

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

FEDRIANA

EL MITO DE FEDRA E HIPÓLITO

DE EURÍPIDES A D'ANNUNZIO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
DOCTOR EN LETRAS
PRESENTA

DUMAR DANIEL RINALDI POLLERO

MÉXICO, D. F.

ABRIL DE 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

En memoria de mi madre

Ivonne Pollero de Rinaldi

(1939-2006)

ÍNDICE

Agradecimientos	7
Introducción	11
Advertencia	23
I. Tematología	25
Tema – motivo	34
Topoi	72
Tema – mito literario	76
Revisiones	82
II. Del <i>Potiphar</i> al tema de Fedra e Hipólito	89
El mito de Fedra e Hipólito	99
Los motivos del tema de Fedra e Hipólito	113
III. El mito de Fedra e Hipólito en la Antigüedad	129
Eurípides	131
El <i>primer Hipólito</i>	142
El <i>segundo Hipólito</i>	143
Sófocles	181
Ovidio	183
Séneca	209
Filóstrato	239
IV. El mito de Fedra e Hipólito en la Edad Media y el Renacimiento	263
El mito de Fedra e Hipólito en el <i>Trecento</i> italiano	264
Dante	264

Petrarca	266
Boccaccio	268
Poliziano	269
El mito de Fedra e Hipólito en la Edad Media ibérica	270
En la Edad Media y el Prerrenacimiento castellanos	270
El Marqués de Santillana	270
Juan de Mena	278
En la Edad Media portuguesa	283
Duarte de Brito	284
V. El mito de Fedra e Hipólito en el Clasicismo francés	287
Racine	289
VI. El mito de Fedra e Hipólito en el Romanticismo	321
El Romanticismo inglés	328
Browning	330
Swinburne	342
El Romanticismo italiano	352
D'Annunzio	353
VII. Los avatares del mito de Fedra e Hipólito.	
Lecturas y escrituras i(li)mitadas en el tiempo	373
Lista de ilustraciones	393
Bibliografía	395

AGRADECIMIENTOS

Deseo manifestar mi agradecimiento a la Dra. Luz Aurora Pimentel Anduiza así como a la Dra. Paola Vianello de Córdova, directora y codirectora de la presente tesis. Sus vastos conocimientos, sus constructivas observaciones, sus interesantes comentarios y su agudeza crítica fueron muy valiosos para afinar la investigación aquí sustentada. Por la cuidadosa lectura que han hecho de este trabajo, especial reconocimiento me merecen los otros miembros del jurado: Dr. José Ricardo Chaves Pacheco, Dra. Concepción Abellán Giral, Dr. Gustavo Jiménez Aguirre, Dra. Nair Anaya Ferreira y Dra. Aurelia Vargas Valencia.

Quiero agradecer a mi padre, a mi hermana Gabriela y a Sergio todo su afecto, su cariño, su incondicional apoyo y su mucha comprensión.

Personalmente agradeceré a mis amigos de allá y de acá; no quisiera, después, arrepentirme de olvidar, ahora, un nombre.

Mefistófela divina,
Miasma de fulguración,
Aromática infección
De una fistula divina...
Fedra, Molocha, Caína,
Cómo tu filtro me supo!
A ti —Santo Dios!— te cupo
Ser astro de mi desdoro:
Yo te abomino y te adoro
Y de rodillas te escupo!

Julio Herrera y Reissig
Los Peregrinos de Piedra

INTRODUCCIÓN

Harry Levin, en el prefacio a *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, puntualiza: “An exhaustive study of the topic announced by my title would be a life-work, preferably to be pursued at the Warburg Institute”.¹ Raymond Trousson, en el prólogo a la segunda edición francesa de su *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, señala:

Una característica inherente a los estudios temáticos o de historia de un género literario es la de no estar nunca acabados: por esmerada que haya sido la recolección, siempre quedará algo que espigar y en esas materias la exhaustividad tal vez sólo sea concebible en el reino de la Utopía. Por esa razón, no abrigábamos esa ambición irrealizable. No obstante, apenas tres años después de la publicación de esta obra, deseáramos completar, aunque sólo fuera en medida modesta, el *corpus* de los textos analizados.²

Así advierten ambos autores sobre la imposibilidad de abarcar, en un estudio temático, todas las obras que definen, y al mismo tiempo configuran, el tema escogido, y esta advertencia no debe ser olvidada.

En la novela *Los cisnes*, del argentino Manuel Mujica Lainez, el viejo poeta Aníbal Charlemagne, hijo de un profesor de latín y de griego, y profesor él mismo, jubilado, de francés y de inglés, distrae su soledad “compilando una minuciosa e interminable ‘Antología del Cisne’ ”,³ antología para la que:

había conseguido reunir toda suerte de textos dispares, de Platón a Wordsworth, de Horacio a Lope de Vega y Mallarmé, de Pitágoras, Aristóteles, Calímaco, Esquilo, Eurípides, Propertio y Virgilio a Shakespeare, Spenser, Shelley, Keats, Matthew Arnold. Y por supuesto Ovidio y Buffon. Y por supuesto Darío. Y Lugones. Y Yeats y Milosz y tantos más.⁴

¹ Levin, 1969: XIX.

² Trousson, 1995: 7.

³ Mujica Lainez, 1977: 11.

⁴ Mujica Lainez, 1977: 11.

Así como es interminable la “Antología del Cisne”, interminable es también la colección de todas las escrituras literarias del mito de Fedra e Hipólito, desde la primera a la, por ahora, última, desde la de Eurípides hasta la de Ximena Escalante, desde el año 432 a. C. hasta el año 2000 d. C. Una investigación exhaustiva y minuciosa de todas las reescrituras de dicho mito llevaría, si no una vida entera, un muy largo tiempo. Y más largo todavía si se estudiaran también las recepciones críticas de todas las obras, sus traducciones, sus traducciones adaptadas y sus adaptaciones. Y más aún si se consideraran las recreaciones del mito en los tratados literarios de mitología clásica —los tratados hechos por escritores, no por académicos o estudiosos—, como el del pseudo Apolodoro, el de Boccaccio, el de Robert Graves o, parcialmente, el de Alfonso Reyes. Y más largo tiempo todavía si la investigación se detuviera en todas las obras en que Fedra e Hipólito aparecen como personajes-símbolo. Y más aún si en aquélla se abordara el estudio desde el dialogismo de Mikhaïl Bakhtine, la intertextualidad de Julia Kristeva o las relaciones transtextuales de Gérard Genette, esto es, si se estudiara cualquier tipo de presencia de las distintas actualizaciones literarias del tema de Fedra e Hipólito en otras obras.⁵ Y siempre queda abierta la invitación a seguir el mito en las artes plásticas,⁶ en la música, en la danza, en la ópera, en el cine...

En la *ballade* “Une fée”, Victor Hugo escribe:

Dans le désert qui me réclame,
Cachée en tout ce que je vois,
C’est elle qui fait, pour mon âme,
De chaque rayon une flamme,
Et de chaque bruit une voix;

⁵ Piénsese en estudios como el de G. A. Davies, “Luis de León and a passage from Seneca’s *Hippolytus*”, en *Bulletin of Hispanic Studies* XLI, 1, 1964, pp. 10-27.

⁶ Piénsese en estudios como el de James-Henry Rubin, “Guerin’s Painting of *Phèdre* and Post-Revolutionary Revival of Racine”, en *The Art Bulletin* LIX, 4, 1977, December, pp. 601-618.

(vv. 16-20).⁷

Podría escribir yo: *une Phèdre cachée en tout ce que je vois, en tout ce que je lis*. Ronald Firbank, en *Concerning the eccentricities of Cardinal Pirelli*, dice que Marvilla de Las Espinafres, la joven esposa del inspector de Ríos y Bosques, “one of the handsomest though dullest of men”, sentía celos de los bosques: “ ‘Don’t lie to me. I know it! You’ve been to the woods’ ”. Y agrega: “And after his inspection of the aromatic groves of Lograno, Phaedra in full fury tearing her pillow with her teeth was nothing to Marvilla. ‘Why, dear? Because you’ve been *among the Myrtles*’, was the explanation she chose to give for severing conjugal relations”.⁸ Alejo Carpentier titula el primer capítulo de la segunda parte de *El reino de este mundo* “La hija de Minos y Pasífae”. Cita el cubano el más bello verso, según Théophile Gautier, de la lengua francesa, el alejandrino empleado por Hipólito para designar a su madrastra en la *Phèdre* de Jean Racine: “La fille de Minos et de Pasiphaé” (v. 36). Marcel Proust, en *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, escribe:

Le premier dîner que M. de Norpois fit à la maison, une année où je jouais encore aux Champs-Élysées, est resté dans ma mémoire, parce que l’après-midi de ce même jour fut celui où j’allai enfin entendre la Berma, en «matinée», dans *Phèdre*, et aussi parce qu’en causant avec M. de Norpois je me rendis compte tout d’un coup, et d’une façon nouvelle, combien les sentiments éveillés en moi par tout ce qui concernait Gilberte Swann et ses parents différaient de ceux que cette même famille faisait éprouver à n’importe quelle autre personne.⁹

Si bien la Berma está inspirada en la gran trágica francesa Sarah Bernhardt, en *Du côté de chez Swann*, el autor señala:

Mais si les acteurs me préoccupaient ainsi, si la vue de Maubant sortant un après-midi du Théâtre-Français m’avait causé le saisissement et les souffrances de l’amour, combien le nom d’une étoile flamboyant à la porte d’un théâtre, combien, à la glace d’un coupé qui passait dans la rue avec ses chevaux fleuris de roses au

⁷ Hugo, 1952: 316.

⁸ Firbanks, 1961: 207.

⁹ Proust, 1980: 18.

frontail, la vue du visage d'une femme que je pensais être peut-être une actrice, laissait en moi un trouble plus prolongé, un effort impuissant et douloureux pour me représenter sa vie! Je classais par ordre de talent les plus illustres: Sarah Bernhardt, la Berma, Bartet, Madeleine Brohan, Jeanne Samary, mais toutes m'intéressaient.¹⁰

Oscar Wilde habría dicho: “Hasta que oí a Sarah en *Phèdre* no me había dado cuenta de la dulzura de la música de Racine”, y escribió para ella (“To Sarah Bernhardt”) el soneto “Phèdre”:

How vain and dull this common world must seem
To such a One as thou, who should'st have talked
At Florence with Mirandola, or walked
Through the cool olives of the Academe:

Thou should'st have gathered reeds from a green stream
For Goat-foot Pan's shrill piping, and have played
With the white girls in that Phæacian glade
Where grave Odysseus wakened from his dream.

Ah! surely once some urn of Attic clay
Held thy wan dust, and thou hast come again
Back to this common world so dull and vain,

For thou wert weary of the sunless day,
The heavy fields of scentless asphodel,
The loveless lips with which men kiss in Hell.¹¹

Y la Bernhardt en *Phèdre* fue grabada por Henri de Toulouse-Lautrec y fotografiada por Nadar y celebrada, una vez más, por José-Maria de Heredia en el soneto “L'égarement de *Phèdre*”. Y Rubén Darío, que la vio actuar en este papel en Santiago de Chile, escribió un artículo sobre ella y la obra para un diario local.¹² Y no sólo la Bernhardt en *Phèdre*, también *Mademoiselle Rachel*, pintada por Frédérique O'Connell, esculpida por Jean Auguste Barre y Francisque Joseph Duret... El tejido textual y los textos tejidos —doblemente tejido y doblemente texto— se multiplican sin término.

¹⁰ Proust, 1978: 93.

¹¹ Wilde, 1951: 88-89.

¹² *La Época*, Santiago, 16 de octubre de 1886.

Où que je voie, quoi que je lise, il y a, cachée, une *Phèdre*: la Renée Saccard, née du Châtel, de *La curée* de Émile Zola,¹³ la Abbie Putnam de *Desire under the elms* de Eugene O’Neill, la Lucrecia de *El elogio de la madrastra* y de *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa. Y en *La chartreuse de Parme* de Stendhal,¹⁴ y en... *toujours cachée, une Phèdre*.¹⁵

Una característica inherente a los estudios temáticos es, como se ha señalado, la de nunca estar acabados. Ahora bien, a diferencia del *non finito* de Miguel Ángel —*non finito* deliberado y definitivo—, el *non finito* de cualquier estudio de este tipo es un *non finito* provisional —siempre se puede ampliar la selección de textos—, aunque la condición de estudio inconcluso es permanente. La exhaustividad es utópica; es imposible desde el mismo momento de su formulación; es solamente una pretensión, una “ambición irrealizable”, y la sola pretensión se revela un gran peligro: la “dispersión temible” y el largo catálogo positivista. La extensión del tema, el mito de Fedra e Hipólito, inaprensible en su totalidad, exige los límites —y no por límites, menos arbitrarios— de un *corpus*, de una selección. Conviene, en este sentido, recordar lo que con insistencia observa Lisa Block de Behar: “no está de más recuperar una etimología bastante atenuada y reconocer que todo lector es un *e-lector*, en tanto que lee, que elige, más

¹³ En la novela, Renée acude, con su hijastro Maxime, a una representación de la *Phèdre*: “Un soir, ils allèrent ensemble au Théâtre-Italien. Ils n’avaient seulement pas regardé l’affiche. Ils voulaient voir une grande tragédienne italienne, la Ristori, qui faisait alors courir tout Paris, et à laquelle la mode leur commandait de s’intéresser. On donnait *Phèdre*. Il se rappelait assez son répertoire classique, elle savait assez l’italien pour suivre la pièce. Et même ce drame leur causa une émotion particulière, dans cette langue étrangère dont les sonorités leur semblaient, par moments, un simple accompagnement d’orchestre soutenant la mimique des acteurs. Hippolyte était un grand garçon pâle, très médiocre, qui pleurait son rôle [...] *Phèdre* était du sang de Pasiphaé, et elle [Renée] se demandait de quel sang elle pouvait être, l’incestueuse des temps nouveaux”, Zola, 1972: 249. Nótese la “mise en abyme”. La *Phèdre* de Racine, traducida al italiano, fue representado muchas veces en París por la célebre trágica italiana Adelaida Ristori (1822-1906) en el papel principal. Recuérdese que en *Los cisnes* de Mujica Lainez se representa el *Hipólito* de Eurípides.

¹⁴ Dice el narrador de la “tour *Farnese*”: “Cette seconde tour, comme le lecteur s’en souvient peut-être, fut élevée sur la plate-forme de la grosse tour, en l’honneur d’un prince héréditaire que, fort différent d’Hippolyte fils de Thésée, n’avait point repoussé les politesses d’une jeune belle-mère. La princesse mourut en quelques heures; le fils du prince ne recouvra sa liberté que dix-sept ans plus tard, en montant sur le trône à la mort de son père”, Stendhal, 1950: 344.

