *personajes substancialmente modificados* en cuanto a su carácter y psicología, según el gusto del poeta o mitógrafo puesto que, de

los elementos que integran la creación literaria, es justamente la postura ética y religiosa lo mudable y peculiar no sólo de cada época, sino de cada escritor.

1. ANÁLISIS MITOGRÁFICO DE FEDRA

En este análisis consideraremos varios puntos:

a) *Ascendencia de Fedra*

A considerar este problema nos llevan los vv. 124 ss.:

Stirpem perosa solis invisí Venus
per nos catenas vindicat Martis sui
suasque, probis omne Phoebeum genus
onerat nefandis. Nulla Minois levi
defuncta amore est, iungitur semper nefas.

Se trata del adulterio de Marte y Venus sorprendido por el Sol que los delata. Este pasaje está ya en *Odisea* VIII, 270 ss.:

ἄφαρ δέ οἱ ἄγγελος ἦλθεν
"Ἥλιος ὁ σφ' ἐνόησε μιγαζομένους φιλότῆτι
"Ἥφαιστος δ' ὧς οὔν θυμολγέα μῦθον ἄκουσε.

Con esta acción se atrae la ira de la diosa que se volcará sobre sus descendientes entre los cuales se encuentra Fedra. Fedra aparece generalmente como hija de Minos y Pasífae (cf. Apollod., *Epit.*, I, 17; Pausanias, IX, 16, 4; Higino, *Fabulae*, XLVII y CCXLIII; *Scriptores rerum mythicarum latini*, Ed. G. H. Bode, 1843, reimpr. 1968, mitógrafo I, 43, 10; 46, 22 y 204, p. 64, lín. 40; en el mitógrafo II, 121, 13 y 128, 38, etc.). Frente a todas estas citas que podríamos alargar indefinidamente, encontramos una, también en *Scriptores rerum mythicarum* en la parte correspondiente al tercer mitógrafo, par. 231, lín. 44:

Illa (Venus después de la delación del Sol) dolens quinque
Solis filias, Pasiphaën, Medeam, Phaedram, Circen et Diricen
detestabili amore succedit.

para evitar toda posibilidad de duda al enumerar a cada una en particular vuelve a decir:

Quarta Phaedra, id est, afferens suavitatem, quae significat odoratum.

La misma genealogía aparece también en *Fulgenti Mythologiarum*, liber II, X:

Quarta Phaedra, quari odoratus, velut si dicas φέρων ἡδόν quasi adferens suavitatem.

Finalmente tenemos la versión de Asclepiades, que considera que la madre de Fedra es Crete, hija de Asterión, según relata Apolodoro, *Bibliot.* III, 1, 2.

Así, pues, acerca de la ascendencia de Fedra conocemos tres versiones:

- 1) La más común y conocida que la hace hija de Minos y Pasífae. Es la que sigue a Séneca.
- 2) La que hemos visto en el mitógrafo vaticano tercero y en Fulgencio: hija del Sol y hermana de Pasífae.
- 3) La que conocemos de Asclepiades, a través de Apolodoro, hija de Minos y Crete.

De las tres la que se suele dar como válida generalmente es la primera.

b) *Matrimonio*

Los versos 89 ss. plantean otro problema:

Cur me in penates obsidem invisos datam
hostique nuptam degere aetatem in malis
 lacrimisque cogis?

El problema lo plantea el *hostique nuptam*, problema que no ha sido, hasta ahora, suficientemente investigado. Grimal, en su edición *Phaedra*, Presses Universitaires de France, 1965, no dice nada. Las *L. Annaei Séneca Tragoediae*, Ed. J. Casparus Schröderus, Delphis, 1728, comentan: *Theseo, qui Ateniensis Minotaurum occidit, sororem deseruit, meque adeo* (Farnabius). Pero acerca del auténtico problema,

el *nuptam*, es decir, el por qué Fedra casa con un enemigo, no dice nada. Investigados muchos textos mitográficos (Apollod., *Epit.* I, 17; Paus. I, 22, 1 y II, 32, 3; Hyg., *Fabulae* XLIII, 3; *scriptores rerum mythicarum...* I, 46, 22; II, 128, 38, etc.), tampoco encontramos nada en el relato del matrimonio Teseo-Fedra que nos aclare nuestro problema. Es necesario remontarse un poco más en la historia mítica, hasta el reinado de Minos y los sucesos que rodean la muerte de su hijo Andrógeo, para desentrañar la alusión de Séneca.

Que Teseo es un *hostis* para la familia de Fedra está bien claro: Apollod., *Biblot.* III, XV, 7 ss. y *Epit.* I, 7 ss. Nos narra la rivalidad entre Minos y las ciudades helénicas, la muerte de Andrógeo y los acontecimientos subsiguientes. Pausanias nos hace un relato semejante en I, 1, 2 y 4, pero en el I, XXVII, 10, refiere una versión distinta acerca de la muerte del hijo de Minos: los atenienses son inocentes, es la impiedad de Minos hacia Poseidón lo que provoca la muerte de su hijo causada por un toro. Higino, *Fab.* XLI, da una nueva versión:

Minos Iovis et Europae filius cum Atheniensibus belligeravit, cuius filius Androgeus in pugna est occisus.

En lo restante sigue la versión de Apolodoro hasta llegar al abandono de Ariadna (*Fab.* XLIII: *Theseus in insula Dia tempestate retentus, cogitans si Ariadnen in patriam portasset, sibi opprobrium futurum, itaque in insula Dia dormientem reliquit*). *Script. rerum mythicarum...* I, 43, 9, sigue la versión más conocida, es decir, que Andrógeo después de vencer en los agones de Atenas, fue muerto por los atenienses y megarenses; en el I, 3, 9, vuelve a referirse al mismo asunto:

Contra quos (*megarenses*) dum, devictis iam atheniensibus, pugnaret Minos propter filii Androgei interitum, quod Athenienses el Megarenses dolo necaverant.

Una versión semejante encontramos en II, 122.

Con todo lo expuesto queda suficientemente demostrado que Teseo, hijo del rey de Atenas y rey él mismo de dicha ciudad posteriormente, es un enemigo para Fedra puesto que es conciudadano de los que intervinieron en la muerte de su hermano Andrógeo, mató a su otro hermano, el Minotauro y, finalmente, dejó abandonada a su hermana Ariadna.

Ahora bien ¿cómo se explica que Fedra casase con un enemigo?, es decir, el *hosti NUPTAM*. Sobre esto los mitógrafos que hemos consultado no dicen nada salvo Apolodoro y D. Sículo, y aun el testimonio de éstos es escaso. El primero Apolodoro, *Epit.* I, 17, se limita a decir que su hermano Deucalión la dio en matrimonio a Teseo. Tampoco es más explícito Diodoro en IV, 62. Todo ello nos hace pensar que este matrimonio fue un pacto para acabar con la rivalidad existente entre Atenas y el reino de Minos, surgida a raíz de la muerte de Andrógeo y las luchas entre Minos y las ciudades griegas. Con todo ello consideramos que queda suficientemente aclarado el *hostique nuptam* de Séneca.

c) *Amor de Fedra hacia Hipólito*

La ardiente pasión que concibe Fedra hacia su hijastro es el motivo central del mito y, por tanto, de todas las obras inspiradas en él. Es esta pasión la que acaba provocando la tragedia del virtuoso Hipólito que, en su afán de castidad, rehuye toda relación femenina. Innumerales son los pasajes de mitógrafos en que tal pasión aparece documentada. Destaquemos a Apollod., *Epit.*, I, 7 y I, 17; Pausan. I, 22, 1-2; II, 32, 3-4; Hyg., *Fab.* XLVII; *Script. rerum myth.* I, 46; II, 128; *Script. Poet. Hist. Graeci* en la parte dedicada a ANONYMOY, p. 345, lín. 4, etc. En todos los testimonios presentados los hechos son los mismos, sólo en detalles encontramos diferencias: por ejemplo, la versión de la carta enviada por Fedra a Teseo en Higino es motivada por el despecho y su muerte es posterior al envío de la misiva, en tanto que en Eurípides, como sabemos, Teseo recibe la carta tras la muerte de su esposa y el motivo que la induce a poner fin a su vida es conservar su honor. En Séneca ni siquiera encontramos una alusión a la mencionada epístola, ni el desarrollo de la pieza da motivo a ella. En lo que todos los mitógrafos y autores que trataron el tema están de acuerdo es en que Fedra calumnia a su hijastro, hecho que pertenece a la «saga» propiamente dicha, en cambio las motivaciones que la conducen a esta acción, ya sea de palabra, como en Séneca, o por escrito, como en Eurípides o Higino, pertenecen al campo de la postura psicológica, lo cual es justamente lo mudable y peculiar de cada autor, según hemos analizado más arriba.

En el mito del amor de Fedra e Hipólito hay relacionados varios motivos: a) el tema de la mujer de Putifar; b) el amor entre madras-

tra e hijastro. El primero de ellos, el de la mujer que se insinúa al varón lo encontramos en muchas heroínas mitológicas: Astidamía; Estenebea o Antea, esposa de Preto, enamorada de Belerofonte cuya actuación con respecto a este héroe es muy semejante a la de Fedra y también fue dramatizado por el mismo Eurípides en su obra Σθενοβοίᾶς, que no se nos ha conservado; Afrodita en sus relaciones con Adonis, Anquises y Faetón; Eos en sus relaciones Titono, Orión y Céfalo. En *Hipólito* 454 de Eurípides se alude al amor de Eos y Céfalo consu final feliz, como punto de contraste con el de Fedra e Hipólito (cf. F. Wotke, «Phaidra», *R.E.* XIX, 2, 1938, col. 1545, lín. 52 y A. Ruiz de Elvira, «Las grandes sagas heroicas y los cuentos populares», *Jano*, 39, 1972, p. 50). Wotke introduce en este apartado a jóvenes que traicionan a los suyos en favor de los enemigos, ya sea por amor, ya sea por codicia. Sin embargo, consideramos que si ello puede ser posible para algunas, como Escila, por ejemplo, no debe aplicarse a otras muchas que, con su reprobable acción, no hacen sino responder a insinuaciones o estímulos que les vienen de parte de los varones que a fin de cuentas van a salir beneficiados de su delito, como es, por ejemplo, el caso de Medea y Jasón; cf. *Heroida*, XII, 104 ss. y Sen. *Medea*, 275 ss.

En cuanto al motivo señalado en segundo lugar, la madrastra enamorada de su hijastro, también lo observamos en otros mitos y así, Fedra resulta comparable a Demódice, madrastra de Frixo; Filónome, madrastra de Tenes, y Damasipe, madrastra de Hebro. Cf. los citados artículos de Wotke y Ruiz de Elvira.

d) *Muerte de Fedra*

El análisis mitográfico nos permite confirmar que la versión más extendida hace morir ahorcada a la heroína; cf. Apollod., *Epit.*, I, 19; Paus. 10, 29, 3-5; Hyg., *Fab.*, CCXLIII, 5 y XLVII. Tal es también la versión de Eurípides, *Hipólito*, 801-2. En Séneca es de hacer notar la indecisión de Fedra acerca del tipo de muerte que va a elegir, vv. 258-60:

Decreta mors est. Quaeritur fati genus.
Laqueone vitam finiam an ferro incubem?
An missa praeceps arce Palladia cadam?

Finalmente, contra la forma tradicional del mito, decide acabar su vida por medio de una espada (vv. 1197-8):

Mucrone pectus impium iusto patet
cruorque sancto solvit inferias viro

Ante tal decisión pueden deducirse varias hipótesis:

1) No puede olvidarse la fuerte personalidad de Séneca, ponderada por algunos autores y en especial por Bickel, *Geschichte der römischen Literatur*, Heidelberg, 1961, p. 184 ss., lo cual le desviaría de los cánones formalísticos en que se desenvolvía la tragedia griega.

2) Tampoco podemos pasar por alto el hecho de que Séneca es el príncipe del retoricismo postaugústeo, lo cual justifica su afán de búsqueda de efecticismos teatrales por caminos no trillados.

3) Hay que tener presente que si bien la tragedia desconocía ese tipo de muerte, no sucedía así en la literatura en general que contaba ya con ejemplos tan ilustres como la muerte de la infortunada Dido, por no hablar de ejemplos históricos de muerte violenta por medio de tal procedimiento.

2. ANÁLISIS MITOGRÁFICO DE HIPÓLITO

a) *Ascendencia*

Según la leyenda ático-trecenia, es hijo de Teseo y la reina de las amazonas, llamada Antíope. En otras versiones recibe otro nombre. Entre los testimonios mitográficos que siguen la versión ático-trecenia podemos citar: escolios a Eurípides, *Hipp.*, 307 (en cambio, en los mismos escolios, v. 582, aparece citada la amazona, pero sin nombre propio); Plut., *Teseo* 26 y 28; Diod. IV, 62; Paus. I, 2, etc. Otras veces el nombre que se da a la esposa de Teseo es el de Hipólita, cf. Isocrat., *Panat.* 193; Plut., *Teseo*, 27, citando al atidógrafo Cleidemus. Hyg., *Fab.*, CLXIII, en la lista de amazonas encontramos: *Ocyale*, *Dioxippe*, *Xanthe*, *Hippothoe*, *Otrere*, *Antioche*, *Laomache*, *Glauce*, *Agave*, *Theseis*, *Hippolyte*, *Clymene*, *Polydora*, *Penthesilea*, en donde *Theseis* no es el nombre de ninguna amazona, sino el sobrenombre dado a Hipólita por algunos poetas, es, pues, un error de

Higino introducirlo aquí. También el mismo Higino, *Fab.*, CCL, la llama *Antiope*.

Estos testimonios dispares acerca de Antiope o Hipólita, intento conciliarlos Servio en su comentario a *Eneida* XI, 661:

HIPPOLYTEN haec amazonum fuit regina, cui Hercules balteus sustulit. Huis filia fuit Antiopa, quam Theseus rapuit, unde Hippolytus.

Finalmente, Apolodoro nos da otras versiones del nombre: *Epit.*, I, 16 Μελανίππη y V, 2 Γλαύκη.

b) Muerte de Hipólito

Generalmente la muerte del joven está narrada en los diversos testimonios mitográficos de un modo similar. En efecto, consideran que fue provocado por la maldición de Teseo y realizada por mediación de un monstruo marino enviado por Poseidón (cf. Paus. II, 32, 10; Hyg., *Fab.*, XLVII y CCL, 2; *Script. rerum mythicarum.*, I, 46 y 232; II, 130 y 128; en cambio, el mit. III, p. 199, lín. 4 se limita a hacer una simple mención entre otros cazadores muertos).

Eurip., *Hipp.*, vv. 1172-1255, relata la muerte del héroe: surge el monstruo y derriba el carro haciéndolo volcar, la rueda estalla contra una roca, Hipólito queda preso en un nudo inextricable y en vano pide ayuda a sus criados que acuden demasiado tarde. Finalmente se libera de las riendas que lo apresan y queda en el suelo con un resto de vida, para acabar muriendo ante la vista de su arrepentido padre en los versos finales de la tragedia. Séneca, en *Fedra*, vv. 1000-1114, también narra la muerte del hijo de Teseo, y los acontecimientos que la rodean, en el recitado que pone en boca del mensajero siguiendo el modelo euripideo. Se fija especialmente Séneca en el heroísmo del joven frente a la actitud de sus acompañantes:

solus immunis metu
Hippolytus artis continet frenis equos
pavidosque notae vocis hortatu ciet.
(vv. 1.054-56).

El *solus* nos da una brillante contraposición entre su valor y el pánico de sus acompañantes, contraposición que en Eurípides está

sólo sugerida en vv. 1218 ss. En el relato de Séneca encontramos rasgos que permiten pensar que más que en la literatura está inspirándose en pinturas y mosaicos. La comprobación de que hay mucho de pictórico en este relato es bastante fácil: la descripción del monstruo, vv. 1036 ss., que ya mira como un toro, ya refleja el mar en sus ojos verde-azulados, pueden ser —cf. Grimal, *Phèdre*, p. 146— recuerdos de cuadros en los que era posible ver episodios como el rescate de Andrómeda por Perseo u otros semejantes. Otro ejemplo clarísimo serían los versos 1050 ss. donde hay una descripción paisajística realmente deslumbrante, cosa poco común en la literatura trágica. Respecto al pasaje 1036 ss., Kunst considera que está influido posiblemente por *Eneida* II, 208-9:

pars cetera pontum
pone legit sinuatque immensa volumine terga

semejanza acusada por el hecho de que Séneca, en el verso 1046, utiliza un ἄπαξ por lo que se refiere a su teatro, pues es la única vez que utiliza *pone* en sus obras dramáticas:

tum pone tergus ultima in monstrum coit

En lo referente al hecho concreto de la muerte del héroe, Séneca nos lo muestra luchando por dominar sus caballos como el piloto que intenta mantener el rumbo de su embarcación en medio del embravecido mar, vv. 1072 ss., comparación que procede de Eurípides v. 1221: ἔλκει δὲ κώπην ὥστε ναυβάτες ἀνήρ.

Finalmente el carro cae y queda preso en las riendas que se le enredan y lo arrastran, vv. 1085 ss. En estos versos se desvía de Eurípides, donde veíamos que el carro se estrellaba contra una roca. En Ovid., *Met.*, XV, 521 ss., el carro se rompe contra un árbol. Con respecto a esto último, Grimal, *op. cit.*, p. 151, trae a colación una leyenda local treceña, según la cual las riendas se engancharon en el tronco de un olivo, relatada por Paus. II, 32, 10. Un recuerdo de esta tradición (en la que interviene un árbol y que parece pertenecer al núcleo de la leyenda primitiva y donde árbol, dios y víctima están estrechamente unidos, como opinaba Frazer) aparecería, para Grimal, en el v. 1098 de Séneca: *Truncus ambusta sude*.

c) *Resurrección*

Pese a que en la tragedia de Séneca no se hace alusión alguna a una posterior resurrección y divinización del héroe, por lo muy relacionada que está con su muerte, consideramos interesante dedicar algunas líneas a exponer como aparece el asunto en los diversos mitógrafos que hasta ahora venimos considerando.

Apollod., *Bibl.* III, 10, 3, se refiere sucintamente a ella. Paus. II, 27, 4 es más explícito y nos narra cómo, por mediación de Esculapio, vuelve a la vida y su estancia posterior en Italia. Higino menciona su resurrección en *Fab.*, XLIX y CCLI. *Scriptores rerum myth.* I, 46 relata también la resurrección, pero lo más destacable de esta cita es el intento de explicar el nuevo nombre del héroe de una manera etimológica:

Sed Diana Hippolytum revocatum ab inferis nymphae commendavit Aegeriae, et eum Virbium, quasi bis virum, iussit vocari.

Este mismo mitógrafo nos da también una nueva versión de la persona que resucita a Hipólito:

Apollo, qui et Sol, cum Clymene nympha rem habens, Phaëtonta, sive Eridanum, dicitur genuisse, qui suscitavit Hippolytum occisum, precatu patris et Dianae (I, 118).