¹⁵ Conviene aclarar desde el comienzo que en la presente tesis sólo se consideran para su estudio las obras en las que los personajes se llaman efectivamente Fedra e Hipólito.

todavía, es un *se-lector* porque elige por sí mismo y para sí”.¹⁶ Y también conviene no olvidar lo que subraya Claudio Guillén: “el crítico es quien sin cesar elige, extrae, cita”, porque “los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector”.¹⁷

La investigación aquí sustentada sobre el mito de Fedra e Hipólito cubre el arco que va desde Eurípides hasta D’Annunzio y, si bien muchas veces se centra en el joven, privilegia el estudio del personaje de la reina, más allá de que ambos se presuponen mutuamente en la situación conflictiva. La investigación se inicia con la primera escritura literaria del tema y se termina con una reescritura marcadamente finisecular del mismo. El fin del siglo XIX representa el cenit de la “hora fedriana”; a partir de entonces se verifican su ocaso y el amanecer de la “hora hipolitea”. En la primera versión de Eurípides, versión hoy perdida, Fedra confiesa su amor directamente a Hipólito, lo mismo hace en la obra de D’Annunzio, pero los móviles de la confesión son muy diferentes en una tragedia y en otra. Lo que en la obra del poeta griego es “impotencia moral de la razón”¹⁸ ante los dictados del deseo, ante la fuerza irresistible e ingobernable de Eros, se transforma en la del italiano, en voluntad, en deseo de dominio. El ascenso de la “hora fedriana” recorre el camino que va desde la *pasividad* hasta la *actividad* del deseo erótico. En Eurípides, Fedra encarna el *topos* de la débil naturaleza de la mujer frente a la irrefrenable pasión; en D’Annunzio, la reina encarna el tipo literario de la *femme fatale*, de la voluptuosa mujer devoradora de hombres. La reina pasa de mujer vencida por el amor a mujer vencedora —vencida y vencedora siempre según la imaginación masculina, esto es, desde el punto de vista del hombre—. Como se ha señalado, el fin del siglo XIX representa el cenit de la

¹⁶ Block de Behar, 1994: 63.

¹⁷ Guillén, 1985: 249.

¹⁸ Dodds, 1986: 178.

“hora fedriana”; la gran “hora hipolitea”, con su resemantización mayor, cubre todo el siglo XX. En la Antigüedad, Hipólito pasa de |βριστ→ω a *virtuosus*, en el siglo XX de *castus*, de *puer virginalis* a *gay*. En Eurípides, el joven es, por su castidad, un soberbio, un insolente, un inmoderado; en Séneca, un *iuvenis castus, pudicus, insons*; en *The Cretan Woman* de Robinson Jeffers, en tanto, la castidad del joven es una inclinación homosexual sublimada.

Puesto que la investigación gira en torno del personaje de Fedra, se detiene —para seguir hilando la metáfora astronómica— en su apogeo. A la obra de D’Annunzio le sigue, cronológicamente, la de Miguel de Unamuno, pero su Fedra está lejos de ser una *femme fatal*, es una Fedra cristiana, llena de culpa por su pasión. Subraya el propio autor: “mi *Fedra* [...] no es sino una modernización de la de Eurípides, o mejor dicho, el mismo argumento de ella, sólo que con personajes de hoy en día, y cristianos por tanto —lo que la hace muy otra—”.¹⁹ Este regreso a la segunda Fedra de Eurípides, a la Fedra que siente culpa, anuncia el ocaso. El interés por el personaje empieza a declinar.

El tema, como afirma Claudio Guillén, “es lo que el escritor modifica, modula, trastorna”.²⁰ El de Fedra e Hipólito ha perdurado transformándose a lo largo de casi dos mil quinientos años. Múltiples son las modificaciones, las modulaciones y los trastornos que ha experimentado este tema de larga duración (*longue durée*).²¹ Cada autor, al recrearlo, proyecta en el argumento pre-textual sus preocupaciones personales y lo informa con sus ideas éticas y

¹⁹ Unamuno, 1962: 401.

²⁰ Guillén, 1985: 254.

²¹ “Hay temas que son largas duraciones, *longues durées*, que perduran transformándose a lo largo de muchos siglos; otros más breves, como la fantasía ferroviaria [...], ya envejecida; y aun otros, *moyennes durées*, digamos también con Braudel, que denominan en cierto período histórico o se incorporan en determinado momento a nuestro acervo cultural, con posibilidades de permanencia”, Guillén, 1985: 261. Los conceptos “*longue durée*”, “*moyenne durée*” y “*courte durée*”, como lo señala el crítico español, pertenecen a Fernand Braudel (1902-1985) y definen los fenómenos históricos de larga, mediana y corta duración respectivamente; véase “Histoire et sciences sociales: La *longue durée*”, en *Annales. Économies, sociétés, civilisations* XIII, 4, Octubre-Décembre 1958, pp. 725-753, artículo recogido en *Écrits sur l’histoire*, Paris: Flammarion, 1969, pp. 41-83.

estéticas, e inviste a los personajes con muy distintos valores semántico-ideológicos. Cada autor, permeado por el *Zeitgeist* (también *Geist der Zeit* y *Geist der Zeiten*), por el espíritu de su tiempo, lee y escribe el tema para su propia época, confiriéndole una identidad en la tradición. La comparación de las distintas recreaciones o reescrituras del tema de Fedra e Hipólito permite reconocer las innovaciones de cada nuevo avatar y, como observa Harry Levin, una investigación de tales permutaciones se vuelve una aventura en la historia de las ideas.²²

En la presente investigación se aborda el estudio del mito literario, del tema de Fedra e Hipólito desde la tematología.²³ Dada la confusión terminológica que agobia esta orientación de la literatura comparada, en el primer capítulo se hace una exhaustiva revisión, en distintos autores de diferentes escuelas, de los conceptos “tema”, “motivo”, “*Stoff*” y “*topoi*”, así como de otros términos relacionados con éstos, y se hacen también precisiones para los conceptos “mito literario” y “desplazamiento de la carga temática”. Por último, se define con claridad la terminología que se empleará en la investigación.

El segundo capítulo es un estudio del *Potipharmotiv*, el argumento de la mujer casada que se enamora del hijo o del siervo de su marido, al que trata de seducir y a quien, al verse rechazada en sus intentos amorosos, acusa con falsedad de haber intentado seducirla. Como el argumento ocurre en casi todas las literaturas, se hace un relevamiento superficial de sus principales

²² Levin, 1972: 108.

²³ Como se sabe, Otto Rank, discípulo de Sigmund Freud, inaugura con su obra *Der Mythos der Geburt des Helden*, de 1909, la interpretación psicológica de la Mitología. El mito de Fedra e Hipólito, con su componente incestuoso, ha sido abordado desde el psicoanálisis y desde la psicocrítica, intento de aplicar el psicoanálisis freudiano a la literatura. Recuérdese el trabajo del mismo Rank *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*. Piénsese en Charles Mauron y su *Phèdre*, en Henri Jacobbet, “L’inceste dans Phèdre”, en *Revue d’histoire littéraire de la France* XXXI, 1931; Jean Cousin, “Phèdre est incestueuse”, en *Revue d’histoire littéraire de la France* XXXIX, 1932, pp. 397-399; G.-H. Gifford, “L’inceste dans Phèdre”, en *Revue d’histoire littéraire de la France* XXXIX, 1932, pp. 560-562; Herman Prins Salomon, “Phèdre et l’inceste”, en *Études Françaises* I, 2, Montréal, 1965, pp. 131-135; J. E. White, “Phèdre is not Incestuous”, en *Romance Notes* 9, 1967, pp. 89-94; y J.-B. Bonnard, “Phèdre sans inceste. À propos de la théorie de l’incest du deuxième type et de ses applications en histoire grecque”, en *Revue historique* 621, 2002, pp. 77-107. También sería posible un abordaje del mito de Fedra e Hipólito desde el inconsciente colectivo de Carl Jung. En la investigación aquí sustentada, las referencias a estos abordajes son tangenciales.

ocurrencias. En esta misma sección se analizan con mayor profundidad los motivos específicos del tema de Fedra e Hipólito. Por un lado Roman Jakobson señala que “no pueden reconocerse las variaciones si no existen invariantes”,²⁴ por otro, Jean Rousset subraya que “sin las variaciones, el argumento se reduciría, en sus recurrencias sucesivas, a la repetición de un esquema rígido o inerte; la exploración diacrónica hará vivir y respirar al sistema previamente reconocido y definido en su fijeza”.²⁵ De estas observaciones se puede concluir que la unidad de cualquier tema es fruto de su trayectoria de permanencia y cambio, manifestación de su propia naturaleza proteica.

Lo capítulos centrales de la tesis constituyen un seguimiento diacrónico del mito de Fedra e Hipólito, seguimiento que, como ya ha sido señalado, se inicia con Eurípides y se termina con D’Annunzio. En este mismo rastreo en el tiempo, se hacen cortes puntuales, estudios de carácter sincrónico. El ya citado Jakobson observa que:

La descripción sincrónica considera, no sólo la producción literaria en cualquiera de sus niveles, sino también aquella parte de la tradición que ha permanecido vital o ha sido revivida durante una determinada etapa. Así, por ejemplo, Shakespeare por una parte y Donne, Marvell, Keats y Emily Dickinson por otra, tienen presencia viva en el actual mundo poético inglés, mientras que las obras de James Thomas y Longfellow, por ahora, no pertenecen a valores artísticos viables. La selección de los clásicos y su reinterpretación por una tendencia nueva es un problema fundamental que se le plantea a los estudios literarios sincrónicos. La poética sincrónica, al igual que la estilística sincrónica, no debe confundirse con la estática; cualquier fase discrimina entre las formas más conservadoras y las más innovadoras y cualquier etapa contemporánea es experimentada en su dinámica temporal, y por otra parte, el acercamiento histórico, tanto en la poética como en la lingüística, se preocupa de cambios y también de factores continuos, permanentes y estáticos. Una amplísima poética histórica o historia del lenguaje es una superestructura capaz de basarse en una serie de descripciones sincrónicas sucesivas.²⁶

²⁴ Jakobson, 1981: 29.

²⁵ Rousset, 1985: 13.

²⁶ Jakobson, 1974: 128.

A partir de cortes sincrónicos se traza una diacronía en la que se hacen evidentes las nuevas interpretaciones de la materia, sus reinterpretaciones. El problema de la selección del corpus no es un problema menor: a sabiendas de que la pretensión de exhaustividad es utópica, he escogido como *lector-elector-selector*. En la Antigüedad grecorromana se estudian obras de Eurípides, Ovidio, Séneca y Filóstrato, y se hacen referencias a Sófocles, Cicerón, Marcial y a los “Priapeos”. En la Edad Media y el Renacimiento se analizan los textos de Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, el Marqués de Santillana, Juan de Mena y Duarte de Brito. En el Clasicismo francés el análisis se centra en Racine. En el Romanticismo se examinan obras de Browning, Swinburne y D’Annunzio. El objetivo de la presente tesis no es estudiar con exhaustividad cada una de las obras seleccionadas; antes bien, es estudiar las variaciones significativas de la línea argumental, así como los cambios de valoración de los personajes y los desplazamientos de la carga temática, esto es, las diferentes articulaciones ideológicas que los distintos autores han hecho del tema.

En el último capítulo, suerte de conclusión, se abordan los avatares del mito de Fedra e Hipólito, mito configurado por lecturas y escrituras i(li)mitadas en el tiempo: imitadas porque hay una línea argumental más o menos invariante que cada autor imita, que cada autor sigue —lo que permite al lector reconocer el tema—, e ilimitadas porque nunca se acaba o se agota su capacidad signifiante, su capacidad de vehicular significaciones. Estimulados por coincidencias y diferencias en las distintas reescrituras del mito, nos proponemos analizarlas en su conjunto y perseguir sus “vínculos secretos y manifiestos”.²⁷

En *Umbrales*, Gérard Genette hace un amplio análisis de los títulos, elementos paratextuales, y hace también algunas agudas observaciones sobre la titología, la “pequeña

²⁷ Borges, 1995: 162.

disciplina” que los estudia.²⁸ El título de la tesis, siguiendo una muy conocida retórica de los títulos, es, claramente, una cita. Julio Cortázar (*La vuelta al día en ochenta mundos*) cita a Jules Verne (*Le tour du monde en quatre-vingts jours*).²⁹ William Faulkner, en *The Sound and the Fury*, cita un verso de *Macbeth* de William Shakespeare y, en *As I lay dying*, uno de la *Odisea* de Homero. Juan Carlos Onetti, en *El infierno tan temido*, cita un verso del soneto anónimo del Siglo de Oro español “A Cristo crucificado” (“No me mueve, mi Dios, para quererte”) y, en *Para una tumba sin nombre*, “Pour un tombeau sans nom” el segundo de los *Six épigraphes antiques* para piano de Claude Debussy, basados en los poemas de Pierre Louÿs. Aldous Huxley (*Brave New World*) cita un verso de *The Tempest* de Shakespeare; Juan Marsé (*Si te dicen que caí*), uno del “Cara al sol” —el himno de la Falange española compuesto por José Antonio Primo de Rivera y otros falangistas—; Silvia Molloy (*En breve cárcel*), uno de Francisco de Quevedo y Villegas (“Retrato de Lisi que traía en una sortija”); Carlos Martínez Moreno (*El color que el infierno me escondiera*), uno de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri; y Manuel Puig (*Boquitas pintadas*), uno de “Rubias de New York” —tango-foxtrot de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera—. Álvaro Ahunchain, en su obra teatral *All That Tango. Tangopatía aguda en un acto*, cita la película *All That Jazz* de Bob Fosse. Y Cristina Peri Rossi se cita a sí misma: *El amor es una droga dura* es una frase de su novela *Solitario de amor*. León Biriotti en “Prélude à l’après midi d’un dinosaure” cita con humor a Debussy y basa su composición en los dos motivos del oboe del “Prélude à l’après midi d’un faune”. *Fedriana* cita las *Bachianas brasileiras* de Heitor

²⁸ Genette, 2001: 51-90.

²⁹ Y la cita es sin fin, piénsese en el volumen compilado por Sara Vinocur de Tirri y Néstor Tirri *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968 (Colección Hechos y palabras).

Villa-Lobos, ciclo de nueve suites donde el compositor explora las afinidades entre la música de Johann Sebastian Bach y la música popular brasileña.³⁰

Jorge Luis Borges, en uno de sus ensayos sobre la *Divina Comedia*, dice: “No he leído (nadie ha leído) todos los comentarios dantescos”,³¹ *toute proportion gardée*, podría decir yo: “No he leído (nadie ha leído) todos los comentarios sobre el mito de Fedra e Hipólito”, como tampoco he leído todos los estudios críticos sobre todas las obras que analizo en la investigación aquí sustentada. El objetivo de la tesis —no está de más insistir en ello— no es el análisis puntual de cada una de las obras escogidas; su objetivo es el estudio de las distintas articulaciones ideológicas que se han dado en las sucesivas reescrituras del tema.

³⁰ E igualmente podría citar la suite *Schumanniana* del también brasileño Alexandre Levy, o *Segraisiana ou melange d'histoire et de littérature. Recueilli des entretiens de monsieur de Segrais de l'Academie françoise*, de Jean Regnault de Segrais, o el libro *Parisiense* de Rubén Darío, o su crónica “Londoniana. Diversiones inglesas”, o “*Morelliana*”, el capítulo 71 de *Rayuela* de Julio Cortázar. O *Babeliana*, la colección de trabajos del equipo Babel, centro de investigación de la Facultad de Letras de Toulon. Una vez más, la cita es sin fin.

³¹ Borges, 1982: 105.

ADVERTENCIA

Conviene que haga ciertas precisiones sobre aspectos formales de la tesis. En cuanto a la bibliografía, como se subraya en el *MHRA Style Book. Notes for authors, editors, and writers of theses*, “Every literary thesis must contain a bibliography. This should not be compiled as a last-minute task before submission of the thesis, but will develop from the material being listed, consulted, and used while work is in progress”.³² A lo largo de la investigación, he variado más de una vez la manera de presentar la bibliografía y las citas. A sabiendas de que, según las normas estandarizadas, los pies de imprenta, las indicaciones de coordinador (edición al cuidado de, editor, edited by, herausgegeben von, a cura di), de traductor (traducción de, translated by, traduit par), etc., deben ser ofrecidos en la lengua en que está escrita la investigación, los he reproducido tal y como aparecen en las diferentes publicaciones. También reproduzco los nombres propios de los autores, si bien aquéllos, según estas mismas normas, deben ser uniformemente reducidos a iniciales. Las notas bibliográficas a pie de página siguen, para citas textuales, el modelo “autor, año: página” (“Author-Date System of referencing”, también conocido como “Harvard System”);³³ las notas explicativas, cuya finalidad es aclarar una idea, ampliar la información ofrecida en el cuerpo del texto, o sugerir lecturas complementarias, ofrecen, si es el caso, la ficha bibliográfica completa. De manera tradicional, los textos literarios en verso aparecen citados por el número de éstos y no por la página, con muy pocas excepciones. Para facilitar la lectura, los autores grecorromanos y sus obras no se citan, como suele hacerse en

³² *MHRA Style Book. Notes for authors, editors, and writers of theses*, London, Modern Humanities Research Association, 1991, 4th ed., p. 56.

³³ El *MHRA Style Book...* señala que este sistema es “widely used in many disciplines, though it is still uncommon in literary studies”, p. 43.

el campo de los estudios clásicos, según las abreviaturas del *Greek-English Lexicon* de Liddell-Scott-Stuart Jones-McKenzie y del *A Latin Dictionary* de Lewis-Short; ni tampoco, las publicaciones periódicas, según las abreviaturas de *L'Année Philologique*. Las abreviaturas: *A. A.* y *REG* de los clasicistas son sustituidas por: Esquilo, *Agamenón*, y por: *Revue des études grecques*, respectivamente. Las introducciones, los comentarios o las notas de los editores de los textos literarios se citan de una manera conciliada: Barrett/Eurípides: 1992: 40³⁴ o Carreño/Lope de Vega, 1990: 41.³⁵ Solamente he traducido los textos en griego, latín y alemán.

³⁴ Eurípides, *Hippolytos*, Edited with Introduction and Commentary by W. S. Barrett, Oxford: Clarendon Press, 1992.

³⁵ Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Edición de Antonio Carreño, Madrid: Ediciones Cátedra, 1990 (Letras Hispánicas 316).

I. TEMATOLOGÍA

La tematología es, según los distintos autores, la orientación, ya de la literatura comparada, ya de la literatura general,³⁶ que estudia precisamente los temas y motivos, esto es, “aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones”,³⁷ vale decir, es la orientación que estudia la materia no sólo prefigurada sino también configurada que el escritor reelabora o refigura de manera literaria. Paul Van Tieghem propuso el neologismo *thématologie*, “estudio de los temas”, para esta orientación que tradicionalmente se denominaba *Stoffgeschichte*, “historia de los argumentos”, o *Stoff- und Motivgeschichte*, “historia de los argumentos y de los motivos”.³⁸ Ahora bien, en la actualidad, la tematología ya no se limita únicamente al estudio de temas y motivos en los textos literarios, sino que también estudia “su recurrencia en otras manifestaciones [...] artísticas”,³⁹ en la plástica, el cine, la música, etc.; en otras palabras, la tematología actual ha redefinido y ampliado su ámbito de investigación y ha incorporado a éste las comparaciones interartísticas.

³⁶ La distinción entre literatura comparada y literatura general fue, como se sabe, establecida por Paul Van Tieghem. Según este autor, la literatura comparada propiamente dicha “étudie le plus souvent des rapports *binaires*, entre deux éléments seulement; que ces éléments soient des ouvrages, des écrivains, des groupes d’œuvres ou d’hommes, des littératures entières; que ces rapports concernent la substance ou la forme de l’œuvre d’art”, en tanto que la literatura general es “un ordre de recherches qui porte sur les faits communs à plusieurs littératures considérés comme tels, soit dans leurs dépendances réciproques, soit dans leur coïncidence”, 1931: 170 y 174.

³⁷ Pimentel, 1993: 215.

³⁸ “Les Allemands l’appellent *Stoffgeschichte* (histoire des sujets); nous proposons le terme de *thématologie* (étude des thèmes, des sujets)”, Van Tieghem, 1931: 87. El estudio de temas y motivos es llamado, en francés, *thématologie*, en italiano, *tematologia*, en neerlandés, *thematologie*, en alemán, *Thematologie* y, de manera tradicional, *Stoff- und Motivgeschichte*, y en inglés, no habiéndose impuesto el neologismo *thematology* utilizado por Harry Levin, es llamado con el préstamo lingüístico *Stoffgeschichte*. El mismo H. Levin ha escrito con respecto al término *thematology*: “If ever a word was set up to be knocked down, it is that forbidding expression, which no pioneering enthusiast might hesitate to describe himself as a thematologist or to attend a thematological congress”, 1972: 94. Michel Vanhelleputte ha creado análogamente a *thematology*, y distinguiéndolo de éste, el término *motivology* aún no impuesto, 1993: 94.

³⁹ Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, 2002: 209.

Raymond Trousson distingue entre tematología y temática.⁴⁰ La temática es la indagación del tema de una obra y la tematología, el “estudio comparado de las transformaciones históricas de un tema [a] través de múltiples textos”.⁴¹ Esta distinción es adoptada por Pierre Brunel, quien reserva el nombre “*thématique* pour designer une méthode”, una metodología específica, y “*thématologie* pour designer une domaine”,⁴² un campo específico de los estudios comparatistas.

La tematología aparece como uno de los ámbitos propios del comparatismo en la mayoría de las introducciones a la literatura comparada, así como en los volúmenes colectivos consagrados a ella. Paul Van Tieghem, en *La Littérature comparée* (1931), primer manual de la disciplina, tiene un capítulo sobre los “Thèmes, types et légendes”; Marius-François Guyard, en *La Littérature comparée* (1951), dedica uno a los “Genres, thèmes, mythes”, y Claude Pichois y André-Michel Rousseau, en *La Littérature comparée* (1967), se ocupan, en el capítulo “Structuralisme littéraire”, de la “Thématologie”. Ulrich Weisstein, en su *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft* (1968), consagra un capítulo a la “Stoff- und Motivgeschichte”; Alfred Owen Aldridge, en *Comparative Literature. Matter and Method* (1969), selección de artículos de la revista *Comparative Literary Studies*, titula una de las secciones “Literary themes”; Siegbert Salomon Praver, en su *Comparative Literary Studies. An Introduction* (1973), tiene un capítulo sobre “Themes and Prefigurations”; François Jost, en su *Introduction to Comparative Literature* (1974), consagra uno a los “Motifs, Types, Themes”; y Manfred Schmeling, editor del volumen colectivo *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis* (1981), recoge un artículo de Manfred Beller titulado “Thematologie”. Pierre Brunel,

⁴⁰ En francés, *thématique*, en italiano, *tematica*, en inglés, *thematics*, en neerlandés, *thematiek*, etc.

⁴¹ Trocchi, 2002: 137. Werner Sollers recuerda que Trousson “distinguishes between ‘thematics’ (by which he means the analyses of the theme that may unify a single work in a close reading) and ‘thematology’ (or *Stoffgeschichte*, the study of historical metamorphoses of a single theme in many texts)”, pero insiste: “but this distinction has not been universally adopted”, 1993: XXII.

⁴² Brunel, 1997: 4.

en su *Qu'est-ce que la littérature comparée?* (1983), tiene un capítulo sobre “Thématique et thématologie”, Claudio Guillén, en su *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985), uno sobre “Los temas: tematología”,⁴³ e Yves Chevrel, en *La Littérature comparée* (1989), uno sobre “Les mythes littéraires”. En el *Précis de littérature comparée* (1989) compilado por Pierre Brunel e Yves Chevrel aparece recogido el artículo de Philippe Chardin, “Thématique comparatiste”. Daniel-Henri Pageaux, en *La littérature générale et comparée* (1994), dedica un capítulo a los “Thèmes”, y otro a los “Mythes”. En la reciente *Introduzione alla letteratura comparata* (1999) al cuidado de Armando Gnisci se recoge el artículo de Anna Trocchi “Temi e miti letterari”.

Para Paul Van Tieghem (1871-1948) el objeto de la literatura comparada es esencialmente “étudier les œuvres des divers littératures dans leurs rapports les unes avec les autres”⁴⁴ y observa que, así concebida y sin considerar más que el mundo occidental, comprendería el estudio de las relaciones de la literatura griega con la latina, las de ambas con las literaturas modernas, las de las literaturas medievales y las clásicas y las de las literaturas modernas entre sí. Señala que “l'étude des *sujets* que les littératures s'empruntent réciproquement a été la première forme qu'aient prise les recherches un peu précises de la littérature comparée”⁴⁵ y define su amplio ámbito:

⁴³ La *Revue de littérature comparée*, la publicación periódica más longeva de los estudios comparatistas, posee desde su inicio, en 1921, y hasta 1956, una sección dedicada a los “Thèmes et types”. Fernand Baldensperger y Werner P. Friederich, en su *Bibliography of Comparative Literature*, ofrecen una sección “Literary Themes (Stoffgeschichte)”, que incluye, como “Generalities”, distintos encabezados: “Fables and Fabliaux”, “Legends”, “Literary Types”, y dos secciones “Individual Motifs” (“Mary Magdalene”, “Clocks and Bells”, “Love”, etc.) y “Collective Motifs” (“Characters and Types”, “Men, Women, Children”, etc.). A partir de 1961 el *Yearbook of Comparative and General Literature* tiene una sección consagrada a “Themes and Motifs”, que se amplía en 1967 a “Themes, Motifs and Topoi”. Desde 1969-1970, la *Modern Language Association International Bibliography of Books and Articles on Modern Languages and Literatures* se encarga de indizar o registrar los estudios en las secciones “Themes”, “Themes and Types”, “Themes, Type and Special Topics”, “Themes, Myths, and Archetypes”, nombres que varían según los años (en 1977 hay 24 subsecciones bajo el lema “Themes”; en 1979, 34 bajo el lema “Themes, Myths and Archetypes”; en 1990, hay solamente 8).

⁴⁴ Van Tieghem, 1931: 57.

⁴⁵ Van Tieghem, 1931: 87.

La thématologie s'étend donc sur un domaine très vaste: parfois elle confine au folklore ou étude des traditions populaires, lorsqu'elle s'intéresse à la transmission de thèmes traditionnels, de source anonyme; parfois elle touche aux questions d'influence des grands écrivains les uns sur les autres, quand elle envisage la manière dont chacun d'eux a conçu et traité la même légende ou le même fait historique. Entre ces deux extrêmes, elle embrasse divers types d'études assez hétérogènes au fond, malgré leur apparente ressemblance.⁴⁶

Werner P. Friedrich (1905-1993) concibe la tematología como el estudio de las ramificaciones (“ramifications”) y las reverberaciones internacionales (“international reverberations”)⁴⁷ de un tema. Ejemplifica con la historia de Troya (“sroy of Troy”), rastrea sus principales tratamientos desde Homero hasta Eugene O'Neill, y señala:

The comparatist may wish to investigate, with regard to a particular modern version, whether it came from Homer, from the *Oresteia*-trilogy of Aeschylus, from Sophocles (*Ajax*, *Electra*, *Philoctetes*), from Euripides (*Andromache*, *Hecuba*, *Trojan Women*, *Electra*, *Iphigenia in Aulis*, *Iphigenia in Tauris*, *Helen*, *Orestes*), from Virgil or from Seneca (*Trojan Women*, *Thyestes*, *Agamemnon*)— or he may wish to examine the fascinatingly new interpretations which Renaissance authors often gave to material drawn from Antiquity, such as we find, *e. g.*, in Dante's description of Ulysses' last quest and of his death in *Inferno* XXVI. In addition to such source studies, also critical comparisons of the kinship between characters and themes in ancient and modern literature have often been made: for instance between Clytemnestra and Lady Macbeth, Clytemnestra and Mary Stuart, Orestes and Hamlet, and so on.⁴⁸

A esta consideración de la tematología como una de las orientaciones de la literatura comparada se enfrenta la consideración de la misma como uno de los ámbitos de la literatura general. Van Tieghem recuerda que “M. Paul Hazard [1878-1944] va jusqu'à laisser la thématologie en dehors de la littérature comparée, parce qu'elle ne s'occupe pas des influences littéraires”,⁴⁹ porque no se ocupa de lo que Jean-Marie Carré denominó *rappports de fait*.⁵⁰

⁴⁶ Van Tieghem, 1931: 90.

⁴⁷ Friedrich 1954: 1.

⁴⁸ Friedrich 1954: 2-3.

⁴⁹ Van Tieghem, 1931: 88. Sobre este punto insiste M.-F. Guyard: “Paul Hazard eût volontiers interdit aux comparatistes l'étude des thèmes: ils ne sont en effet que la matière de la littérature; celle-ci commence avec leur mise en valeur grâce aux genres, à la forme, au style”, 1951: 49.

⁵⁰ Carré, 1951: 5.

También Simon Jeune, en el capítulo “Types et thèmes: vers l’histoire des idées” de su *Littérature générale et littérature comparée. Essai d’orientation* (1968), enmarca el estudio de temas dentro de la literatura general y observa:

Nous abordons, avec la littérature générale, des travaux pour lesquels les notions d’origine nationale et surtout d’influence exercée perdent de leur importance [...] Le centre de ces études sera placé comme en dehors et au-dessus des différentes littératures nationales. Le point de départ de ces recherches est en effet d’abord *thématique* et il n’est plus qu’accidentellement national.⁵¹

Por su parte, Pierre Brunel en la “Introducción” al *Compendio de literatura comparada*, volumen colectivo que compila junto con Yves Chevrel, escribe:

Un programa de literatura general se articula más bien en torno a un tema (la ciudad en la novela del siglo XX), a un problema (el genio y la locura en el siglo XIX), a un género (la fábula). A menudo se fijan límites en el tiempo y en el espacio para evitar una reflexión demasiado general que atañería más a la estética que a la literatura general.⁵²

Ahora bien, actualmente, y sobrepasando la hoy poco significativa distinción entre literatura comparada y literatura general, se tiende a inscribir el estudio de temas y motivos en un nuevo espacio de la investigación literaria que se ha dado en llamar *thématique comparatiste* (Philippe Chardin), *thematic criticism* (Werner Sollors) o *tematología comparatista* (Cristina Naupert).⁵³

Philippe Chardin habla de una “perspectiva temática en literatura comparada”,⁵⁴ esto es, de estudios de temas, de temas “propriadamente temáticos”, como “la infancia”, o de temas que combinan “una orientación temática con otras determinaciones”, como “la locura / en el teatro”, que consisten en seguir el recorrido de los mismos a lo largo del tiempo en distintas literaturas.

⁵¹ Jeune, 1968: 61-62.

⁵² Brunel, 1994: 12. Recuérdese que, como se ha señalado anteriormente, el mismo Brunel, en su manual *Qu’est-ce que la littérature comparée?*, incluye la tematología dentro de la literatura comparada.

⁵³ P. Brunel, sin proponer un nombre específico, escribe “le cadre d’une étude thématologique et comparatiste”, vale decir, el marco de un estudio que conjuga la tematología con la comparatística, 1997: 9. M. Beller se refiere a una “crítica temáticamente comparativa”, 1984: 105.

⁵⁴ Chardin, 1994: 143.

Cristina Naupert concibe la tematología comparatista como una “simbiosis”⁵⁵ entre los campos de la tematología y de la literatura comparada, resultado de una “temprana y duradera asociación”, o alianza histórica, de los estudios tematológicos con los comparatistas. Anna Trocchi, por su parte, piensa en un “cruce entre *Stoffgeschichte* y literatura comparada”⁵⁶ a partir de finales del siglo XIX.