Por supuesto que ni Eratóstenes en sus *Catasterismos*, ni Higino en su *Poeticon Astronomicum*, ni los escolios de Arato o Germánico, se refieren a tal hazaña al hablarnos de Eridano y sí, en cambio, nos presentan a Esculapio como autor de tal prodigio; v. *Erathosthenis Catasterismorum reliquiae*, catasterismo VI, ed. Robert, p. 68, e Hyg., *op. cit.*, II, 14.

La misma versión sobre la muerte de Hipólito, su resurrección por Esculapio y posterior transformación en Virbio aparece en otros muchos mitógrafos, como, por citar un ejemplo, en *Lactantii Placidi Argumenta Metamorphoseon Ovidii*, XV, 45, ed. A. van Staveren, en *Auctores Mythographi Latini*, 1742.

FEDRA COMPARADA CON OTRAS FIGURAS FEMENINAS DE SÉNECA

1. HÉCUBA Y FEDRA (según *Troades* y *Phaedra*)

Establecer un parangón entre estas dos figuras femeninas no es nada fácil, por las especiales características de ambos personajes, así como por las distintas circunstancias que los rodean. Quizás lo mejor, si se las quiere comparar, sea ver cómo reaccionan ambas ante estímulos semejantes. Sean éstos el instinto, el sentimiento y el deber. Tratemos de ver cómo se comportan ambas ante ellos en la concepción que de tales personajes hizo Séneca.

a) Hécuba, hija de reyes, cualquiera que sea la genealogía que adoptemos (de Dimante de Frigia o de Ciseo de Tracia), esposa de Príamo y, por tanto, reina de Troya, madre fecunda (*), y por otro

* La fecundidad de Hécuba es suficientemente conocida: Homero, *Il.*, 24, 496, le atribuye diecinueve hijos; Apollod., *Bibliot.*, III, 12, 5, menciona catorce; *Schol. ad Teocr.*, 15, 139, veinte; veinte también Simonid., frag. 559, *Poetae Melici Graeci*, Ed. D. L. Page, Oxford, 1962. Curioso resulta, sin embargo, el verso 421 de *Hécuba* de Eurípides: ἡμεῖς δὲ πεντήκοντά γ' ἄμμοροι τέκνων, «Y yo me encuentro privada de cincuenta hijos», pues, como es sabido, fue Príamo el que tuvo cincuenta hijos habidos de diversas mujeres. La explicación de tan extraordinaria afirmación la encontramos en los *Schol. ad Eurip. Hec.*, 421, Ed. Schwartz, v. I, 1887, donde defiende la atribución de diecinueve hijos a Hécuba y considera el verso de Eurípides una «σὺλληψις». Höfer en su artículo «Hekabe» para W. H. Roscher, *Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, 1879, col. 1879, lin. 5-12, al hacer referencia a estos cincuenta hijos mencionados en *Hec.*, 421, considera que, evidentemente, incluye los παῖδες νόθοι de Príamo y curiosamente (dado que su interpretación es la misma) no cita en este dato los escolios de Eurípides y sí toma en cuenta *Eustachius ad Il.*, 1361, 18, que en este caso no es de gran valor, como podemos observar:

ἄλλως γὰρ ὡς πρὸς τὰ πεντήκοντα τέκνα, ὁ περ ἢ παρὰ τῶν Εὐρι-
πιδῆ *Εκάβη λέγει κοινοποιουμένη αὐτὰ τῷ ἀνδρὶ, οὐ μόνος δ'
*Ἐκτωρ ἀπλῶς ἦν υἱός.

Por su parte, Sittig, «Hekabe», para *R. E.*, VII, 2, 1912, col. 2653, lin. 46 y ss., se limita a decir que Hécuba educó en el palacio de Príamo no sólo a sus propios hijos, sino a todos los de Príamo. Tampoco hace referencia a los escolios y sí a *Hec.*, 421 y al mencionado *Eustachius ad Il.*, 1361, 18. Efectivamente, Eustaquio nos dice en 1361, 22:

Πρίαμος γοῶν πολλακίς φασί, χρῆται γυναιξί, καὶ ἡ *Εκάβη οὐ
δυσχεραίνει.

lado, como reverso de la medalla, única superviviente de su enorme hogar y cautiva que tocó en suerte a Ulises, tras el asesinato de su esposo y la muerte de sus hijos, quedó entre los antiguos como uno de los ejemplos más conmovedores de las mudanzas de la Fortuna. Su figura desde la *Iliada*, donde aparece borrosa, fue acrecentándose, sobre todo por obra de los trágicos, hasta convertirse en uno de los tipos femeninos más grandiosos. Intentemos ver cómo está tratada por Séneca en *Troades*, analizándola en los tres planos que hemos propuesto: instinto, sentimiento y deber.

Al revisar los *Schol. ad Hom.*, 24, 496 (donde se atribuye a Hécuba la maternidad de diecinueve hijos, como hemos dicho más arriba), nos encontramos con la asombrosa noticia:

Πιθανόν μίαν τεκεῖν ἔννεακαίδεκα, ἔχ ὡς Βακχυλίδης πεντήκοντα τῆς θεανῆς ὑπογράφει παῖδας.

Ni el artículo de Höfer, «Theano», Roscher, V, col. 546-49, donde menciona cuatro Teano y una quinta (equivalente a Teo), ni Fiehn en *R. E.*, V, A, 2, col. 1377 y ss., en donde se citan nada menos que a diez mujeres llamadas Teano, aluden para nada a Bacchylides ni a estos cincuenta hijos. ¿Qué explicación se puede dar? El ilustre erudito Jebb, *The Poems and Fragments*, Hildesheim, 1967 (reimp. de 1905), p. 365, nota a, v. 37, considera que la mención de este número de hijos de la mujer de Antenor «may have occurred in the verses lost between 31 and 37. Was his choice of that surprising number connected with the requirements of κόκλιος χορός, which consisted of fifty members?». Por nuestra parte, con todo respeto hacia el ilustre erudito, no consideramos la explicación muy plausible y pensamos que también puede explicarse de otra manera:

En la genealogía que da Höfer para el citado artículo «Theano», así como en la de Fiehn del mismo título, encontramos que la esposa de Antenor es hija de Ciseo de Tracia y Teleclía. También Hécuba es considerada hija de un rey de Tracia del mismo nombre y de Teleclía (cf. Höfer, «Hekabe» y Sittig, «Hekabe», ya mencionados). Por otra parte el adjetivo Κισσηίς se aplica a ambas. Lo curioso es que Κισσηίς, padre de Teano, y Κισσεύς, de Hécuba, ambas hijas de Teleclía, sean considerados distintos por Stoll en los artículos «Kisses» y «Kisseus», *Roscher*, II, 1, 1965 (reimp. de 1890-94), col. 1206; por Capelle, *R. E.*, XI, 1, 1921, col. 518-19; por Höfer, *art. cit.*, «Theano»; por Jebb, *op. cit.*, p. 363, nota 2, y, en cierta manera, también haya pasado desapercibido a Fiehn, «Theano», ya citado, si bien en col. 1377, lin. 21 y ss. ya apunta a ello. Las coincidencias son demasiadas para no ser tenidas en cuenta (ambos tienen el mismo nombre, son reyes del mismo país y tienen una hija con la misma mujer). Por otra parte, la identidad entre Κισσεύς, padre de Hécuba, y el Κισσηίς, mencionado por Homero, *Il.*, XI, 223, como padre de Teano, aparece ya clara en *Schol. ad Eurip. Hec.*, 3. Parece, pues, claro que Ciseo y Teleclía son padres de Teano y Hécuba (si aceptamos esta genealogía para la esposa de Príamo) y éstas, por tanto, hermanas. Una vez admitido esto, no sería improbable por parte de Bacchylides una trasposición de los cincuenta hijos, o, mejor, hijastros, de Hécuba a Teano.

La concepción senequista de Hécuba responde, en primer lugar, a este carácter que le dieron los antiguos de ejemplo de la inestabilidad de las cosas humanas; ella misma se nos presenta así en los primeros versos de la tragedia:

Quicumque regnum fidit et magna potens
 dominatur aula nec leves metuit deos
 animumque rebus credulum laetis dedit,
 me videat at te, Troia: nom umquam tulit
 documenta fors maiora, quam fragili loco
 starent superbi.

(vv. 1-6).

No interviene Hécuba demasiado en la acción de la tragedia, sólo 117 versos están puestos en boca suya, pero es ella con su dolor la figura central de la obra ya que por su múltiple condición de reina, esposa, madre, abuela del desdichado Actianacte, y simple mujer todos los males la afligen. Como reina, tras la pérdida de Troya, cuya destrucción nos cuenta en los vv. 6-40, ella, pese a su deseo, sigue con vida (vv. 41-42); como esposa tuvo que sufrir la muerte de Príamo y más aún: contemplar su asesinato (vv. 44-56); como madre ha visto morir a todos sus hijos y la última que le queda, exceptuando a Casandra, va a ser sacrificada en la tumba de Aquiles, ello le inspira los conmovedores versos 958-966:

Modo turba felix latera cingebat mea,
 lassabar in tot oscula et tantum gregem
 dividere matrem; sola nunc haec est super,
 votum, comes, levamen afflictæ, quies;
 haec totus Hecubæ fetus, hac sola vocor
 iam voce mater. Dura et infelix age
 elabere anima, denique hoc unum mihi
 remitte funus. Inrigat fletus genas
 imberque victo subitus e vultu cadit.

Como abuela siente el dolor de la pérdida de Actianacte, hijo de Héctor, lo que, a la vez, significa también la pérdida de las escasas esperanzas que podían quedar a Troya de resurgir algún día (cf. versos 739 ss. acerca de Actianacte en boca de Ulises); como simple mujer tiene que soportar en su cautiverio la misma suerte de las demás esclavas, es decir, pertenecer a uno de los vencedores (v. 979).

No hay, pues, aspecto alguno en ella que no esté lleno de desgracia, agravado aún más por el hecho de que se considera única culpable de lo sucedido ya que de ella salió Paris, antorcha funesta que encendió la guerra y que, además, había visto en sueños antes de darlo a luz:

Non cautus ignes Ithacus aut Ithaci comes
nocturnos in vos sparsit aut fallax Sinon:
meus ignis iste est, facibus ardetis meis.
(vv. 38-41).

De ahí sus desgarradoras palabras al mensajero que va a comunicarle la muerte de Polixena y Actianacte:

quoscumque luctus fleveris, flebis meos:
sua quemque tantum, me omnium clades premit;
mihi cuncta pereunt: quisquis est Hecubae est miser.
(vv. 1.060-62).

y los terribles y luctuosos lamentos con que acaba la tragedia:

Natam an nepotem, coniugem an patriam fleam?
An omnia an me sola? mors votum meum,
infantibus violenta virginibus venis,
ubique properas saeva; me solam times
vitasque, gladios inter ac tela et faces
quaesita tota nocte, cupientem fugis,
Non hostis aut ruina, non ignis meos
absumpsit artus: quam prope a Priamo steti!
(vv. 1.170 y ss.).

En el análisis de Hécuba descubrimos cómo todos sus sentimientos han sido cruelmente golpeados por el azar y cómo, a fuerza de desgracia tras desgracia, llega a perder hasta el instinto de conservación (cf. los versos citados en último lugar), último en desaparecer en el hombre: Hécuba a toda costa desea morir, pero la muerte no llega. A pesar de todo, en ella observamos en medio de su impotencia, en medio de su dolor, una serena majestad que no pierde en ningún momento. Aún en su cautiverio sigue cumpliendo con su deber, sigue siendo la reina y así la vemos dirigir los tristes coros de las troyanas. Su dolor, es un dolor contenido, majestuoso.

b) Fedra es un personaje que se deja llevar por la pasión que la arrastra hacia Hipólito. Es un instinto primario el que la impulsa

ilusión de que es «viuda» puesto que Teseo puede estar muerto y no regresar. Bien sabe ella que se engaña. Pese a todo, declara su amor a Hipólito en una de las escenas mejor escritas de la literatura universal.

En resumen, acerca de Fedra podemos decir que su amor, es decir, su instinto + su sentimiento, según hemos analizado, vencen a su deber. En esta tragedia no es una reina, la reina de Atenas, que conserve su empaque, cómo, pese a todas las desgracias veíamos a Hécuba en las *Troyanas*: Fedra es simplemente una mujer. Éste es, quizás, el mayor contraste que podemos encontrar entre ambos personajes: en Fedra vemos la mujer, en Hécuba la reina.

2. MEDEA Y FEDRA (según *Medea* y *Phaedra*)

Medea y Fedra son dos personajes estrechamente ligados en lo que a su carácter y psicología se refiere. Ambas, tal como nos las presenta Séneca, realizan sus actos movidas por una pasión avasalladora hacia un hombre. Las dos se mueven, piensan y actúan en un mundo de crimen y horror, si bien mucho más agudizado en Medea. Para Fedra es un crimen amar a Hipólito, ella misma lo confiesa así:

Magna pars sceleris mei
olim peracta est; serus est nobis pudor
amavimus nefanda.

(vv. 594 y ss.).

Cierto es que en el momento en que pronuncia esas palabras no ha realizado ninguna acción que podamos considerar delictiva; en cambio Medea, ya al comienzo de la tragedia, sí ha cometido muchos crímenes, pero todos ellos en beneficio de Jasón, en su escena con Creón así lo hace notar (vv. 275 ss.). Al llegar a este punto se nos ocurre formularnos la siguiente pregunta: si Hipólito, por cualquier circunstancia, hubiera necesitado de crímenes semejantes ¿hubiera llegado Fedra a cometerlos? Evidentemente, tal situación no está planteada en la obra, pero si queremos probar que la psicología de Fedra está muy cercana a la de Medea en la concepción senequista, la pregunta no es tan absurda como a primera vista pudiera parecer. La respuesta, a nuestro modo de ver, sería afirmativa, tal y como se

nos presenta a Fedra en toda la obra, desbordada por la pasión, y sobre todo si tenemos en cuenta vv. 700 ss.

Fedra y Medea son, pues, el mismo tipo de mujer apasionada, pero en situaciones diferentes. El mismo afán que pone Fedra en convencer a Hipólito en la escena que tiene con él, es el que pone Medea en su encuentro con Jasón (vv. 431 ss.). A las dos el despecho las lleva a la venganza: Fedra calumnia a Hipólito con veladas palabras sin sospechar el trágico desenlace a que conducirá esta calumnia. Medea, para vengarse de Jasón, decide sacrificar a sus hijos, una vez descubierto hasta qué punto le importan a su marido y cómo está arraigado en él su amor de padre. Por supuesto la crueldad de Medea es infinitamente mayor y más refinada que la de Fedra por tratarse de sus propios hijos, de ahí la lucha entre su amor maternal y su deseo de venganza en el maravilloso monólogo comprendido entre los versos 893-977, en el que en menos de cien versos nos ofrece una pintura magistral del alma de esta mujer, amante dolorida y despechada y a la vez madre, con todo el sentimiento de ternura que ello implica hacia lo que ha nacido del propio ser.

Séneca se nos acerca en medio de un mundo cruel y terrible. Fedra y Medea ante un tribunal serían culpables, pero si las analizamos como seres humanos, como simples mujeres, se les puede encontrar puntos defendibles. *Phaedra* y *Medea*, como cualquier otra obra del autor, tienen un fondo de dignidad y nobleza, además de una belleza triste y evocadora. Ni Fedra ni Medea son en su concepción senequista personajes más rudos que sus originales griegos, simplemente son distintos, sus características y su modo de vivir corresponde en gran parte a la época romana en que fueron escritas. Por lo que respecta a Fedra al tomar este personaje ha recreado su figura, le ha dado nueva vida y lo ha hecho más enérgico, más audaz; tiene, sin lugar a dudas, más nervio, más garra que el pálido personaje euripídeo. Con ello no queremos decir en absoluto que sea superior a la del trágico griego, sino simplemente hacer constar que es un tipo humano distinto, más vivaz, más sanguíneo diríamos hablando en términos médicos. Por todo ello no estamos de acuerdo con Nisard, *Poètes latines de la Décadence*, París, 1849, p. 122, donde afirma que los dos poetas han conocido bien el corazón humano «les deux Phèdres sont vraies, je le veux bien; mais celle d'Euripides est une femme,

celle de Sénèque n'est qu'une prostituée». No podemos estar de acuerdo por una razón evidente: las motivaciones psicológicas son totalmente distintas en una y otra desde el comienzo mismo de la acción: la Fedra euripídea no parece tener ninguna queja de su esposo, al menos eso deducimos del diálogo que mantiene con la nodriza. Muy al contrario sucede en Séneca, donde, desde el principio, la protagonista nos advierte que está casada con un enemigo de su casa, que le es infiel e incluso capaz de abandonarla por seguir a un amigo en una loca empresa: *Nempe Pirithoo comes?* dice irónicamente en una ocasión.

Luego, si el planteamiento psicológico es distinto, las reacciones deben ser, y de hecho lo son, totalmente distintas; esto es lo que no ha visto Nisard. Tampoco es nuestra intención hacer una rehabilitación total de esta Fedra, sino solamente señalar que tiene puntos defendibles si, como decíamos más arriba, la observamos desde el punto de vista puramente humano, con la inmensa cantidad de factores anímicos que intervienen en las reacciones de cada persona.

A veces se ha imputado a Séneca ser irrepresentable y, en parte, esta opinión es debida al escalofriante mundo de crimen y horror de sus obras escénicas. Ello es totalmente falso. El teatro violento y terrible ha gustado a veces, por ejemplo en el Renacimiento, por no hablar de la época actual en la que tiene buen campo, especialmente en cierto sector de la cinematografía, que en este sentido podríamos considerar un sucedáneo del teatro. Shakespeare, por ejemplo, tiene un *Ricardo III* o un *Tito Andronico* que poco tiene que envidiar, en lo que a horror y a crímenes se refiere, a *Medea*. J. Kott, *Shakespeare notre contemporaine*, París, 1962, llega a decir con cierta ironía: «Si *Tito Andronico* hubiera tenido seis actos, Shakespeare habría agredido a los espectadores de la primera fila y los hubiera suprimido entre atroces sufrimientos. Ningún personaje de la tragedia, salvo Lucio, queda con vida. Antes de que se levante el telón del primer acto numerosos hijos de Tito ya habían muerto». La única diferencia que podemos encontrar es que Shakespeare toma sus personajes de la historia real, y en cambio los de Séneca, con excepción de la *Octavia*, proceden de la mitología, pero ambos ofrecen una humanidad semejante. Por otra parte los personajes mitológicos tienen, o puede tener, tanta fuerza dramática como los que presenta

la Historia o la imaginación de un autor. Además Séneca, en lo que a hilación de escenas y recursos escenográficos se refiere, se nos presenta con una técnica consumada y, en este aspecto, es un teatro que en justicia debemos considerar muy avanzado con respecto a su época.