Es necesario subrayar que el estudio de temas y motivos puede ser abordado tanto en conjuntos supranacionales, dominio de la comparatística, como en las distintas literaturas nacionales, dominio de estas mismas literaturas. Este “nationalliterarischer Ausschnitt”, como lo llama Manfred Beller, puede ser ilustrado con trabajos como el de Blanca González de Escandón, *Los temas del “Carpe diem” y de la brevedad de la rosa en la poesía española*;⁵⁷ el de Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*;⁵⁸ el de Antonio Gallego Morell, *El mito de Faetón en la literatura española*;⁵⁹ el de Francisca Moya del Baño, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*;⁶⁰ el de Eva Kushner, *Le mythe d’Orphée dans la littérature française contemporaine*;⁶¹ el de Marc René Jung, *Hercule dans la littérature française du XVII^e siècle*;⁶² el de Rüdiger Stephan, *Goldenes Zeitalter und Arkadien. Studien zur französischen Lyrik des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts*,⁶³ el de Hans-Joachim Heiner, “Das ‚Goldene Zeitalter‘ in der Deutschen Romantik. Zur socialpsychologischen Funktion eines Topos”;⁶⁴ el de André

⁵⁵ Naupert, 2001: 9.

⁵⁶ Trocchi, 2002: 131.

⁵⁷ Barcelona: Ediciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1938. Más que un “tema”, el “carpe diem” es un “topos”, una cristalización verbal de una idea o de un concepto; véase más adelante.

⁵⁸ Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1961 (Cuadernos de Literatura, Anejos 1).

⁵⁹ Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1961 (Revista de Literatura, Anejos 18).

⁶⁰ Murcia: Universidad de Murcia, 1966.

⁶¹ Paris: A. G. Nizet, 1961.

⁶² Genève: Droz, 1966.

⁶³ Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1971 (Studia Romanica 22).

⁶⁴ En *Zeitschrift für deutsche Philologie* 91, 1972, pp. 206-234.

Chastel, “Le mythe de Saturne dans la Renaissance italienne”;⁶⁵ o el de Régis Boyer, *Le mythe viking dans les lettres françaises*.⁶⁶ Este mismo “corte” es el que aparece en investigaciones como la de Paul Merker, *Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur* (1929-1937, 16 vols.), en la de Kurt Bauerhorst, *Bibliographie der Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur* (1932), en la de Franz Anselm Schmitt, *Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur. Eine Bibliographie* (1959), o en la obra de Otto Klapp *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft* (1960) que tiene un capítulo dedicado precisamente a los “Thèmes et motifs”.

Dos modelos pueden ser reconocidos en los estudios tematólogicos en los últimos doscientos años, ya en el marco de las literaturas nacionales, ya en el marco de la literatura comparada. El viejo modelo, cuyo origen, según René Wellek, se encuentra en las investigaciones de los hermanos Jakob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859) Grimm,⁶⁷ se centra principalmente en el “estudio de las fuentes” (*Quellenforschung*) o en la “historia de las fuentes” (*Quellengeschichte*), en las modificaciones y migraciones de las leyendas, de los mitos, de las tradiciones folclóricas (*Volkskunde, folklore*), de los cuentos populares, de las creencias maravillosas y mágicas, etc. Este modelo está fuertemente influido tanto por el Romanticismo como por el Positivismo. El Romanticismo, en particular el Nacionalismo romántico, promovió el estudio de las tradiciones literarias populares para descubrir el “espíritu del pueblo” (*Volksgeist*, término acuñado por el filósofo Friedrich Hegel en 1801), el “alma del pueblo” (*Volksseele*), mejor aún, el espíritu o el alma de un pueblo determinado; el positivismo, por su parte, auspició

⁶⁵ En *Phoebus* 1, 1946, pp. 125-134.

⁶⁶ Paris: Éditions du Porte-Glaive, 1986 (Les mythes littéraires).

⁶⁷ Wellek, 1970 (“The Name and the Nature of Comparative Literature”). Las investigaciones de los Brüder Grimm giran en torno a la migración de los cuentos, las leyendas y las sagas en la literatura popular, oral y anónima. Este tipo de investigaciones pronto se extiende a otros países y, en Francia, es cultivado por Gaston Paris (1839-1903) y Joseph Bédier (1864-1938).

el estudio de los materiales de estas mismas tradiciones para encontrar la explicación de su origen, lo que terminó por convertir a estos estudios en una exhaustiva acumulación de datos, en recuentos e inventarios, en listas de autores y obras, en reconstrucciones genealógicas y en una especie de largo catálogo “científico” con afán enciclopedista. Esta *Stoffgeschichte* fue ampliamente cultivada en el siglo XIX sobre todo en Alemania y en los países del Danubio, países donde “la littérature populaire est très importante, où elle est restée très vivante, et où elle influe profondément sur la littérature des lettrés”,⁶⁸ pero no fue favorecida por los comparatistas de “la hora francesa” quienes no admitían con facilidad que se incluyera en la literatura comparada el estudio de temas populares, que consideraban folclore y no historia literaria, y para quienes el estudio de las influencias literarias internacionales era prioritario. Ilustra el rechazo francés a este tipo de investigación tematólogica, el señalamiento que hace el primer catedrático de literatura comparada en la Sorbona (1910), Fernand Baldensperger (1871-1958), cofundador con P. Hazard, en 1921, de la *Revue de littérature comparée*, en “La littérature comparée. Le mot et la chose”, artículo que inaugura dicha revista:

La literatura comparada coqueteaba con el folklore y el estudio de los mitos para investigar, por ese lado, las fuentes más o menos directas que permitían el análisis de una obra literaria, las analogías que se presentaban en el otro confín del mundo, las fábulas esópicas, los cuentos milesios, los relatos populares o las fabulaciones religiosas que se habían transmitido de generación en generación (por transmisión oral tanto como escrita) y que terminan por aflorar en la superficie de la literatura tras muchos siglos de una vida más o menos subterránea.⁶⁹

Ya en 1903, Benedetto Croce (1866-1952) había rechazado este método porque: “Su objeto no es la génesis estética de la obra literaria, sino la historia externa de la obra (y de los cambios

⁶⁸ Van Tieghem, 1931: 87.

⁶⁹ Baldensperger, 1998: 55-56.

sucesivos en su desarrollo, sus traducciones e imitaciones, etc.) o un fragmento del diverso material que ha contribuido a su formación (la tradición literaria)".⁷⁰

El nuevo modelo surge como consecuencia del interés de los comparatistas de “la hora americana” “por categorías supranacionales como los géneros, las formas, los temas, los estilos y los movimientos”.⁷¹ Esta nueva temalogía, enmarcada ya en el comparativismo, se ha visto ampliamente enriquecida por los decisivos aportes del formalismo, el estructuralismo, la antropología, la sociología, la psicología, la psicocrítica, la lingüística, la semiótica, la iconografía, la mitocrítica, las investigaciones sobre el imaginario, la historia de las ideas, la hermenéutica, la *Rezeptionsästhetik*,⁷² o estética de la recepción, la crítica feminista, y de corrientes críticas de origen angloamericano como los *gender studies*, los *women studies*, los *black studies*, los *gay studies*, los *ethnic studies*, los *cultural studies*⁷³ y el *new historicism*. En este acercamiento multidisciplinario a los temas y motivos, sigue vigente la observación hecha por Raymond Trousson:

respecter l'ordre chronologique, entasser des documents, accumuler des dates et des noms, c'est le rôle d'un dictionnaire; tracer des pistes dans la jungle des interprétations et des transformations d'un thème dans le cadre de l'histoire des idées, c'est l'affaire de la thématologie.⁷⁴

⁷⁰ Croce, 1998: 33.

⁷¹ Guillén, 1985: 83.

⁷² Conviene insistir en el gran aporte que significó, tanto para la literatura comparada como para la temalogía, la estética de la recepción de Hans-Robert Jauss (1921-1997). Para este autor, la *Stoffgeschichte* es “der historische Wandel der Konkretisationem”, 1975: 355; “el cambio histórico (o la transformación histórica) de las concretizaciones”. En efecto, la concretización o actualización de un tema, en especial de un tema-personaje, está en relación con las condiciones de recepción —tanto históricas como sociales— del mismo. Véase Moog-Grünewald, 1984: 69-100.

⁷³ Piénsese en el volumen compilado por Charles Bernheimer, comparatista de la Universidad de Pensilvania, *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.

⁷⁴ Trousson, 1965: 30-31.

A partir de principios de los 80, y luego de un cierto descrédito académico,⁷⁵ es dable ver una vuelta, un regreso a la reflexión tematólogica y a la crítica temática, al punto que, como afirma Daniel-Henri Pageaux (1939), profesor de literatura general y comparada en la Universidad de París III (Sorbonne Nouvelle), “actuellement, les études de thèmes constituent, sans exagération, la part la plus considérable des programmes en littérature comparée”.⁷⁶

TEMA – MOTIVO

Es por demás conocida la confusión terminológica que agobia a la tematólogía. Y si bien es cierto que, como observa P. Brunel, “Il n’y a pas de vérité absolue en matière de terminologie. Une terminologie n’est qu’un instrument nécessaire, commode et toujours révisable”,⁷⁷ no es menos cierto que esta confusión se ha vuelto un gran problema para los estudios tematólogicos. No hace muchos años, Raymond Trousson insistía en que:

Thematology seems more and more to be a complex discipline, whose approach is hardly facilitated by the endless methodological and, above all, terminological debates. Do we have to speak of themes, of types, of motifs, of myths, of personal myths, of literary myths? It would be convenient to be able to stick to clear definitions that would put an end to the mixing up of thematics and thematology, for

⁷⁵ Recuérdese el juicio, de 1949, de René Wellek y Austin Warren: “Various versions of a story have no such necessary connexion or continuity as have metre and diction. To trace all the differing versions of, say, the tragedy of Mary Queen of Scots throughout literature might well be a problem of interest for the history of political sentiment, and would, of course, incidentally illustrate changes of taste—even changing conceptions of tragedy. But it has itself no real coherence or dialectic. It presents no single problem and certainly no critical problem. *Stoffgeschichte* is the least literary of histories”, 1956: 260. Compárese con la traducción “oficial” de libro: “Las distintas versiones de un tema no tienen conexión o continuidad tan forzosa como el metro y la dicción. Seguir la pista de todas las distintas versiones, por ejemplo, de la tragedia de María Estuardo a lo largo de la literatura podría ser muy bien problema de interés para la historia del sentimiento político, y sin duda ilustraría incidentalmente cambios operados en la historia del gusto, e incluso cambios en el concepto de la tragedia. Pero en sí carece de verdadera cohesión o dialéctica. No presenta un problema singular y, desde luego, no plantea problema crítico alguno. La *Stoffgeschichte* es la menos literaria de las historias”, 1969: 313. El traductor identifica “story” y “tema”. Recuérdese también la distinción hecha por estos autores entre el acceso extrínseco al estudio de la literatura y el estudio intrínseco de la literatura.

⁷⁶ Pageaux, 1994: 10.

⁷⁷ Brunel, 1997: 3.

instance, not in the name of any particular nominalism, but because different subjects require different methods.⁷⁸

Uno de los centros de la confusión, tal vez el primero y el más fácilmente visualizable, es el uso cruzado de los términos tema y motivo, “confusion babélie” la ha llamado el mismo Trousson:⁷⁹ lo que para la escuela alemana es motivo, es, para la anglosajona, tema, y viceversa;⁸⁰ pero este señalamiento es demasiado simple como para resolver el problema. Está también en lo cierto Claudio Guillén cuando subraya que: “Importa poco —aunque moleste mucho— la confusión terminológica”,⁸¹ pero preocupa, aún más, que el problema no deje de crecer.

Muy lejos se está de una convención terminológica académica, de una terminología unitaria. Horacianamente: “Grammatici certant et adhuc sub iudice lis est”.⁸² François Jost, tras afirmar que: “There is no international consensus —there is no Parliament in the Republic of Letters— to regulate the vocabulary of thematics”,⁸³ señala que a pesar de que, en teoría, la tematología distingue entre tema y motivo, “in practice it asserts and confirms their indissoluble alliance, their *indivisa unitas*”.⁸⁴

La confusión empieza con las mismas definiciones de “tema” y “motivo”, se continúa con la falta de unidad terminológica, y se amplía con la traducción, sin ningún tipo de rigor, de los términos —versiones y reversiones— en los diferentes textos teóricos. Ahora bien, puesto que la

⁷⁸ Trousson, 1993: 292.

⁷⁹ Trousson, 1980: 2.

⁸⁰ Véase Adam J. Bisanz, “Stoff, Theme, Motiv; Zur Problematik des Transfers von Begriffsbestimmungen zwischen der englischen und deutsche Literaturwissenschaft”, en *Neophilologus* 59, 1975, pp. 317-323.

⁸¹ Guillén, 1985: 295.

⁸² Horacio, *Arte poética* 78.

⁸³ Jost, 1988: I, XVII.

⁸⁴ Jost, 1988: I, XXII. En la introducción, el mismo Jost aclara que: “One critic may call *motif* what another designates as *theme*. Both words are occasionally used interchangeably, and some examples of this synonymity are given in this Dictionary”, 1988: I, XVII. Claudio Guillén iguala o equipara los conceptos de tema y motivo cuando comenta la obra de Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent* y señala que ella se consagra al tema o al motivo del encuentro de los amantes, o de quienes desde el primer momento están destinados a serlo, 1985: 286 y 289.

confusión encuentra su origen en la definición de los conceptos, se impone una revisión los mismos. Como señala M. Beller:

Wer nach den Bearbeitungen eines bestimmten *Stoffes, Themas, Motivs, Typus, Topos* oder *Bildes* sucht, wird also vorsichtshalber immer unter allen Stichwörtern der Nomenklatur nachsehen müssen, ohne diese deshalb für Synonyme zu halten.⁸⁵

La revisión diacrónica de los significados de dichos conceptos debe comenzar por el español y se deben considerar tanto las definiciones fijadas por lexicógrafos como las fijadas por la Real Academia Española en su *Diccionario*.

El humanista Sebastián de Covarrubias Orozco (1539-1613), en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de 1611, define “tema” como: “[1.] El sujeto o propósito que uno toma para discurrir sobre él, como el tema del sermón”.⁸⁶ El *Diccionario de Autoridades*, de 1739, ofrece la siguiente definición: “El sugeto, proposicion, ò texto, que se toma por argumento, asunto, ù materia de discurso”.⁸⁷ Esta definición, ligeramente modificada, aparece en el *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*, de 1780.⁸⁸ “El sugeto, proposicion, ó texto, que se toma por argumento, asunto, ó materia de un discurso”, y también en la vigésima segunda edición del *Diccionario de la lengua española*, de la misma Academia, de 2001: “1. Proposición o texto que se toma por asunto o materia de un discurso. 2. Este mismo asunto o materia. 3. Asunto general que en su argumento desarrolla una obra literaria. *El tema de esta obra son los celos*”. María Moliner, en su *Diccionario de uso del español* (1966), define “tema” como: “1. ‘Asunto. Materia’. Cosa de la que se trata en una conversación, escrito, conferencia, etcétera, o en un escrito”.⁸⁹

⁸⁵ Beller 1981, 80; “Quien busca las adaptaciones de un determinado argumento, tema, motivo, tipo, topos o imagen, deberá consultar siempre todos los lemas de la nomenclatura sin considerarlos por eso como sinónimos”.

⁸⁶ Covarrubias, 1995: 915; s. v. tema.

⁸⁷ *Diccionario de Autoridades*, 1963: III, 267; s. v. thema.

⁸⁸ Éste es el primer diccionario académico.

⁸⁹ Moliner, 1991: II, 1281; s. v. tema.

La última edición del diccionario académico ofrece, entre otras, las siguientes definiciones de “motivo”: “3. En arte, rasgo característico que se repite en una obra o en un conjunto de ellas. 4. tema (de una obra literaria)”. María Moliner define “motivo” en música como: “Melodía principal, que se repite en distintas formas, en una composición”, y observa que, por extensión, vale por: “pensamiento que se repite o que está presente en todo el desarrollo de una obra de la mente”.⁹⁰

La acepción de “motivo” como algo temático en sentido amplio es relativamente reciente en español; ésta no aparece ni en Covarrubias ni en *Autoridades*,⁹¹ y muy probablemente sea producto de un cruce entre lenguas, más que de un préstamo. El diccionario de la Academia da este valor, por primera vez, en su undécima edición, de 1869, pero limitado a la música: “Tema ó asunto de alguna composicion”,⁹² definición que es retomada en las sucesivas ediciones del diccionario. En la edición de 1984-1985, se amplía el campo semántico señalándose que el término “motivo” “Seguido de los adjetivos decorativo, ornamental o exp[resione]s análogas, [designa un] detalle o adorno en la ornamentación de una cosa”. En la de 1989 se elimina la entrada exclusiva para la música y se define “motivo” “En las bellas artes, decoración, filatelia, etc., [como] tema o asunto de una composición”.

Las etimologías de los términos iluminan sus significados más propios: “tema”, a través del latín *thema*, del griego ψῦμα, “lo que se pone”, nombre de acción (*nomen actionis*) del verbo τ$\tau\leftrightarrow\psi\eta\mu$, “poner”, y “motivo”, del latín tardío y medieval *motivus*, “relativo al movimiento”, de

⁹⁰ Moliner, 1991: II, 464; s. v. motivo.

⁹¹ P. Brunel habla de un “sens allemand” de la palabra “motif” y aclara: “Il me paraît difficile d’envisager ce terme en français comme désignant le matériau thématique”, 1997: 6.

⁹² Curiosamente es, en la edición de 1899, donde por primera vez aparece bajo “tema” una entrada especial para la música: “Pequeño trozo de una composición con arreglo al cual se desarrolla el resto de ella”.

movere (supino *motum*), “mover”, y *motus*, “movimiento”. El tema se presenta, etimológicamente, estático, en tanto que el motivo se presenta dinámico.

Ahora bien, nada impide que “tema” y “motivo”, en tanto *termini technici* de la tematología, puedan ser definidos de manera convencional. El problema está ciertamente en la falta de aceptación, en el ámbito de la disciplina, de una terminología unitaria, de una convención terminológica o de un consenso. Lo que finalmente se impone es una adscripción operativa o funcional a un léxico determinado, a un léxico “de autor”. Así como en gramática no importa que un tiempo verbal se designe como “pretérito imperfecto” (Pedro Henríquez Ureña y Dámaso Alonso) o como “copretérito” (Andrés Bello), ni que la base léxica de una palabra se llame “semantema” o “lexema”, en tematología no debería importar tampoco que un mismo concepto sea llamado “tema” o “motivo”.

Para la retórica forense clásica, el ψῦμα o *thema* es el argumento, el “tema” puesto, propuesto para su desarrollo oratorio, vale decir, es la materia del proceso, la materia que el rétor (=→τῶρ) u orador (*orator, rhetor*) elabora. Anota Heinrich Lausberg:

La materia (*materia*, [λη], llamada también “tema” (*thema*, ψῦμα) en cuanto tarea planteada con la finalidad de elaboración [...], se le da al abogado, en el proceso criminal [...], por la parte por él representada.⁹³

De igual modo, para la retórica escolar clásica, el ψῦμα o *thema* es un ejercicio que el maestro propone al estudiante, ejercicio que consiste en la elaboración de un discurso sobre un asunto dado, el “tema”, y en su posterior declamación en el aula.⁹⁴ En otras palabras, el “tema” es un asunto particular y concreto —ya un caso judicial real, ya uno bien conocido por la historia o por

⁹³ Lausberg, 1975: 26.

⁹⁴ Recuérdense las cinco partes de la retórica: *invención* (εἰρησιω, *inventio*), *disposición* (τῶφιω, *dispositio*), *elocución* (λῦφιω, *elocutio*), *memoria* (μν→μη, *memoria*) y *pronunciación* o *representación* (|π)κρισιω, *actio* o *pronuntiatio*).

la mitología—, que el alumno debe desarrollar como tarea. Escribe Quintiliano (hacia 35 - hacia 95) en su *Institución oratoria*:

Sed nos ducit scholarum consuetudo, in quibus certa quaedam ponuntur, quae themata dicimus, praeter quae nihil est diluendum, ideoque narratio prohoemio semper subiungitur.

Pero nos guía la costumbre de las escuelas donde son propuestas ciertas [causas], que llamamos temas, fuera de las cuales nada debe ser discutido, por ello la narración siempre está sometida al proemio. (4. 2. 28).⁹⁵

Conviene recordar que los términos “tema” y “motivo” surgieron, como *términos técnicos*, en el campo de la música y luego se aplicaron a la literatura y a las demás artes. “Motivo” aparece constatado, en su significado musical, por primera vez en italiano a inicios del siglo XVII, y “tema”, también en italiano, hacia 1835. Willi Apel define “tema” (*theme*), en musicología, como: “A musical idea that is the point of departure for a composition, especially a sonata (symphony string quartet, etc.), fugue, or a set of variations. In sonatas and fugues it is also called subject”, y señala que:

An important field of musical scholarship is the *thematic catalog*, which shows the themes (beginnings) of the works of a given composer, e. g., those of Bach (by W. Schmieder), Mozart (Köchel-Einstein), or Beethoven (M. G. Nottebohm; replaced by Kinsky Halm). Attempts have been made to create a general catalog of musical themes, in which the themes of all compositions (or a large segment) would be listed according to some “alphabetical” system so that they could be looked up and identified.⁹⁶

Define, a su vez, “motivo” (*motif, motive*) como: “A short figure of characteristic design that recurs throughout a composition or a section as a unifying element”, y observa que:

⁹⁵ Jean Cousin, en sus “Notes complémentaires” a este pasaje de Quintiliano señala que: “Les *themata* sont tantôt les *exempla causarum* (Victorinus, *R. L. M.*, 192, 45), tantôt les sujets d’école (*R. L. M.*, 101, 23: *Gestarum expositio est negotiorum ciuilium et historiarum: ut gestarum rerum expositio est comoediarum, fabularum et thematum, quae in auditorio dicuntur*); cf. Julius Victor, *R. L. M.*, 371, 22 avec la même acception”, en Quintilien, 1975-1980: III, 219.

⁹⁶ Apel, 1970: 843.

A motif is distinguished from a theme or subject by being much shorter and generally fragmentary. In fact, motifs are often derived from themes, the latter being broken up into shorter elements. As few as two notes may constitute a motif, if they are sufficiently characteristic melodically and/or rhythmically, e. g., the descending fourth at the beginning of Beethoven's Piano Sonata in A major op. 2, no. 2. more than anyone, Beethoven used a highly developed motif technique which gives his works a unique quality of logical coherence.⁹⁷

Con respecto al término *Leitmotiv*, Apel afirma:

A term coined by R. Wagner's friend H. von Wolzogen ["Die Motive in Wagner's *Götterdämmerung*" (*Musikalisches Wochenblatt* IX, 1878)] to denote the fundamental method of composition in Wagner's late operas, that is, the representation of characters, typical situations, and recurrent ideas by musical motifs. (Wagner himself had used the term *Grundthema*, basic theme.) In *Der Ring des Nibelungen*, for instance, there are motifs characterizing the Ring [...], the Contract [...], Valhalla [...], the Sword [...], etc. These leitmotifs are not rigidly fixed melodies, but are used very flexibly with modifications in rhythm, intervals, etc., according to the requirements of the particular situation.⁹⁸

En el campo de la etnoliteratura, el término "motivo" es empleado ya en el siglo XIX.

Alexandr N. Veselovsky (1838-1906), iniciador de la tradición folclorista en Rusia, en *Poética de los sujetos*, obra inacabada, afirma:

Con el término *motiv* [мотив] entiendo una fórmula que, al comienzo de la sociedad humana, respondía a los interrogantes que la naturaleza ponía al hombre, o bien una fórmula que fijaba las *impresiones particularmente vivas, deducidas de la realidad*, que parecían importantes o se repetían.⁹⁹

Y amplía:

Por *motivo* entiendo la unidad narrativa más simple que responde figurativamente a las exigencias del intelecto primitivo o de la observación cotidiana. A causa de la semejanza, o la identidad, de las condiciones de vida cotidianas y psicológicas en los primeros estadios del desarrollo humano, tales motivos podrían originarse autónomamente y, al mismo tiempo, presentar rasgos de semejanza.¹⁰⁰

⁹⁷ Apel, 1970: 545-546.

⁹⁸ Apel, 1970: 465-466.

⁹⁹ Citado por Segre, 1985: 111.

¹⁰⁰ Citado por Segre, 1985: 110-111. Este mismo fragmento de Veselovski es citado en otro capítulo del libro del autor italiano, dado que la traducción española presenta ligeras variantes la consignamos: "Por *motivo* entiendo la unidad narrativa más sencilla, que responde figurativamente a las diferentes exigencias del intelecto primitivo o de la observación cotidiana. Puesto que existe la semejanza, o la identidad, de las condiciones de *vida cotidiana* y

Para Veselovsky, los motivos son:

1) las susodichas *Légendes des origines*, la representación del sol como un ojo, del sol y la luna como hermano y hermana, como marido y mujer; los mitos sobre la salida y la puesta del sol, sobre las manchas lunares, sobre los eclipses, etc.; 2) las situaciones de la vida: el rapto de la doncella-esposa (episodio de las bodas populares), la partida (en los cuentos), etc.¹⁰¹

Los motivos, las unidades más simples e indescomponibles de la narración,¹⁰² pueden combinarse entre sí y formar un tema (trama, argumento o asunto). Señala el autor: “Una serie de motivos es un tema”,¹⁰³ y agrega: “Entiendo por tema aquél en que se entretujan diferentes situaciones —los motivos”.¹⁰⁴ Y cita como ejemplos de temas “1) las fábulas sobre el sol (y su madre, las leyendas griega y malaya sobre el sol caníbal); 2) las fábulas sobre el rapto”.¹⁰⁵

El formalista ruso Boris Tomashevski (1890-1957), observa que:

En la obra literaria, las distintas frases, al asociarse según su significado, dan como resultado una construcción que se mantiene por la comunidad del contenido o del tema. El tema (aquello de lo cual se habla) está constituido por la unidad de significados de los diversos segmentos de la obra. Puede hablarse del tema de toda la obra, de temas de las distintas partes.¹⁰⁶

psicológicas en los primeros estadios del desarrollo humano, tales motivos podrían haberse formado autónomamente y, al mismo tiempo, presentar rasgos de semejanza”, 1985: 351.

¹⁰¹ Citado por Segre, 1985: 351.

¹⁰² “Por motivo, entiendo la unidad más simple de la narración”. “El motivo se señala por su esquematismo elemental e imaginado; los elementos de mitología y de cuento que presentamos más adelante son así: no pueden descomponerse más”, citado por Propp, 1985: 25.

¹⁰³ Citado por Propp, 1985: 25. “Una serie de motivos constituye un asunto”, citado por Propp, 1999: 16. Nótese las dificultades propias de la traducción de los términos.

¹⁰⁴ Citado por Propp, 1985: 25. “Entiendo por asunto un tema en cuya trama aparecen situaciones diversas, que son otros tantos motivos”, citado por Propp, 1999: 16-17. “Por *trama* entiendo el tema en el que se tejen las diferentes situaciones-motivo”, citado por Segre, 1985: 351.

¹⁰⁵ Segre, 1985: 351.

¹⁰⁶ Tomashevski, 1982: 179. Otra traducción: “En el curso del proceso artístico las frases individuales se combinan entre sí según su sentido, realizando una cierta construcción en la que se hallan unidas por una idea o tema común. Las significaciones de los elementos particulares de la obra constituyen una unidad que es el tema (aquello de lo que se habla). Es tan lícito hablar del tema de una obra completa como del tema de sus partes”, Tomashevski, 2002: 199.

Y agrega que para que “una construcción verbal constituya una obra unitaria, debe tener un tema unificador que se concrete en el desarrollo de toda la obra”.¹⁰⁷ Señala que el tema es “una unidad compuesta de pequeños elementos temáticos dispuestos en una relación determinada”¹⁰⁸ y que si estos elementos temáticos están ligados en una cierta cronología y respetan el principio de la causalidad, la obra tiene fábula o argumento,¹⁰⁹ como la novela, el cuento, el poema épico, pero que si aparecen fuera del orden temporal, esto es, si los elementos temáticos se presentan como simultáneos, y sin un nexo causal interno, la obra carece de fábula y es “descriptiva”, como la poesía descriptiva, la didáctica y la lírica. Distingue, a su vez, la fábula, el “conjunto de los acontecimientos en sus recíprocas relaciones internas”,¹¹⁰ de la trama [сюжет, *sjuzet*], la “distribución, la estructuración literaria de los acontecimientos en la obra”.

El concepto de “tema” es un “concepto *acumulativo*, que unifica el material verbal de la obra”,¹¹¹ de ahí que ésta pueda ser descompuesta en “unidades temáticas”. Mediante esta descomposición se llega “a las partes *no descomponibles*, a las divisiones más reducidas del material verbal. ‘Llegó la noche’, ‘Raskolnikov mató a la vieja’, ‘El héroe murió’, ‘Llegó una carta’, etc. El tema de una parte indivisible de la obra se llama *motivo*. En resumen, cada frase tiene su motivo”.¹¹² Ahora bien, añade que:

¹⁰⁷ Tomachevski, 1982: 179. Otra traducción: “La obra literaria está dotada de unidad cuando ha sido construida a partir del tema único que se va manifestando a lo largo de la misma”, Tomashevski, 2002: 199.

¹⁰⁸ Tomachevski, 1982: 182.

¹⁰⁹ M. Suárez (Tomachevski, 1982) traduce fábula y A. M. Nethol (Tomashevski, 2002), argumento.

¹¹⁰ Tomachevski, 1982: 182.

¹¹¹ Tomachevski, 1982: 185.

¹¹² Tomachevski, 1982: 185. Otra traducción: “a las partículas más pequeñas del material temático: ‘Ha caído la tarde’, ‘Raskolnikov asesinó a la vieja’, ‘El héroe ha muerto’, ‘Llegó una carta’ etc. El tema de una de las partes no analizables de la obra se llama un motivo. En realidad, cada proposición posee su propio motivo”, Tomashevski, 2002: 203. Advierte el formalista que el “término ‘motivo’, empleado por la poética histórica en el estudio comparativo de las tramas ‘errantes’ (por ejemplo, en el estudio de las fábulas), es sustancialmente distinto de la acepción aquí adoptada, aunque, en general, se define del mismo modo. En el análisis comparativo de los motivos, se define como motivo una unidad temática que se repite en diversas obras. (Por ejemplo, “el rapto de la novia”, los “animales colaboradores”, es decir, los animales que ayudan al protagonista a resolver sus propios trabajos, etc.) Estos motivos pasan enteramente de una estructura narrativa a otra, en la poética comparada, no importa que puedan

Asociándose entre sí, los motivos forman los nexos temáticos de la obra. Desde este punto de vista, la *fábula* es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la trama es el conjunto de los mismos motivos, en la sucesión y en la relación en que se presentan en la obra.¹¹³

Tomashevski distingue dos tipos de motivos según éstos se puedan o no excluir sin perjuicio para la cohesión de la obra; llama *motivos ligados* (o *asociados*)¹¹⁴ a los “que no se pueden omitir”, y *motivos libres*, a los “que pueden eliminarse sin perjudicar la integridad de la relación causal-temporal de los hechos”.¹¹⁵ Y también hace una distinción según el “objetivo contenido de acción”; llama *motivos dinámicos* a los “que transforman una situación”, y *motivos estáticos* a los “que no provocan cambio alguno”.¹¹⁶

El finés Antti Aarne (1867-1925), en *Verzeichnis der Märchentypen* (1911), “llama a los temas *tipos*”¹¹⁷ y ofrece una clasificación y numeración de los mismos. El folclorista estadounidense Stith Thompson (1885-1976), quien traduce y amplía este índice como *The Types of the Folk-tale. A Classification and Bibliography*, se propone, en su monumental *Motif-Index of Folk-Literature* (1932-1937), “to arrange in a single logical classification the elements which make up traditional narrative literature”.¹¹⁸ Observa:

if an attempt is made to reduce the traditional narrative materials of the whole earth to order (as, for example, the scientists have done with the worldwide phenomena of biology) it must be by means of a classification of single motifs —those details out of which full-fledged narratives are composed. It is these simple elements which can

subdividirse o no en motivos más pequeños. Lo único que importa es que, en el marco del género estudiado, estos “motivos” se presenten siempre enteros. Por consiguiente, en lugar de motivos “indivisibles”, en el estudio comparativo se puede hablar de motivos históricamente indivisos, que conservan su propia unidad en las peregrinaciones de una obra a otra. Además muchos motivos de la poética comparada conservan su importancia, en cuanto tales, también en la poética teórica”, Tomachevski, 1982: 185. Nótese la distancia que el formalista ruso toma de los estudios de tema tal y como se pensaban a principios de siglo XX.