III) EL MITO DE FEDRA E HIPOLITO EN LA LITERATURA POSTERIOR

En el transcurso de los años la leyenda de la princesa cretense y el hijo de Teseo ha encontrado variadas versiones en autores de las más diversas nacionalidades. En esta parte de nuestro trabajo intentaremos ir viendo cada una de estas obras.

EL SIGLO XVI

Las dos primeras versiones que conocemos sobre el tema de Fedra e Hipólito posteriores a la época clásica son *L'Ippolito* de G. Bozza y *Fedra* de O. Zara, publicadas, respectivamente, en 1567 y 1572. De estas dos versiones apenas si podemos decir otra cosa salvo que son las «pioneras» del tema en la larga serie que después ha habido a imitación de la obra de Séneca o Eurípides.

Algo más podemos ya decir acerca de la tercera que conocemos debida al francés Robert Garnier. El teatro renacentista francés, muy dado a inspirarse en temas clásicos, no había de pasar por alto un personaje como Fedra, con toda la proyección humana que representa el alma de esta mujer atormentada. Fedra fue aprovechada en los siglos XVI y XVII para varias obras de escasa importancia, entre ellas la de Garnier, antes de que el gran Racine escribiese su *Fedra*. Robert Garnier, que vivió desde 1534 a 1590, publicó su *Phèdre et Hyppolyte* en 1573, un año, por tanto, posterior a la de O. Zara. Todos coinciden en afirmar que la obra de Garnier no vale gran cosa, que es fría y académica. Sin embargo, para algunos, por ejemplo Lanson-Tuffrau, *Historia de la Literatura Francesa*, Barcelona, 1956, aun reconociendo que la obra tiene escaso valor, considera que el personaje de Fedra está bien dibujado y caracterizado en su lucha interior; para

otros, en cambio, cf. Bompiani, *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi*, t. III, Milán, 1947, p. 363, ni siquiera salvan este personaje opinando que no sólo es fría y académica toda la obra, como hemos dicho más arriba, sino que además está desprovista de toda fineza psicológica. En la acción presenta cierta complejidad, contrastando con la pobreza del teatro de su época, por ello se le reconoció cierta afinidad de gusto con Corneille y fue considerado como un precursor de este gran autor. Pese a todo, la obra es en su conjunto muy floja y de calidad inferior a las últimas del autor, *Bradamante y Las hebreas*.

EL SIGLO XVII

Dos obras debemos destacar de este siglo y por motivos muy diversos: *Phèdre* de Racine y *Phèdre et Hippolyte* de N. Pradon, ambas estrenadas en 1667.

Para la vida de Racine es importante esta obra por diversos motivos. Uno de ellos está constituida por lo que significó en sus relaciones con Port Royal. Otro, por su alejamiento de los escenarios durante algún tiempo a raíz de ella. Examinemos el primero de ellos: la abuela de Racine había confiado a los solitarios de Port Royal el cuidado de perfeccionar la educación de su nieto, precisamente en la época en que la escuela era dispersada por la autoridad real. Estos excelentes maestros pusieron todo su esmero en educar al joven Racine, de gran sensibilidad y dotes intelectuales. Además de imprimir en su espíritu el sello jansenista, le dotaron de un sólido conocimiento y un gran fervor por la Antigüedad clásica, especialmente por obra de Lancerot. No fue, sin embargo, demasiado agradecido con ellos: en 1666 Nicole, un antiguo maestro suyo en Port Royal, expresó la tradicional actitud eclesiástica de censura para con el teatro. La respuesta de Racine no fue precisamente comedida. Respondió con dos cartas abiertas en que atacaba a los jansenistas con brutal vehemencia, su amigo Boileau impidió la publicación de la segunda. Será por medio de *Phèdre* como vendrá la reconciliación con sus antiguos maestros. Para Port Royal *Phèdre* será perfectamente bella y cristiana y abrirá sus brazos al hijo pródigo.

Phèdre es una obra excelente y muy superior a todas sus homónimas francesas. Para nuestro gusto es una de las mejores creaciones de Racine. Consta de cinco actos en verso y fue estrenada en París el 1 de enero de 1667 en el teatro Hôtel de Bourgogne. La inspiración viene de Eurípides y también de Séneca. El argumento es el de siempre con alguna variante. Se introduce, además, el personaje de Aricia como amada de Hipólito. En esta obra nos muestra Racine su exquisito gusto por la poesía y, en general, por la Antigüedad clásica y sus facultades creadoras en el más alto grado, «dominando como el alfarero sus vasijas —en palabras de Giradoux—, recobra con arte incomparable aquella figura de creador que otros han abandonado en la lucha o en la amistosa familiaridad con su propia obra». El personaje de Fedra es una fugaz aparición en Eurípides, es toda una tragedia en Racine (como ya lo había sido en Séneca). La hija del rey de Creta aparece en medio de versos ricos, musicales, espléndidos, vuelta a recrear, una vez más, por un gran poeta dándole un sentido distinto: esta nueva Fedra es una Fedra cristianizada (ya hemos expuesto la opinión de Port Royal al respecto). Es una mujer contenida en su pasión en lo que le es posible y llena de remordimientos y de angustia por sentirse dominada por lo que considera un pecado, trabando una terrible batalla interior consigo misma, es «la douleur vertueuse / de Phèdre, malgre / soi perfide, incestuese», como notaba Boileau. La gran tragedia de Fedra consiste en esta doble vertiente de un mismo amor elevado a términos religiosos que agudizan más el problema, puesto que al conflicto meramente humano que se presentaba en la creación de Eurípides o en Séneca, ya suficiente para destrozarse a una persona, aquí se le añade el factor religioso, la conciencia clara de que es algo prohibido de lo que hay que dar cuenta a un Ser superior. Ésa es la terrible tragedia de esta nueva Fedra.

Hemos dicho que *Phèdre* afectaba a su autor en dos aspectos, el segundo de los cuales era su temporal retirada de la escena. Efectivamente, esta extraordinaria obra no tuvo éxito en su primera aparición debido a una camarilla cortesana hostil a Racine, dirigida por la duquesa de Bouillon y el duque de Nevers. Ello desilusionó al poeta y lo sumió en un largo silencio. Para consolarle de este fracaso, su buen amigo Boileau, le escribe la epístola *Sobre la utilidad de los enemigos*, haciéndole ver que una obra bella en verdad siempre acaba por ser apreciada y que la crítica no debe tener otro efecto que la

de excitar el genio. El tiempo se ha encargado de dar la razón a Boileau, *Phèdre* no tardó en ser apreciada, revelando su rica y extraordinaria belleza en la que muchos modernos, entre ellos Baudelaire, han inspirado su Musa.

La segunda obra a que nos hemos referido al comienzo de este apartado, *Phèdre et Hippolyte*, de N. Pradon es recordada hoy en los manuales de historia de la literatura, por la misma razón que el Quijote de Avellaneda cuando se habla de Cervantes, es decir, por circunstancias totalmente externas, no por el escasísimo valor de la obra en sí misma. En efecto, la camarilla cortesana que hemos mencionado más arriba, hostil a Racine, consiguió que la obra de Pradon, estrenada tres días después de la de Racine, se representase y durante seis días se la aplaudiese para hacer ver a Racine que había fracasado. Sólo por esto es recordada la obra de Pradon. Como, afortunadamente, sucede a veces estas intrigas no llegan a buen fin y poco después la obra de Pradon cayó para siempre en el olvido, mientras que el encanto y la belleza de la de Racine la hacían más estimable día a día.

EL SIGLO XVIII

De este siglo podemos mencionar la obra de S. Smith titulada *Phædra und Hippolytus*, publicada en 1707.

EL SIGLO XIX

El siglo XIX se abre en la tradición literaria de nuestro tema con la obra de Schiller *Phædra*, publicada en 1804. Juan Cristóbal Federico Schiller es, sin duda, pese a algunos de sus defectos, el poeta alemán más conocido después de Goëthe. Viviendo ya en Weimar, donde se dedicó más que nunca a la literatura y donde se encuentra un monumento erigido en 1857 a su memoria y a la de su amigo Goëthe, tomó parte en la idealista reforma del teatro emprendida por Goëthe. En la última época de su vida, en pleno apogeo y madurez mental (muere a los cuarenta y seis años), ya superada la falta de unidad que a veces se echaba de menos en sus obras de juventud,

e igualmente en el momento en que su fantasía estaba más desarrollada, surge su *Phaedra* en el 1804. Esta obra era, en realidad, una traducción y refundición de la *Phèdre* de Racine, pero, sin embargo, en ella se observa también la gran figura de Schiller y su genio creador, como sucede siempre con los grandes escritores, músicos o pintores. Poco después de esta obra dejaba de existir. Era el año 1805.

En el año 1810 nace, también en Alemania, Gothard O. Marbach, que fue profesor en Leipzig desde 1845, filósofo y poeta. En 1846 publicó su *Hyppolytos*, obra sin ninguna trascendencia.

También de mediados del XIX data otra obra con el mismo título que la anterior, *Hippolytos*, compuesta por la americana Julia Ward Howe, mujer de espíritu inquieto (casada con Samuel G. Howe publicaba juntamente con él un periódico abolicionista protestando contra la esclavitud al tiempo que también abogaba por los derechos de la mujer y las reformas sociales) había comenzado a escribir sus primeras poesías en 1854, cuatro años, por tanto, antes de que surgiese su *Hippolytos* en 1858. De todos modos no es ninguna gran obra.

Entre los ingleses del XIX hay un lugar para el tema de Fedra, prueba de ello es la obra de Algernon Charles Swinburne. Este poeta «cabeza colosal envuelta en rizos rojo y oro y el cuello enorme de un Vespasiano o un Caracalla, descansando sobre un cuerpo pequeño, frágil, de una delicadeza casi femenina» —así lo pintó Leigh Hunt—, uno de los líricos más importantes de la Inglaterra de su época, como muchas otras glorias de la literatura se sintió atraído por el tema que inspiró a Eurípides y a Séneca y en él hizo beber a su Musa. Entonces surgió su *Phaedra*, publicada en *Poemas y Baladas*, primera serie en 1866, de breve extensión. El personaje de Fedra está caracterizado por la pasión swinburniana, que muestra sobre todo en el diálogo que pone en boca de Hipólito y Fedra ante un coro de treceñas. En este diálogo, Fedra, al no poder conseguir el amor de Hipólito, le suplica que le dé muerte. Esta escena, junto con otros rasgos, pasará después al italiano D'Annunzio.

La concepción del amor que tiene Swinburne, es un amor cruel, que invade el alma con su fuego, como un dios terrible. Es una concepción semejante, a nuestro modo de ver, con la que se veía en Euríp., *Hipp.*, vv. 525 ss., en un magnífico coro comenzado por eolcoriambos:

Ἔρωσ, Ἔρωσ, ὃ κατ' ὀμμάτων
 στάζεις πόνον, εἰσάγων γλυκεῖαν
 ψυχᾷ χάριν οὐδ' ἐπιστρατεύσει,
 μή μοι ποτε σὺν κακῷ φανείης
 μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις
 οὔτε γὰρ πυρὸς οὐτ' ἄστρον ὑπέρτερον βέλος
 οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας ἴησιν ἐκ χερῶν
 Ἔρωσ ὃ Διὸς παῖς.

«Amor, Amor, que en los ojos destilas deseo, introduciendo dulce encanto en el alma de aquéllos contra quienes guerreas. Ojalá nunca te me presentes acompañado de mal, ni me vengas sin medida, pues ni el dardo del fuego ni tampoco el de los astros es superior como el que de Afrodita lanza de sus manos Amor, de Zeus hijo.»

El resto del coro euripídeo sigue en estos términos, proclamando con algunos ejemplos la fuerza del Amor, hasta llegar al final donde lo resume todo:

δεινὰ γὰρ τὰ πάντα ἐπιπνεῖ, μέλισσα δ' οἷ —
 ἅ τις πεπόταν.

«Pues Afrodita (la madre del Amor, es decir, el Amor mismo) terrible respira sobre todas las cosas y cual una abeja revolotea.»

Una concepción semejante del Amor como un ser terrible y enloquecedor es posible encontrarla en Alceo, para quien Eros es δεινότατον θεῶν Lobel-Page, *Poetarum lesbiorum fragmenta*, fragm. 327, Oxford, 1963; en Safo que lo considera ὡς ἄνεμος κατ' ὄρος δρύσιν ἐμπέτων, *op. cit.*, frag. 47. Sin embargo, Swinburne se inspira mucho más en Séneca que en Eurípides pues, en general, los motivos principales de la obra los tomó del escritor latino.

En resumen la composición del poeta inglés resulta una obra atrayente y de agradable lectura.

En la tercera parte del siglo aparecen otras dos obras del tema objeto de nuestro estudio: *Phaedra* de G. Konrad, en 1870, y *Phèdre* de A. W. Momerie, en 1888. Ninguna de las dos ofrece especial interés.

EL SIGLO XX

La primera obra del siglo xx sobre el tema de la princesa Fedra y sus tristes y fatídicos amores nos viene de un autor muy discutido: D'Annuncio. Su *Fedra*, formada por tres actos en verso, es una de sus obras más conocidas. Fue estrenada y publicada en 1909. Para escribirla se inspiró en la ideología de la *Ciudad muerta*. La protagonista, en esta obra, causa la muerte de Hipólito para vencer a la diosa del amor y doblegar ella misma su amor prohibido, no por haber sido desdeñada. Los propósitos de Fedra son más profundos aún: en realidad, ella ama a Hipólito, pero no desea este tipo de relación a costa de su fama, por ello injuria a Artemis protectora de Hipólito, demostrándole que su protección era inútil, pues no impidió su muerte, con ello se atrae la ira de la diosa. De todos modos, aún en la muerte, Fedra es la vencedora ya que pura y libre de culpa puede reunirse con su amado en el Más Allá.

Del año 1911 datan otras dos obras, una de ellas de J. Howe, *Hippolytus* y la otra la poesía *The death of Hippolytus* de M. Hewlett.

En 1913, S. Lipiner dio a conocer su *Hippolytus*.

En 1919 España tiene una gran aportación con la tragedia de don Miguel de Unamuno titulada *Fedra*. Al crear su Fedra lo que intentó fue crear una tragedia totalmente desprovista de ornamentación en la que se mostrara el drama al desnudo. Los elementos de decoración no pueden ser más simples: una pared blanca y tres sillas, nada más. Sobre ello monta la obra clásica en una versión moderna cien por cien, se ha quedado simplemente con el elemento psicológico prescindiendo de todo lo demás: se trata aquí de un conflicto perfectamente posible, que puede suceder en cualquier pueblo, en cualquier alquería donde exista una madrastra joven y un muchachote áspero, amante del campo y la caza, casi de su misma edad. El argumento es el mismo de Eurípides, pero el desarrollo es distinto en parte. En esta obra lo que hace Unamuno, al igual que otros autores modernos, es recrear el mito aproximándolo a la realidad actual, de manera que el hombre de hoy se sienta reflejado en los mitos antiguos. El por qué de esta actitud ya ha sido estudiado por J. S. Lasso de la Vega en «El mito clásico en la literatura española contemporánea», *Actas del II Congreso español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1964, pp. 407 ss.

Este deseo de aproximar el mito antiguo al hombre actual de manera que pueda comprenderlo y pensar que, en realidad, responde el mito a la misma condición humana invariable en sus más profundos sentimientos a través de los siglos, es lo que, sin duda de ningún género, ha conseguido Unamuno con su *Fedra*. La obra, escrita alrededor de 1911 y estrenada en el Ateneo en 1919, consta de seis personajes, aunque sólo tres de ellos toman parte activa. La nodriza o ama de Fedra tiene un carácter meramente pasivo, no hace sino oír las confidencias de la protagonista, en la acción no interviene ni para bien ni para mal. Añade la figura del médico de la casa, que conoce perfectamente las intenciones de Fedra, aunque ésta nada le haya dicho. Alguna vez se ha intentado interpretar este personaje como un intento por parte de Unamuno de presentar la conciencia de Fedra personificada, pero que fracasó en su idea y quedó este personaje en un segundo plano borroso y apagado. Nosotros consideramos que intentar ver en este drama a Fedra y una conciencia personificada de ella misma, algo así como una nueva Dido y Ana, es algo exagerado, tanto más cuanto que en el ambiente rural en que se desenvuelve la obra, resulta perfectamente lógica y posible la presencia de un antiguo amigo de la casa que, por la experiencia de los años, puede perfectamente ver, o mejor dicho advinar, lo que sucede en el alma de una joven mujer en convivencia familiar con un muchacho casi de su misma edad, hijo de su marido.

Como hemos dicho, la obra fue estrenada en el Ateneo de Madrid en 1919. Se publicó dos años más tarde, en 1921, en la revista *La pluma*. Como dato curioso podemos añadir que hace unos años fue representada con bastante acierto por un grupo «amateur» en el Paraninfo de nuestra Facultad y que actualmente cierta compañía la lleva en su repertorio por pueblos y ciudades de nuestro país.

La conceptuosa Hilda Doolittle, pseudónimo «H. D.», nacida en 1886 en el estado de Pensilvania, que desde 1916 en adelante mostró una gran afición al mundo clásico en sus versos y narraciones, publicó en 1927 su *Hippolytus temporizes*, drama en tres actos. También B. Brentano escribe en 1937 su *Phaedra* y K. Rexroth otra *Phaedra* en 1944.

En 1955 aparece en la colección catalana *Raix* una nueva versión del mito. Se trataba del drama de Salvador de Espriu, *Fedra*, en

catalán, sobre un original de Llorenç de Villalonga, «Dhey», que en noviembre de 1936 compuso en castellano una obra sobre el tema de Fedra.

El marco escénico de esta obra está situado en una isla del Mediterráneo durante el reinado de Alfonso XIII. Junto a los personajes clásicos (Teseo, Hipólito, Fedra, la nodriza) introduce otros como Carolina Tour, Lili Degrain, Orlandis, Allant Bent, un taxista, etc. También nos encontramos aquí con Aricia.

El drama está dividido en tres actos y un prólogo, que a nuestro entender es lo mejor de la obra que nada, o casi nada, tiene que ver, salvo en el nombre, con la tradición clásica del tema puesto que:

- 1) Los caracteres están totalmente alterados.
- 2) La nodriza casi no interviene y está ajena completamente a lo que sucede a la protagonista.
- 3) Teseo es una pálida sombra que una y otra vez vemos entrar y salir de la escena sin motivación alguna que justifique sus idas y venidas.
- 4) Hipólito es, valga la expresión, un perfecto «hijo de papá» al que todo se le consiente y que, en su loca actuación, llega al desfalco, a la toma de estupefacientes y otras proezas semejantes, como vemos en el final del acto I en la escena que se desarrolla entre él y el taxista. En cuanto a su vida célibe nada hay en esta obra que nos recuerde semejante cosa, por el contrario, sus palabras son muy distintas: «Ara anire al 'Chanteclair'. Havia pensat d'anar al ball del Casino, pero Arícia i els amics de la bona societat no em distruen. M'estimo més Carlota, és més graciosa».