¹¹³ Tomachevski, 1982: 186. Otra traducción: “Los motivos combinados entre sí constituyen la armazón temática de la obra. En esta perspectiva, la trama se muestra como el conjunto de los motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto”, Tomashevski, 2002: 203.

¹¹⁴ M. Suárez (Tomachevski, 1982) traduce ligados y A. M. Nethol (Tomashevski, 2002), asociados.

¹¹⁵ Tomachevski, 1982: 186.

¹¹⁶ Tomachevski, 1982: 188.

¹¹⁷ Propp, 1985: 22.

¹¹⁸ Thompson, 1955-1958: I, 11.

form a common basis for a systematic arrangement of the whole body of traditional literature.¹¹⁹

Thompson ofrece, en sus diferentes escritos, una definición de “motivo” (*motif*) vaga. Como para Veselovsky, para el autor estadounidense, el “motivo” es un elemento, un componente de la estructura narrativa. En este sentido, conviene recordar que también el folclorista alemán Max Lüthi (1909-1991), dedicado al estudio de los cuentos populares (*Volksmärchen* y *Volkssage*), define el “motivo” como el elemento más pequeño de la narración.

Ahora bien, la revisión de los conceptos de “tema” y “motivo”, limitados ya al ámbito de la tematología, debe comenzar con Paul Van Tieghem por ser él uno de los fundadores de esta orientación de la literatura comparada.¹²⁰ Este autor distingue tres categorías (*catégories*): los temas (*thèmes*), los tipos (*types*) y las leyendas (*légendes*). Llama “temas” a “les situations impersonnelles, les motifs traditionnels, les sujets, lieux, cadres, usages, etc.”; “tipos” a “les professions, les attitudes, les destinées, les caractères de l’humanité moyenne, et aussi les êtres fictifs ou merveilleux qui incarnent certaines tendances de l’âme, sans que telle aventure particulière soit inévitablement liée à leur évocation”; y “leyendas” a “les événements ou groupes d’événements qui ont pour acteurs certains héros mythiques, légendaires ou historiques; héros qui offrent des échantillons d’humanité uniques, déterminés par la tradition dans leur caractère et leurs actes principaux, mais que chaque écrivain, en les reprenant, peut développer et modifier dans une certaine mesure”.¹²¹

Dentro de los estudios de temas propiamente dichos, reconoce o distingue las *situaciones o anécdotas tradicionales y legendarias*, muy próximas al folclore, cuyos orígenes se pierden en

¹¹⁹ Thompson, 1955-1958: I, 10. En esta obra, el autor indiza, enumera y clasifica unos 40.000 incidentes.

¹²⁰ Conviene tener presente que, así como cada crítico ofrece una definición de los conceptos de “tema” y “motivo”, ofrece también una clasificación o taxonomía de los mismos.

¹²¹ Van Tieghem, 1931: 90.

la noche del tiempo y cuyas migraciones son mal conocidas. Ejemplos de estas situaciones son la leyenda del hombre que perdió su sombra, la del combate entre padre e hijo que no se reconocen, la de la hija que se casa con el asesino de su padre, etc. Aclara Van Tieghem que cuando éstas han inspirado a algún escritor célebre, “la matière anonyme passe au second plan, et l’intérêt se concentre sur les transformations conscientes”.¹²² Piénsese en la leyenda del combate entre padre e hijo que no se reconocen, leyenda reescrita por el poeta persa Ferdosi (hacia 932-1020) en el *Shahnameh* (شاهنامه) o *Libro de los reyes*, en la historia de Rostam y Sohrab, y retomada por el británico Matthew Arnold (1822-1888) en el *Sohrab and Rustum*.¹²³ Distingue también las *situaciones generales* que plantean problemas morales o que anudan la intriga con fuerza, como los celos de una madre, del sacrificio por el deber, etc. Observa que: “Dépouillés des détails inventés par chaque auteur pour renouveler et particulariser son sujet, ces situations sont en petit nombre”,¹²⁴ y señala que la comparación puede ser hecha entre los distintos autores que han tratado una misma situación. Distingue los *lugares* en que los escritores ubican a sus personajes, cuando aquéllos “ont une sorte d’histoire en littérature”,¹²⁵ como Venecia, Roma, la montaña, el mar; y distingue asimismo las *flores*, por ejemplo, la rosa; los *animales*, el gato, el toro, el ruiseñor o la abeja,¹²⁶ y los *objetos y usos*, el juego de dados, el vino, el tabaco, estudios consagrados a confrontar cómo han sido tratados éstos a través de los años y las literaturas.

Señala que el dominio favorito de quienes se ocupan de temalogía es el estudio de leyendas y personajes legendarios. Destaca que lo esencial en este caso es “l’action ou la série d’actions, l’attitude ou la destinée que la tradition attribue au personnage, souvent déterminées

¹²² Van Tieghem, 1931: 91.

¹²³ Basándose en esta historia, el compositor iraní de origen armenio Loris Tjeknavorian (1937) compuso, en 1967, la ópera en dos actos *Rostam va Sohrab* (رستم و سهراب).

¹²⁴ Van Tieghem, 1931: 91.

¹²⁵ Van Tieghem, 1931: 92.

¹²⁶ Van Tieghem señala con humor: “le plus souvent de tels sujets servent surtout à fournir des ‘dissertations inaugurales’ à des candidats au doctorat qui ne sont bons qu’à amasser des fiches”, 1931: 92.

par son caractère, ailleurs imposées par la fatalité”, y observa que el estudio de las variaciones de una leyenda de un autor a otro “permet de prendre sur le vif, surtout s’il s’agit de poètes dramatiques, outre les différences de leur génie propre et de leurs conceptions morales et artistiques, les modifications du goût ambiant et de l’idéal dans la société pour laquelle ils écrivaient”.¹²⁷

Van Tieghem no define de manera clara ni distingue con rigor los conceptos “tema” y “motivo”. Parece identificar “tema tradicional” con “motivo tradicional”, y equipararlos con “situación tradicional”. Por otra parte, la *légende* aparece dentro de la categoría “tema” y también dentro de la categoría “leyenda”, en el primer caso, con carácter impersonal, y, en el segundo, personal, esto es, con un héroe individualizado, aunque no resultan evidentes los límites entre uno y otra.

El comparatista francés Marius-François Guyard (1921), en su manual *La littérature comparée*, dedica un capítulo al estudio de los géneros (*genres*), los temas (*thèmes*) y los mitos (*mythes*). Sin definirlos propiamente, clasifica los temas en seis grupos: los tipos folclóricos (*types folkloriques*), las situaciones (*situations*), los tipos generales (*types généraux*), los tipos legendarios (*types légendaires*), los personajes históricos (*personnages historiques*) y los mitos literarios (*mythes littéraires*).

Los tipos folclóricos se hallan en la frontera entre el folclore y la literatura. Observa el crítico: “on a suivi parfois la fortune en divers pays de types comme le Petit Poucet ou la Belle au bois dormant. Ces études ne manquent pas d’intérêt, mais, considérant les types avant leur promotion littéraire, elles ne peuvent être regardées comme ressortissant à la littérature

¹²⁷ Van Tieghem, 1931: 95.

comparée”.¹²⁸ Las situaciones dramáticas, épicas o novelescas pertenecen al ámbito de la historia de la literatura. Señala Guyard:

En ce domaine, les travaux les plus intéressants concernent d’ailleurs des types symboliques, repris par de nombreux écrivains dans plusieurs littératures: l’incestueux, le criminel malgré lui, c’est une situation, celle où la tradition grecque plaçait Œdipe. L’intérêt aussitôt passe de la situation au symbole: celui de l’homme qui fait le mal sans le vouloir: de Sophocle à Gide, en passant par Corneille, on pourra suivre les transformations de ce symbole. Le caractère de l’étude s’est transformé: elle est devenue étude d’un de ces types légendaires que nous retrouverons plus loin.¹²⁹

Los tipos generales, como el soldado, el avaro, el padre, el pervertido, el jugador, son más la ocupación de los moralistas que de los comparatistas; los tipos nacionales, como el francés, el milord, el profesor alemán, tienen, en cambio, mayor interés porque poseen “une histoire qui éclaire les relations spirituelles et même politiques de deux peuples”.¹³⁰ El estudio de los tipos legendarios entra propiamente dentro del ámbito de la literatura comparada.¹³¹ Guyard divide estos tipos en distintos grupos: personajes bíblicos (*personnages bibliques*), como Caín, “dont la signification, loin de s’épuiser, a été constamment renouvelée”, personajes antiguos (*personnages antiques*), como Helena, Ifigenia o Aquiles, “nés en Grèce il y a vingt-cinq ou trente siècles, qui ont gardé jusqu’aujourd’hui leur richesse symbolique”, y personajes surgidos de una tradición nacional (*personnages issus d’une tradition nationale*), “folklore ou chronique scandaleuse, promus par le hasard et par un écrivain à une célébrité internationale et à une dignité symbolique”, entre otros, Fausto, Don Juan.¹³² Los personajes históricos, como María Estuardo o Napoleón, son personajes “promus de l’histoire à la légende et livrés aux littérateurs”.¹³³ Por

¹²⁸ Guyard, 1951: 49.

¹²⁹ Guyard, 1951: 49.

¹³⁰ Guyard, 1951: 49.

¹³¹ “Jusqu’ici l’étude des thèmes a pu sembler presque en marge de la littérature comparée proprement dite”, Guyard, 1951: 49.

¹³² Guyard, 1951: 49.

¹³³ Guyard, 1951: 53.

último, entre los mitos literarios, “les mythes qui se développent autour et à propos des écrivains”,¹³⁴ cita las investigaciones que entonces desarrollaba René Étiemble (1909-2002) sobre Arthur Rimbaud y que sustentara como tesis en 1952.¹³⁵

El comparatista belga Raymond Trousson (1936) ofrece, en *Un problème de littérature comparée. Les études de thèmes. Essai de méthodologie*, las siguientes definiciones de *motif* y de *thème*:

Qu'est-ce qu'un motif? Choisissons d'appeler ainsi une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude —par exemple la révolte— soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés —par exemple les situations de l'homme entre deux femmes, de l'opposition entre deux frères, entre un frère et un fils, de la femme abandonnée, etc. [...] Nous avons affaire à des situations déjà délimitées dans leurs lignes essentielles, à des attitudes déjà définies, à des types même —par exemple la révolte ou le séducteur— mais qui restent à l'état de notions générales, de concepts [...] Qu'est-ce qu'un thème? Convenons d'appeler ainsi l'expression particulière d'un motif, son individualisation ou, si l'on veut, le résultat du passage du général au particulier. On dira que le motif du séducteur s'incarne, s'individualise et se concrétise dans le personnage de Don Juan.¹³⁶

Precisa en *Thèmes et mythes. Question de méthode*:

C'est-à-dire qu'il y aura thème lorsqu'un motif, qui apparaît comme un concept, une vue de l'esprit, se fixe, se limite et se définit dans un ou plusieurs personnages agissant dans une situation spécifique, et lorsque ces personnages et cette situation auront donné naissance à une tradition *littéraire*.¹³⁷

Y agrega: “Pour recourir au langage mathématique, on pourrait dire que le thème apparaît, en quelque sorte, comme l'indice du motif”.¹³⁸ Para este autor, el motivo precede al tema; etimológicamente, el movimiento precede a su fijación. Motivo y tema: dinámica y estática. Así planteada, la dicotomía motivo – tema se presenta como una relación de oposición dialéctica

¹³⁴ Guyard, 1951: 54.

¹³⁵ René Étiemble, *Le mythe de Rimbaud*, Paris: Gallimard, 1952-1961 (4 vols.).

¹³⁶ Trousson, 1965: 12-13.

¹³⁷ Trousson, 1981: 23.

¹³⁸ Trousson, 1981: 23.

entre lo abstracto y lo concreto, entre lo general y lo particular.¹³⁹ Esto es, el motivo de la rebelión se particulariza, se individualiza, se fija, se limita, se define, entre otros, en el tema de Prometeo,¹⁴⁰ en el tema de Caín, en el de Satán, en el de Fausto; el motivo de la seducción se concreta en el tema de Don Juan.

Ahora bien, observa Trousson que:

Certains motifs ne se décantent jamais jusqu'à devenir thèmes, s'arrêtant à un stade d'évolution que l'on pourrait nommer celui du type: ainsi le motif de l'avare conduit au type de l'avare, que l'on peut trouver dans Plaute ou dans Molière, dans Balzac ou dans Ghelderode, mais qui n'a pas fondé de tradition littéraire fixée dans un personnage unique.¹⁴¹

Esto es, “el motivo del avaro no ha sido el origen de ningún ‘harpagonismo’ ”.¹⁴² Vale decir entonces que entre lo abstracto y lo concreto, entre lo general y lo particular, entre el motivo y el tema, está el tipo (*type*),¹⁴³ el ejemplar característico o representativo de una especie que reúne en alto grado, o que encarna, las cualidades o los rasgos propios de ella.

Trousson distingue, a su vez, dos clases de temas: los heroicos o de héroe y los de situación, según éstos se estructuran a partir de un héroe individualizado o de una determinada situación concreta.

Con respecto a los *thèmes héroïques* o *thèmes de héros*, señala:

Souple, protéiforme, polyvalent, indépendant des cadres narratifs, le thème de héros est susceptible, par la multiplication quasi illimitée des manifestations, de s'intégrer aux caractéristiques de la pensée, de ses mœurs et du goût d'un siècle, d'apparaître nanti de toutes les significations, voire les plus contradictoires, s'adaptant à toutes

¹³⁹ El mismo Trousson señala que el psicoanálisis “désigne le motif général par le thème particulier qui en est issu: motif de la rivalité père-fils; complexe d'Edipe; motif de l'amour incestueux père-fille; complexe d'Electre”, 1965: 13.

¹⁴⁰ Trousson, en *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, rastrea, desde la Antigüedad, las diferentes reescrituras del mismo, tanto en las grandes obras de la literatura como en las obras “más pequeñas”, sin olvidar las menciones y los comentarios eruditos en manuales mitográficos y ensayos históricos y filosóficos.

¹⁴¹ Trousson, 1965: 14.

¹⁴² Chardin, 1994: 133.

¹⁴³ Recuérdese que el sustantivo español “tipo” proviene, a través del latín *typus*, del griego *τύπος*, “marca dejada por un golpe”, “impresión”, “modelo”, nombre derivado del verbo *τύπτω*, “golpear”.

les nuances de l'état présent des idées, en épousant toutes les variations: la *Stoffgeschichte* se révèle simultanément *Geistesgeschichte*.¹⁴⁴

En el tema de héroe, éste se presenta como un símbolo condensado (*symbole condensé*) de ciertos valores, esto es, hay “un sens symbolique résumé dans le héros”,¹⁴⁵ y la situación concreta en la que se encuentra se vuelve hasta cierto punto un elemento secundario o carente de importancia.