En esta obra ha sucedido algo semejante a lo que aconteció a Eyvind Jonhson, en *Strändernas Svall*, en 1946, y traducida al francés en el 1950 con el título de *Heureux Ulysse*, en donde con dificultad reconocemos al protagonista de la *Odisea*, pues está desprovisto de los rasgos senciales de su temperamento, el Ulises que nos presenta está concebido como un ser apático que sólo reacciona ante estímulos eróticos. Igualmente en la obra de Esprú, como hemos visto en las líneas precedentes, Hipólito es completamente diferente del que estamos acostumbrados.

La vida licenciosa de Hipólito hace padecer a Fedra y es la que finalmente, en un momento de celos, al verle con Aricia, le hará exclamar:

—«Veure, Déu, com beu, com pren morfina, com desfalca».

Con estas duras palabras le causa la pérdida de la «novia» y de la carrera militar. El drama acaba con la partida de Hipólito (que ha cedido su documentación al taxista para evitar que caiga en manos de la policía) para América en compañía de Allan Bent en un loco intento de cruzar el Atlántico a remo. Antes de marchar se despide de la arrepentida Fedra que ha tenido un presagio de su muerte en medio del mar.

En cuanto a Fedra, nos la presenta como descendiente de «Demetri de Frau, primer comte de Boscana, fill d'una basilisa Camnè, que era descendent de la cretenca Pasiphae, filla del Sol», acto II. Naturalmente desde el comienzo de la obra, Fedra está enamorada de su hijastro, pero no encontramos a lo largo del drama una declaración de ello a Hipólito, ni por parte de la protagonista, ni de algún otro personaje. Solamente su amiga de la infancia, Carolina Tour, parece intuir la pasión que despierta el hijo de Teseo en su madrastra.

Por todo lo expuesto anteriormente, consideramos que más que «una nova interpretació dels mites d'Antígona i de Fedra» (las dos aparecen en el mismo volumen), como nos dice el editor en la última página del prólogo, se trata de algo totalmente distinto y que apenas tiene que ver con la tradición, salvo en los nombres de los protagonistas y en la idea que la madrastra provoca, aquí sin proponérselo, el desastre del joven, desastre esperado por otra parte, en la presente obra, por el tipo de vida de Hipólito. Por tanto, no es Fedra quien deliberadamente causa la desgracia de su hijastro, como en Eurípides, Séneca, etc., sino el mismo Hipólito con su conducta, es el verdadero y único responsable. Por ello, una vez visto que la idea central de la trama es distinta consideramos que el eslabón que une esta obra a la tradición clásica del mito es muy endeble, pero por ser la última aportación española al mito de Fedra merecía una especial atención.

Con esto se cierra, al menos en lo que hemos podido investigar, el extenso repertorio de autores literarios que han dedicado parte de sus esfuerzos a un tema tan humano y de tan palpitante interés, como es el de Fedra e Hipólito.

RELACIÓN DE OBRAS LITERARIAS Y AUTORES POSTERIORES
A LOS CLÁSICOS

- G. Bozza, *L'Ippolito*, 1567.
 O. Zara, *Fedra*, 1572.
 R. Garnier, *Phèdre et Hippolyte*, 1573.
 J. Racine, *Phèdre*, 1667.
 N. Pradon, *Phèdre et Hippolyte*, 1667.
 S. Smith, *Phaedra and Hippolytus*, 1707.
 J. F. Schiller, *Phaedra*, 1804.
 G. O. Marbach, *Hippolytos*, 1846.
 J. Ward Howe, *Hippolitos*, 1858.
 A. C. Swinburne, *Phaedra*, 1866.
 G. Konrad, *Phaedra*, 1870.
 A. W. Momerie, *Phèdre*, 1888.
 G. D'Annuncio, *Fedra*, 1909.
 J. Howe, *Hippolytus*, 1911.
 M. Hewlitt, *The deaf of Hippolytus*, 1911.
 S. Lipiner, *Hippolytus*, 1913.
 M. de Unamuno, *Fedra*, 1919.
 H. Dootile, *Hippolytus*, 1927.
 B. Brentano, *Phaedra*, 1937.
 K. Rexroth, *Phaedra*, 1944.
 S. Esprú, *Fedra*, 1955.

IV) FEDRA E HIPÓLITO EN LA MÚSICA

Durante siglos y milenios, música y arte escénico, aunque libres e independientes, han estado estrechamente unidas. El motivo de esto es, quizás que, como dice Shakespeare:

El hombre que no lleva la música en sí mismo
 y que es insensible a la dulce armonía de los acordes,
 cae fácilmente en la traición, en el robo y en la perfidia.
 La agitación de los sentidos es oscura como la noche,
 sus pensamientos son sombríos como el Averno.
 ¡Desconfía de quien así sea! ¡Escucha la música!
 (El mercader de Venecia)

Con frecuencia se sumaba a la música la danza con la cual mediante la fuerza del elemento rítmico la música está muy compenetrada. Éste fue el origen de los primitivos espectáculos chinos y japoneses. En la tragedia griega, en sus maravillosos coros también estaban unidas danza y música. La misma relación música-arte escénico encontramos en los misterios medievales y también en los espectáculos profanos de los comediantes ambulantes que hasta muy entrado el siglo XVIII partían desde Inglaterra y actuaban en toda Europa. En efecto, si al espectáculo visual se une el auditivo, se realza su valor.

También en la evolución de las grandes formas musicales se puede ver la relación íntima que existió durante muchos siglos entre música y arte escénico: estamos refiriéndonos a las primeras formas operísticas.

Por otra parte son innumerables los autores literarios que conciben la obra escénica juntamente con la música. Ya hemos aludido a las palabras de Shakespeare que, ciertamente no puede imaginar sus obras dramáticas sin música, tanto en las escenas alegres (por ejemplo en *Como gustéis*, con las canciones báquicas del bufón y los caballeros Tobías y Cristóbal en el acto segundo) como en las grandes escenas fúnebres (por ejemplo en *Hamlet* o en *El Rey Lear*, en que exige especialmente marcha fúnebre) o en las escenas culminantes de demencia donde la fuerza casi demoníaca de la música las realza y eleva hasta límites insospechados (por citar un solo ejemplo, el canto de Ofelia en *Hamlet*). Innumerables son los compositores inspirados en Shakespeare y que están en la mente de todos.

En los dominios del «Rey Sol», Molière con su fineza y Lully con su música galante, unieron genialmente música-comedia-ballet.

Otros muchos ejemplos podríamos citar que nos muestran la relación mutua existente entre representación escénica y música, relación exigida unas veces por razones externas y otras con motivos internos. Hasta los casos en que la representación escénica no constituye la finalidad exclusiva del compositor, la repercusión del drama es suficientemente vigorosa para llegar a estimular al músico-compositor e inspirarle de mil modos diferentes.

La correlación entre texto y música, entre el reposo y el movimiento, tiene aspectos infinitos, al igual que la misma obra de arte pues, como decía Wagner «cada sonido se traduce siempre en algo que se mueve en la escena».

Dada la enorme correlación existente entre música y arte escénico, nada de extraño es que los temas clásicos, y al decir aquí «clásicos» nos referimos a los que por antonomasia son llamados así, los greco-romanos, hayan inspirado al igual que a innumerables glorias de la literatura de todos los tiempos, a muchos de los grandes maestros de la música.

Asimismo nada tiene que extrañar que un personaje tan humano, tan profundamente humano, como es Fedra, haya inspirado bastantes óperas y otras musicales. Si bien la inmensa mayoría de ellas no son exactamente una obra maestra en su género, no por ello deben dejarse pasar por alto, al menos esa es nuestra opinión, en un estudio dedicado a la proyección a través de los siglos del mito de Fedra e Hipólito.

La tradición musical del tema se inicia, en lo que hemos podido investigar, con la obra de Vanarelli titulada *Fedra*, que data del 1661. Es una ópera, sobre un libreto de D. Motio, que no ofrece un especial interés. Por lo demás, que sepamos, ninguna otra obra produjo el siglo XVII sobre nuestro tema.

EL SIGLO XVIII

Philippe Rameau, uno de los grandes compositores franceses (1683-1764), tenía un alto concepto del teatro, por ello había llegado a los cincuenta años y, aunque había compuesto cantatas y música de clavicémbalo, aún no se había enfrentado con composiciones de tipo estrictamente clásico en cuanto al tema. Cierta día, después de escuchar *Jefté* de Monteclair sobre libreto del abate Pellegrin, acometió la tarea de realizar una obra teatral de este tipo.

En París vivía Simón Joseph Pellegrin que ofreció a Rameau una reducción de la *Fedra* de Racine, cambiándole el título por el de *Hippolyte et Aricie*, personaje este último que nos presenta Racine como amada de Hipólito, según vimos en su lugar. Así había de nacer un drama lírico, dividido en cinco actos y un prólogo, que se estrenó en 1733.

El libreto de esta ópera era débil y superficial, y, más que una reducción de la gran obra de Racine, fue una deformación de la misma.

El personaje de Fedra, lo vemos empequeñecido y limitado. Los que realmente predominan son Hipólito y Aricia, que también son convencionales y totalmente artificiosos en sus efusiones amorosas. ¿Qué fue, pues, lo que decidió, a Rameau a aceptarlo? Posiblemente el hecho de que este libreto tenía situaciones realmente «teatrales», y sobre todo que Pellegrin tenía cierto sentido del teatro como espectáculo y pretexto para acciones coreográficas que proporcionaban al músico gran variedad de episodios donde verter el caudal de su música, pues, como reconocería Campra, había en esta obra tanta música, que con ella se podrían hacer diez óperas. En efecto, el libreto de Pellegrin daba grandes posibilidades con sus múltiples episodios, coros de sacerdotisa, pastores, fiestas y danzas, y sus escenas, por ejemplo la bajada de Teseo a los infiernos, posiblemente la más admirada cuando se estrenó la obra, aunque hoy día no se la valore del mismo modo; la muerte de Hipólito, etc. Todas esas posibilidades que ofrecía el libreto de Pellegrin supo aprovecharlas bien Rameau.

Hasta entonces había imperado Lully creador de la obertura, llamada después obertura francesa. Que Lully había captado el ambiente espiritual de la época a que nos referimos salta a la vista al observar los vínculos de la música lullysta y las manifestaciones culturales típicas de su época. Este italiano afrancesado imprimió, con su arte solemne y pomposo, rasgos indelebles a la música francesa. La orquesta cobró más importancia, y por él alcanzó su significación el decorado sonoro. En este ambiente se presentó la ópera de Rameau, escrita rápidamente y presentada primero en privado, en el teatro particular de la Pouplinière, después en la ópera de Paris. Rameau daba más importancia aún que Lully a la orquesta entendiendo que al acentuar su función decorativa y descriptiva era preciso enriquecerla con nuevos elementos. La parte sinfónica de esta obra era totalmente nueva y, desde luego, la más importante. Asociaba y fundía con extraordinaria maestría las líneas vocales e instrumentales, creaba arias de forma fija. En una palabra, todo el teatro se llenaba con su enorme personalidad de compositor. Todo ello le valió al autor (cuya obra inicialmente fue muy discutida, pero que después de muchas representaciones en público, siguió con gran interés) epítetos tales como «revolucionario», «destilador de extraños acordes» y a su música el de «demasiado estudiada y rebuscada». Ello recuerda lo que un siglo más tarde había de suceder a una figura como Wagner.

Pero el hecho es que *Hippolyte et Aricie* y su música rica, abundante y sobre todo trabajada, Rameau había de ser una figura importante en el teatro musical francés.

Otra obra inspirada en el tema que estamos tratando es *Phaedra and Hippolytus*. Se la debemos al irlandés Tomás de Roseingrave, organista de la iglesia de San Jorge, contemporáneo de Rameau, puesto que nace en Dublín en 1690 y parece ser que muere en la misma ciudad en 1766. Esta obra es de escasa importancia.

Aproximadamente por la época de Rameau surge en la música italiana la *ópera buffa* creada por Nicolo Logroscino y por Pergolesi. De ella había de surgir la opereta francesa.

A las composiciones hechas sobre molde de ópera con asuntos de mitología o de historia, que en realidad sólo eran pretextos para los acrobatisms vocales de los *primi uomini* y las *prime donne*, la *ópera buffa* ejerció una gran influencia e hizo entrar figuras episódicas cómicas, y, además, transmitió a la gran ópera formas nuevas. Entre los representantes de este nuevo estilo italiano está Tomás Traetta, napolitano que nace en 1720 y muere en 1779, al que debemos otro *Hippolito e Aricia*.

Christophe W. Gluck, que tras estudiar cuatro años en Milán bajo la dirección del príncipe Lombardi, se presentó como autor de óperas por primera vez en 1741, estrena en el mismo Milán en 1744 un *Hippolito* con libreto de Gorini. Era una ópera puramente italiana con todos los defectos y virtudes de este tipo de composiciones, pues no era aún la época en que Gluck había de reformar la ópera; este segundo período de su vida comienza, como es sabido, en 1762.

El final del siglo de XVIII y comienzos del XIX fue más pródigo aún en obras sobre el tema u objeto de nuestro estudio. Así nos encontramos con que el francés Jean Baptiste Lemoine o Moyne (Eymet, 1751-París, 1796) —imitador desgraciado de Gluck, posteriormente de Piccini y al final de la escuela francesa— se sintió tentado, con poca suerte, por los temas clásicos (*Electre*, 1782; *Phèdre*, París, 1789; *Milciades en Maratón*, etc.). De todas maneras ni su *Phèdre* ni ninguna otra son importantes.

El tarentino Giovanni Paisiello (1741-1815), que alcanzó gran celebridad con el *Barbero de Sevilla*, escribió también una *Fedra* sobre un libreto de A. Salvioni, Nápoles, 1787, que no alcanzó gran fama.

EL SIGLO XIX

Catterino Cavos (1775-1840), el veneciano que marchó a Rusia a los veintitrés años (donde, a raíz de su gran triunfo con la ópera *Iván Sussannino*, fue nombrado por el emperador maestro de capilla), compuso también una *Fedra* que, al igual que la de sus contemporáneos, tampoco merece especial atención.

También a comienzos de siglo, en 1806, encontramos otra ópera sobre el tema de *Fedra* tomando como base, nuevamente, el texto de Racine, compuesta por P. B. Romberg.

Fernando Orlandi (Parma, 1777-Munich, 1840) que se dio a conocer con las obras *La pupilla scozzese* y *Il podestá di Chioggia*, tiene, entre sus numerosas óperas una *Fedra*, Milán, 1814, compuesta sobre un texto de Romanelli. Pero sus éxitos, al igual que los de otros muchos compositores italianos se olvidaron rápidamente al surgir Rossini.

Juan Simón Mayer (Mendorf, 1763-Bérgamo, 1845) discípulo de Bertoni, por consejo de Piccini abandona la música religiosa y comienza a hacer música dramática, inspirándose frecuentemente en temas clásicos: *Safo*; *Telémaco*; *El retorno de Ulises*; *Ifigenia en Aulide*, con dos versiones; *Fedra*, etc. Su *Fedra*, Milán, 1820, es tan superficial como sus restantes obras, pero con una brillante orquestación, pues no hay que olvidar que este autor anticipó los efectos sonoros de Berlioz. De todos modos, algunos consideran a este alemán italianizado, olvidado hoy, uno de los mejores maestros de su época, ya que su estilo e instrumentación comenzaron a renovar el arte dramático.

En 1895 surge la *Fedra* de M. Federmann sobre un libreto de E. Pohl.

EL SIGLO XX

Este siglo se abre en la tradición musical de nuestro tema con la composición de J. Massenet para la tragedia de Racine, representada en 1900. Massenet (1842-1912) que había comenzado con «suites» de conciertos y poemas para cantos, en 1867 hizo su primera obra

teatral, *Grand' Tante*. Desde entonces se dedicó a la música dramática, teniendo durante muchos años el cetro de la música teatral francesa en sus manos y creando un ambiente dramático que ha influido enormemente en los compositores de su país y algunos otros, a pesar de haber escrito bastante más lo que el público le pedía que lo que el músico deseaba.

Otro gran maestro de comienzos de siglo, Pizzetti (que también ha ejercido influencia en una generación de músicos italianos, debido a su cargo como director del Conservatorio de Florencia en 1919 y de Milán en 1921), se encargó de escribir una ópera, estrenada en 1915, para la *Fedra* de D'Annunzio.

Arthur Honegger, compositor francés nacido en Havre en 1892, uno de los mejores representantes de la escuela francesa y que formó junto con Milhaud, Poulenc, Taillefer, Auric y Durey el llamado grupo «Les Six», también se inspiró en la princesa de Creta para una obra estrenada en 1926.

Finalmente citaremos a Maurice Besly, que ha compuesto una escena para soprano y orquesta, y también a Cocteau-Auric, con un ballet estrenado en 1949.

RELACIÓN DE COMPOSITORES Y OBRAS MUSICALES

- F. Vanarelli, *Fedra*, 1661.
 Ph. Rameau, *Hippolyte et Aricie*, 1733.
 T. de Roseingrave, *Phaedra and Hippolytus*, 1766.
 T. Traetta, *Hipolito e Aricia*.
 Ch. W. Gluck, *Hippolyto*, 1744.
 J. B. Lemoine, *Phèdre*, 1786.
 G. Paisiello, *Fedra*, 1787.
 C. Cavos, *Fedra*, 1806.
 P. B. Romberg, *Fedra*, 1806.
 F. Orlandi, *Fedra*, 1814.
 S. Mayer, *Fedra*, 1820.
 M. Federmann, *Fedra*, 1895.
 J. Massenet, *Fedra*, 1900.
 Pizzatti, *Fedra*, 1915.
 A. Honegger, *Fedra*, 1926.

M. Besly, escena para piano y orquesta.
Cocteau-Auric, ballet, 1949.

V) LA CINEMATOGRAFIA Y NUESTRO MITO

La época moderna, tan dada al progreso, entre sus numerosos inventos, nos ofrece uno que, extendiéndose cada vez más como medio de difusión, ha llegado a convertirse en lo que a veces se suele denominar el «séptimo arte»: la cinematografía.

Este nuevo arte también se ha interesado a veces, desgraciadamente muy pocas y no siempre con la calidad que sería deseable, por los temas y mitos clásicos. El tema de Fedra e Hipólito ha sido en tres ocasiones llevado a la pantalla: una versión española titulada *Fedra*, dirigida por Murotti, distribuida por *Suevia Films*; otra americana, *Fedra* dirigida por J. Dassin, distribuida por *Izaro Films*, y una última coproducción *Trebol Films* (Madrid) - *Unites Pictures* (Roma), concebida al estilo «Oeste», *Fedra West*, dirigida por J. L. Romero, distribuida por *Ibérica Films*.

No es nuestro propósito (ni seríamos capaces de ello ni lo consideramos labor de la Filología Clásica) hablar acerca de estas versiones cinematográficas, sin embargo consideramos interesante hacerlas constar si intentamos seguir el desarrollo del tema de Fedra a través de las diversas manifestaciones artísticas a que ha dado lugar a lo largo de la Historia.

M. D. GALLARDO