El héroe destaca por su autonomía y polivalencia. No sólo se sale del marco de la acción, sino que también, en tanto personaje-símbolo, se integra en obras de épocas muy distintas como portador de diversas, y hasta opuestas, cualidades, pero “la polyvalence du thème ne s'affirme pas seulement verticalement dans le temps, mais aussitôt horizontalement”,¹⁴⁶ de manera que el héroe puede encarnar en una misma época valores muy distintos. El autor ejemplifica esta clase de temas con el tema de Prometeo y afirma: “Qui dit Prométhée pense liberté, génie, progrès, connaissance, révolte”.¹⁴⁷

En los *thèmes de situation*, lo central, lo determinante es la situación conflictiva, los esquemas narrativos, las relaciones entre los personajes. Ejemplos de tema de situación son los temas de Antígona y de Edipo, donde lo más importante es la acción en un marco o contexto concreto, en ciertas circunstancias necesarias. En efecto, “no hay Antígona sin Creonte, sin Hemón, sin la lucha fratricida entre Eteocles y Polinices [...] Antígona se define en relación a un conjunto inmutable en el plano de las circunstancias”.¹⁴⁸ De la misma manera, no hay Edipo sin Layo, Yocasta, la Esfinge y el Oráculo de Delfos. Subraya el autor que la gran mayoría de los temas históricos pertenece a los temas de situación:

¹⁴⁴ Trousson, 1965: 39.

¹⁴⁵ Trousson, 1965: 36.

¹⁴⁶ Trousson, 1965: 21.

¹⁴⁷ Trousson, 1981: 44.

¹⁴⁸ Trousson, 1965: 36.

parce que les auteurs disposent à leur égard de moins de liberté encore qu'en face des thèmes légendaires, en raison de la pression des réalités historiques qui s'exerce sur le temps (on ne peut pas placer Waterloo au XX^e siècle), l'espace (on ne peut envoyer Cromwell en Amérique) [...] [et] la vérité des faits (on ne peut faire Marie Stuart reine d'Angleterre).¹⁴⁹

Ahora bien, puesto que todo héroe depende en mayor o menor medida de sus circunstancias, parecería más acertado hablar de diferencias de grado y de “fronteras fluidas” que de tajantes distinciones o “deslindes netos” entre temas heroicos y temas de situación. Cristina Naupert apunta que:

El carácter diferenciador de ambos se revelaría en las necesidades estructurales que habría que tomar en consideración en el caso de una recreación de uno u otro tipo de tema. Los temas de situación exigen por su naturaleza una adaptación relativamente amplia, ya que sólo con cierta extensión se podrían reproducir de forma adecuada las situaciones características con sus elementos circunstanciales determinantes. Estas necesidades estructurales se cubrirían, claro está, preferentemente en los géneros narrativos y el drama. Por el contrario, el tema de héroe no precisa de un desarrollo de cierta extensión, ya que puede ser evocado mismamente en su condensación simbólica y así puede servir (producir sentido) siendo nada más que una breve alusión o cita; esto es, se entiende como idea o concepto prefigurado, dado de antemano. Por esto mismo, ambos tipos de temas crearían también diferentes clases de tradiciones, un aspecto que habría que tener en cuenta a la hora de elegir el respectivo enfoque metodológico.¹⁵⁰

La alemana Elisabeth Frenzel (1915), *thematologorum vesta et vates*,¹⁵¹ distingue *Stoff* y *Motiv*. Define el *Stoff*¹⁵² como:

eine schon außerhalb der Dichtung vorgeprägte Fabel, ein 'Plot', der als Erlebnis innerer oder äußerer Art, als Bericht über ein zeitgenössisches Ereignis, als historische, mythische oder religiöse Fabel, als ein bereits durch einen anderen Dichter gestaltetes Kunstwerk oder auch als selbsterfundene Handlung dichterisch gestaltet wird.¹⁵³

¹⁴⁹ Trousson, 1981: 36.

¹⁵⁰ Naupert, 2001: 90-91.

¹⁵¹ Jost, 1974a: 15.

¹⁵² Téngase presente que el sustantivo alemán *Stoff*, “tela”, “tejido”, y también, “materia”, “sustancia”, “material”, “asunto”, “argumento”, se deriva, a través del neerlandés, del italiano *stoffo*, “tela”, “tejido”, derivado, a su vez —al igual que el español *estopa*, el francés *étoupe* y el inglés *stuff*— del latín *stuppa* (y también *stupa*), “estopa”.

¹⁵³ Frenzel, 1963: 21; “una fábula ya previamente acuñada fuera de la literatura, un ‘plot’ al que se le da configuración literaria como vivencia de carácter externo o interno, como informe sobre un acontecimiento

Esto es, como una “fábula tejida por los componentes de la acción y prefijada ya fuera de la literatura, una ‘trama’ que llega al escritor en forma de experiencia, visión, informe, acontecimiento o tradición a través del mito y de la religión, o como acontecimiento histórico, ofreciéndole un estímulo para su adaptación literaria”.¹⁵⁴ Una frase de las *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-Östlichen Divans*, de 1819, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) le sirve para aclarar qué entiende por *Stoff*. Dice el poeta alemán:

Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form; den Stoff gibt ihm die Welt nur allzu freigebig, der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern, bewusstlos begegnen beide einander, und zuletzt weiss man nicht, wem eigentlich der Reichtum angehöre.

Aber die Form, ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, will erkannt, will bedacht sein, und hier wird Besonnenheit erfordert, dass Form, Stoff und Gehalt sich ineinander fügen, sich einander durchdringen.

La capacidad reflexiva del autor se refiere en realidad a la forma; la materia se la brinda el mundo a manos llenas, el contenido surge espontáneamente de la abundancia de su interior, de manera inconsciente ambos se encuentran y al final nadie sabe a quién corresponde la riqueza [de la creación].

Pero la forma, aunque reside preminentemente en el genio, pide ser reconocida, pide ser pensada, y para ello se requiere esta capacidad de entender que forma, materia y contenido se unen entre sí, se compenetran mutuamente.

Aquí el *Stoff* es, de manera clara, la *materia argumental*, el *contenido* de la obra, y en este sentido lo entiende la autora. El *Stoff* es un *argumento* “unido a nombres y acontecimientos fijos” que “deja sólo ciertos puntos en blanco en el abigarrado curso de la trama, aquellos enigmas o lagunas en materiales susceptibles de desarrollo que constantemente atraen a nuevos autores para intentar soluciones”.¹⁵⁵

contemporáneo, como fábula histórica, mítica o religiosa, como obra de arte ya tratada por otro autor o incluso como una acción inventada”.

¹⁵⁴ Frenzel, 1994: VII.

¹⁵⁵ Frenzel, 1980: VII.

En *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, libro aparecido en 1970 y traducido al español como *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Frenzel estudia, a partir de una “versión concreta”,¹⁵⁶ las fuentes, los contenidos y la evolución de 298 diferentes *Stoffe-argumentos*, entre otros, Heracles, María, Carlomagno, Abelardo y Heloísa, Tristán e Isolda, los ciudadanos de Calais, el buque fantasma, Don Quijote, Felipe II de España, la conquista de México, los Nibelungos, Fausto, Baltasar, Fedra, Helena, Juan el Bautista, Don Juan. La autora hace un corte longitudinal (*Längsschnitt*) de cada uno de ellos, pero, a pesar de esta disposición diacrónica, se interesa menos por “los objetivos históricos” que por “la estructura interna de los argumentos, sus cualidades y su carácter, su evolución interna, es decir su crecimiento, la cristalización periférica de nuevos elementos argumentales y la coordinación del equilibrio interno con el crecimiento y mutación de los núcleos argumentales motivadores”.¹⁵⁷ Señala que la historia de un argumento tiene “un origen casi siempre claramente reconocible o al menos explorable” y que el “adaptador” recurre o bien a este comienzo, o bien a una fijación posterior, por lo que forzosamente se da una “cadena de dependencia”¹⁵⁸ en las sucesivas reescrituras o readaptaciones creadoras.

El estudio de distintas historias de argumentos le permite reconocer ciertas constantes: la pertenencia de ciertos argumentos a determinados géneros literarios (pertenencia que “puede comprobarse generalmente ya en época muy temprana”),¹⁵⁹ la limitada capacidad de desarrollo de los argumentos (señala, en este sentido, que “adaptadores muy separados unos de los otros en el

¹⁵⁶ Frenzel, 1994: XVI. Aclara la autora: “Las historias previas y los significados de los personajes aislados, que pertenecen al ámbito de la mitología, no se hace más que rozarlos; y otro tanto cabe decir de las versiones originales de los argumentos, más o menos reconstruibles, que sólo se mencionan, sin que hayamos tomado postura frente a las distintas hipótesis, con frecuencia totalmente opuestas”, 1994: XVI.

¹⁵⁷ Frenzel, 1994: XI.

¹⁵⁸ Frenzel, 1980: IX.

¹⁵⁹ Frenzel, 1994: XI.

tiempo y en el espacio llegan a una misma organización del material argumental”),¹⁶⁰ y la existencia de determinados elementos estructurales que “pueden casi leerse en la materia prima mítica o histórica y se imponen a todos sus adaptadores”.¹⁶¹

Con respecto al *Motiv*, observa:

Im Deutschen bezeichnet das Wort Motiv eine kleinere stoffliche Einheit, die zwar noch nicht einen ganzen Plot, eine Fabel, umfaßt, aber doch bereits ein inhaltliches, situationsmäßiges Element darstellt. Bei Dichtungen, deren Inhalt nicht sehr komplex ist, kann er durch das Kernmotiv in kondensierter Form wiedergegeben werden, im allgemeinen jedoch ergeben bei den pragmatischen Dichtungsgattungen erst mehrere Motive den Inhalt. Für die Lyrik, die keinen eigentlichen Inhalt und daher keinen Stoff in dem hier umrissenen Sinne hat, bedeuten ein oder mehrere Motive die alleinige stoffliche Substanz.¹⁶²

Define el motivo como una pequeña unidad argumental que “con sus personas y datos anónimos señala exclusivamente un planteamiento de la acción con posibilidades de desarrollo muy diversas”,¹⁶³ y advierte que está fijado por dos aspectos, uno formal, que tiene que ver con su carácter situacional, y otro “interno del espíritu”, la “tensión psíquico-espiritual”¹⁶⁴ que es precisamente el que mueve y provoca la acción. Escribe al respecto:

In Formulierungen wie ‚Der Mann zwischen zwei Frauen‘ [...] wird der situationsmässige, bildhafte Charakter des Motivs erkennbar [...]. An ihnen zeigt sich aber auch, dass das Motiv nicht nur bildhaft ist, sondern seelisch-geistige Spannung besitzt, kraft deren es motivierend, handlungsauslösend wirkt.¹⁶⁵

¹⁶⁰ Frenzel, 1994: XI.

¹⁶¹ Frenzel, 1994: XI.

¹⁶² Frenzel, 1963: 26; “En alemán la palabra motivo designa una pequeña unidad argumental, que todavía no comprende un ‘plot’ entero o una fábula, pero que constituye ya un elemento de contenido y de situación. En obras de contenido no muy complejo, puede ser reproducido de una forma condensada en el motivo central, sin embargo, en los géneros literarios pragmáticos, el contenido está formado por más de un motivo. Para la lírica, que no tiene contenido verdadero y por eso no tiene argumento en el sentido aquí esbozado, uno o varios motivos constituyen la única sustancia argumental”.

¹⁶³ Frenzel, 1980: VII.

¹⁶⁴ Frenzel, 1980: VIII.

¹⁶⁵ Frenzel, 1976: VI; “En formaciones como ‘El hombre entre dos mujeres’ [...] será reconocible el carácter situacional, plástico del motivo [...] Pero en ellas se muestra también que el motivo es no sólo plástico, sino que posee también una tensión psíquico-espiritual, en virtud de la cual actúa motivado, provocado”.

Para esta autora, el motivo es “der elementare, keim- und kombinationsfähige Bestandteil eines Stoffes”,¹⁶⁶ y subraya que una cadena o un complejo de motivos (*Motivkomplex*) forma un argumento.¹⁶⁷

En *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, libro editado en 1976 y traducido como *Diccionario de motivos de la literatura universal*, la autora estudia 54 motivos, entre otros, “el adversario desconocido”, “el anciano enamorado”, “amazona”, “cornudo”, “incesto”, “el honor conyugal herido”, “la relación amorosa secreta”, “la seductora diabólica”, “la cortesana desinteresada”, “la mujer rechazada”, “hombre entre dos mujeres”, “el hombre artificial”, “conflicto entre padre e hijo”, “visita al Averno”, “voto de castidad”, “el soberano humillado”, “el conflicto amoroso debido al origen”. Recoge los testimonios más antiguos de los diferentes motivos y los estudia desde una perspectiva diacrónica, pero este corte longitudinal (*Längsschnitt*) tiene por objeto “no tanto la exploración de fuentes cuanto el demostrar el efecto y la función”¹⁶⁸ de aquéllos. Observa que la historia de un motivo no conoce un “punto inicial único de su desarrollo”¹⁶⁹ y que un escritor no tiene por qué conocer a sus predecesores, “puede inspirarse sólo en su vivencia y experiencia personales”.¹⁷⁰

La autora hace ciertas precisiones sobre los conceptos de “motivo”, “tema” y “rasgo”. Diferencia el tema del motivo mediante el añadido de un “complemento determinativo y especificativo”,¹⁷¹ así, es tema “la amistad”, pero motivo “la prueba de la amistad”, y observa que

¹⁶⁶ Frenzel, 1970: V, “el componente elemental, capaz de germinar y ser combinado, de un argumento”.

¹⁶⁷ Frenzel, 1994: VII.

¹⁶⁸ Frenzel, 1980: XI.

¹⁶⁹ Frenzel, 1980: IX.

¹⁷⁰ Frenzel, 1980: IX.

¹⁷¹ Frenzel, 1980: VIII.

mientras que el tema es abstracto, está “en cierto modo vacío de argumento”¹⁷² y no tiene carácter situacional, el motivo es menos abstracto, es ya una pequeña unidad argumental y posee un carácter situacional.¹⁷³

Subraya que:

Das Wachstum eines Stoffes gemäß der ihm innewohnenden ‘Eigenbewegung’ (Paul Ernst) kann sich im Erlebnis- und Gestaltungsbereich eines einzigen Dichters vollziehen, ebenso jedoch unter Mitwirkung vieler bekannter sowie anonymer dichterischer Kräfte im Laufe von Jahrhunderten. Aus einem Topos, einem Zug, einem Bild kann ein handlungstragendes Motiv werden.¹⁷⁴

Con respecto al rasgo (*Zug*), señala que éste no es un elemento constitutivo de la obra literaria sino un “elemento aditivo, que caracteriza, adorna y crea ambiente”,¹⁷⁵ y aclara que existe una correlación entre rasgo y motivo, porque su diferencia no es absoluta sino de función y de valor relativo. En este sentido, puntualiza que:

Ein stoffliches Element kann in dem einem Werk als Hauptmotiv fungieren, in dem anderen als stützendes Nebenmotiv, in dem dritten lediglich als ornamentaler Zug.¹⁷⁶

Y pone como ejemplo el motivo de “la mujer rechazada”,¹⁷⁷ motivo que:

sustenta la acción principal del “Hipólito” de Eurípides y la de “Phèdre” de Racine, en el “Don Carlos” de Schiller constituye un motivo secundario importante, envuelto en el trágico destino del protagonista, pero en “Das Kätchen von Heilbronn” de Kleist ofrece sólo un rasgo casi festivo para la solución fantástica

¹⁷² Frenzel, 1994: VII.

¹⁷³ Frenzel, 1963: 57: “Das Motiv ist Ausdruck eines Problems oder einer Situation”, “El motivo es expresión de un problema o de una situación”.

¹⁷⁴ Frenzel, 1963: 91; “El crecimiento de un argumento de acuerdo con él, inherente al ‘movimiento propio’ (Paul Ernst), puede realizarse en la vivencia y en la organización de un solo poeta e igualmente bajo la cooperación de muchos conocidos así como de fuerzas poéticas anónimas en el curso de siglos. Un motivo que soporta una acción puede surgir de un topos, de un rasgo, de una imagen”.

¹⁷⁵ Frenzel, 1980: VIII.

¹⁷⁶ Frenzel, 1976: 8; “Un elemento argumental puede funcionar en una obra como motivo principal, en otra como motivo secundario de apoyo, y en una tercera exclusivamente como rasgo ornamental”. El traductor español Manuel Albella Martín vierte “stoffliches Element” por “elemento temático” lo que ayuda no poco a la confusión terminológica, Frenzel, 1980: VIII.

¹⁷⁷ El mismo traductor M. Albella Martín, con total falta de uniformidad, y rigor, traduce, en el “Prólogo”, “la mujer repudiada”, pero en el diccionario la entrada es “la mujer rechazada”, Frenzel, 1980: VIII y 224-229.

final: los juramentos de venganza de la repudiada Cunegunda no tienen ya significado para motivar la acción.¹⁷⁸

En cuanto a la relación motivo-argumento señala:

unos pocos motivos [*Motive*] básicos, repetidos continuamente, engendran, por medio de las vinculaciones que contraen y de las ligeras variaciones iniciales por las que pasan, argumentos [*Stoffe*] específicos y siempre nuevos; así por ejemplo el motivo del hombre entre dos mujeres engendra el argumento del Conde de Gleichen, el de Ariadna y el de José; el motivo del hombre que pacta con el diablo, el argumento de Teófilo, el de la Papisa Juana y el de Fausto; el motivo de los hermanos enemigos, el argumento de Prometeo y el de Caín y Abel; el motivo de padre-hijo, el argumento de Edipo, el de Hildebrando y el de Don Carlos; el motivo del rebelde y libertador de la patria, el argumento de Arminio, el de Guillermo Tell y el de Masaniello; el motivo de la mujer abandonada, el argumento de Dido, el de Ariadna, el de Medea y el de Berenice.¹⁷⁹

La aparición de un argumento es ciertamente la “consecuencia de un entretejido genial de motivos”.¹⁸⁰ En este sentido es muy feliz la observación de que el motivo “no hace más que pulsar un acorde [*Akkord*], allí donde el argumento ofrece la melodía completa”.¹⁸¹ Observa además la crítica sobre los *Stoffwandlungen*, “cambios (o transformaciones) del argumento”, y la *Motivmutation*, “mutación del motivo”.

Ahora bien, puesto que la relación motivo-argumento puede ampliarse con la introducción del concepto de símbolo, Frenzel observa:

Stoff, Motiv und Symbol gelten als Komponenten des stofflich-inhaltlichen Strukturelements der Dichtung und stellen drei Stufen der Vergeistigung des vom Dichter angetroffenen oder ihm an die Hand gegebenen Materials dar. Der Stoff kann zum Motiv konzentriert, das Motiv zum Symbol überhöht werden.¹⁸²

Conviene por último recordar que la autora introduce también el concepto de *Leitmotiv*:

¹⁷⁸ Frenzel, 1980: VIII.

¹⁷⁹ Frenzel, 1994: XIII.

¹⁸⁰ Frenzel, 1994: XII.

¹⁸¹ Frenzel, 1994: VII. La autora ya había utilizado esta comparación: “El argumento ofrece una melodía completa, el motivo no hace más que pulsar un acorde”, 1980: VII.

¹⁸² Frenzel, 1963: 21; “Argumento, motivo y símbolo están considerados como componentes de la estructura argumentativo-conceptual de la literatura y representan tres niveles de la espiritualización encontrados por el autor o dados a él en la mano. El argumento puede concentrarse en un motivo y el motivo puede elevarse en un símbolo”.

Der von der Musik Wagners her auf die Literatur übertragene Begriff meint die Wiederholung der gleichen Wortfolge, mindestens in Anklängen oder leichten Abwandlungen, an verschiedenen Stellen eines dichterischen Werkes, die durch diese Gemeinsamkeit miteinander in Beziehung gesetzt werden.¹⁸³

Vale decir, el *Leitmotiv*, la repetición con ligeras variantes de una secuencia de palabras dentro de una obra, es un elemento estructurador o, lo que es lo mismo, tiene una función estructural. Frenzel cita ejemplos de *Leitmotive* en *Buddenbrooks* de Thomas Mann y en *Frau Jenny Treibel* de Theodor Fontane.

Es interesante notar que la situación o unidad “hombre entre dos mujeres” es para R. Trousson un *motif: le motif de l’homme entre deux femmes*, y para E. Frenzel un *Motiv: das Motiv des Mannes zwischen zwei Frauen*, pero si bien ambos investigadores coinciden en que ésta es una situación o unidad impersonal, difieren en la perspectiva, o tienen una perspectiva inversa; para el belga esta situación amplia debe particularizarse, individualizarse hasta volverse un *thème*, en tanto que para la alemana esta unidad argumental debe germinar, debe desarrollarse como *Hauptmotiv* hasta convertirse en un *Stoff*.

El tematólogo suizo François Jost, posicionado en el cruce de las tradiciones germánica, anglosajona y románica, distingue entre *Motiv I*, *Stoff* y *Motiv II*.

El *Motiv I* es un concepto amplio, genérico y englobador que corresponde a situaciones generales y a problemas humanos fundamentales:

Beyond the facts and feelings and their narrative or poetic expression endowed with their intrinsic value and meaning, there might loom a fundamental problem of which one specific work is just one single and unique illustration. This all-pervading, deeper meaning (which may be psychological, philosophical, political, moral, sociological, or religious in nature) is precisely the thematological element that we call “*motif*”.¹⁸⁴

¹⁸³ Frenzel, 1963: 31; “Este concepto, traspuesto de la música de Wagner a la literatura, significa la repetición de la misma sucesión de palabras por lo menos en ecos o en ligeras modificaciones, en diferentes partes de la obra literaria que están relacionadas entre sí en este todo”.

¹⁸⁴ Jost, 1988: I, XVI-XVII.

El *Stoff*, subordinado al *Motiv I*, es la materia narrable, la fábula, el contenido de una obra literaria. Y el *Motiv II* es una pequeña unidad textual. Estos *Motive*, estas unidades motívicadas que componen la fábula son, entre otras, las imágenes y los topoi o tópicos, “esquemas breves de pensamiento de carácter figurado y fijados en una fórmula lingüística”.¹⁸⁵

Observa que, en la tradición alemana, se usa el término *Stoff* “for logically or chronologically arranged parts of literary matter pertaining to human existence or fragments of events”.¹⁸⁶ Agrega que, en los géneros narrativos, el *Stoff* “consists of a self-sufficient store or meaningful episode; it constitutes a rationally comprehensible whole born out of an organizing principle”, y que, “a drama and a poem also have a theme since both are usually treating a more or less precisely delineated topic or plot”.¹⁸⁷ El concepto alemán de *Stoff* es equiparado al concepto anglosajón de *theme*: “Thus *Stoff* is the intelligible subject matter of a literary work of fiction. Indeed *Stoff* and theme are identical”.¹⁸⁸

Recuerda Jost que:

According to a growing number of scholars, the motif is intellectual by nature; it expresses a process of reasoning about men’s conduct of life and, as a consequence, does not concern itself with the analysis of individual characters or extraordinary happenings. [...] The motif, therefore, represents what Ernst Robert Curtius calls “Urbedingungen des Daseins” (“Prime conditions of existence”). Gottfried Keller states in his novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (*The Village Romeo and Juliet*, 1856) that fables, basic human situations, reappear ceaselessly “in neuem Gewand”, and “zwingen alsdann die Hand, sie festzuhalten”: noting new except the garment, the theme.¹⁸⁹

¹⁸⁵ Jost, 1974a: 32.

¹⁸⁶ Jost, 1988: I, XVI.

¹⁸⁷ Jost, 1988: I, XVI.

¹⁸⁸ Jost, 1988: I, XVI.

¹⁸⁹ Jost, 1988: I, XVII- XVIII.

Y concluye señalando que: “The motif is abstract and reflects teleological thinking. The theme, on the contrary, is practical and concrete. It represents one out of the countless incarnations of the same motif”.¹⁹⁰

M. Beller observa con respecto a la relación *Motiv I–Motiv II*:

La diferencia metodológica de Jost entre *motivo I*, que ha de significar un problema humano digno de investigación en una situación típica fundamental, y *motivo II*, que ha de representar todas las unidades de imagen y de pensamiento, parece adherirse a la duplicidad semántica del inglés *motive* y *motif*, y no podría imponerse en alemán más allá de una convención terminológica dentro del marco de un seminario.¹⁹¹

Ahora bien, la relación *Motiv I–Stoff*, como en Trousson la dicotomía *motif-thème*, es una relación de oposición dialéctica entre lo abstracto y lo concreto, entre lo general y lo particular.

El mismo Jost señala:

In short, the theme is a specific expression of a motif, which is universal in essence. Its individualization is the result of the passage from the general to the particular (Raymond Trousson). It is usually embodied in a plot. As far as the motif is concerned, it represents the quintessence of fictional narrative, its soul, its transcendence. The motif bridles and guides the imagination of author of masterpieces. It is the post to which they tie their capricious fantasy. One may conclude that motifs are subject to be incarnated in universal types.¹⁹²

En otras palabras, “the motif represents the abstract substance of a work, while the theme is its concrete treatment its applications to various particulars or striking happenings, its illustrations”.¹⁹³

El comparatista alemán Manfred Beller (1936) hace una importante advertencia: “Wer [in Handbüchern] nach den Bearbeitungen eines bestimmten *Stoffes*, *Themas*, *Motivs*, *Typus*, *Topos*

¹⁹⁰ Jost, 1988: I, XVIII.

¹⁹¹ Beller, 1984: 111.

¹⁹² Jost, 1988: I, XVIII.

¹⁹³ Jost, 1988: I, XXI. En otro artículo, el mismo Jost había señalado que: “Pero si el *Stoff* remite a un problema o relación humana básica, si ilustra —como dice Curtius— una condición o condiciones esenciales de la existencia, si se expresan verdaderos universales a través de hechos particulares y si se revela lo sustancial a través de lo contingente, entonces se ha desarrollado un motivo a partir de un *Stoff*”, 1974: 20.

oder *Bildes* sucht, wird also vorsichtshalber immer unter allen Stichwörtern der Nomenklatur nachsehen müssen, ohne diese deshalb für Synonyme zu halten”.¹⁹⁴

Este autor distingue, sin definir ni diferenciar claramente los conceptos, tres categorías: *Stoff*, *Thema* y *Motiv*.¹⁹⁵ Son materia, entre otras, “las fábulas épicas y las situaciones dramáticas de la literatura griega y latina, a la que debemos los mitos de los antiguos dioses y héroes”.¹⁹⁶

Vale decir, en la poesía épica y en la dramática:

conocemos como materia mitos clásicos y figuras históricas en determinadas situaciones y bajo nombres tradicionales. La peculiaridad de los caracteres, la constelación de las figuras y la acción resultan de los *motivos*, por ejemplo el motivo del oráculo (Edipo), y el motivo de los hermanos enemigos (Eteocles y Polineiques). Con ello relacionan los poetas los *temas* adecuados a la *materia*, y que les interesan. En el caso de la Antígona, han tratado el conflicto del amor en la constelación de las figuras Haimón-Antígona-Creonte [...] pero preferentemente la contraposición entre deber moral individual y razón de Estado.¹⁹⁷

Señala que: ni los *Siete contra Tebas* de Esquilo, ni la *Antígona* de Sófocles, ni las *Fenicias* de Eurípides “han impedido nunca a un dramaturgo llevar al teatro su propia versión de los conflictos de la casa real de Tebas”, y agrega que: “Sin la lectura de los clásicos griegos, Racine no se hubiera sentido impulsado a escribir su primer drama *La Thébayde ou les frères ennemies* (sic) (1664), Anouilh su *Antígona* (1944) y ni Hochhuth (1966) ni Ahlsen (1968) su *Antígona berlina*”.¹⁹⁸ Pero observa que “no todas las materias clásicas han dejado una huella suficientemente amplia en la tradición literaria, para reunir, por encima de su registro

¹⁹⁴ Beller, 1981: 80; “Quien busca [en los manuales] el tratamiento de un determinado *Stoff*, *tema*, *motivo*, *tipo*, *topos* o *imagen*, siempre deberá, por precaución, revisar además bajo todos estos términos de la nomenclatura, sin por ello considerarlos como sinónimos”.

¹⁹⁵ Beller señala que el motivo (*Motiv*) pertenece, como concepto básico (*Grundbegriff*) de la tematología a uno de los “bevorzugten Arbeitsgebiete der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft” (“campos de trabajo preferidos de la literatura general y comparada”), 1992: 30.

¹⁹⁶ Beller, 1984: 106.

¹⁹⁷ Beller, 1984: 104-105.

¹⁹⁸ Beller, 1984: 104.

lexicográfico como núcleos de cristalización de grandes temas de la humanidad, un trozo representativo de la historia del espíritu”.¹⁹⁹

En cuanto a la relación materia – tema señala que:

Dado que *Stoff* queda limitado a la relación con la materia y *Thema*, por el contrario, abarca tanto el tratamiento de la materia como su delimitación en sí, hemos de entender estos conceptos del siguiente modo: *Stoff* no es igual a *Thema*, pero *Thema* contiene también el concepto de *Stoff*.²⁰⁰

Esto es, *Thema* es el concepto más amplio, concepto que ve posible equiparar con el de *mythos* (μῦθος) o fábula de Aristóteles.²⁰¹ Ahora bien, parecería que el tema supusiera ciertas “implicaciones formales” de la materia, dado que el autor afirma que:

Problemas fundamentales universalmente humanos como el amor y la muerte, concepciones filosóficas y psicológicas como infinitud y casualidad, destino y felicidad, o ideas histórico-culturales y sociales, como progreso, justicia, poder y libertad, no disponen de una estructura formal suficiente para poder tratarlos como *temas* propios de la ciencia literaria. Pero justamente esta esfera de problemas formalmente indeterminada afecta a los intereses primarios que mueven a los hombres, tanto en su existencia individual, como en su experiencia colectiva de la historia. Así, el amor motiva los celos y éstos adquieren en la constelación de las figuras y en el curso de la acción de numerosos dramas y novelas una figura literaria, o se transforman en herido egoísmo y misantropía y acuñan, por ejemplo, el tipo literario del misántropo, que encontró en Timón su protagonista material.²⁰²

El crítico estadounidense Harry Levin (1912-1994) distingue entre *theme* y *motif*, aunque no ofrece una definición clara de dichos conceptos.²⁰³ Cuando observa que “themes are linked to

¹⁹⁹ Beller, 1984: 107.

²⁰⁰ Beller, 1970: 36.

²⁰¹ Beller, 1970: 5. Recuérdese que, en la *Poética*, Aristóteles ofrece la siguiente definición de *mythos* o fábula: *ἔστιν δ' τὸ μὴν πρῶτον μῦθος ἢ μῦθησις, λέγεται γὰρ μῦθος τὸ τὸν τῶν συμβεβηκότων τῶν πραγμάτων*, “La imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos” (6; 1450 a), vale decir, la fábula es “τῶν πραγμάτων σῆμασις”, “la estructuración de los hechos” (6; 1450 a).

²⁰² Beller, 1984: 107-108.

²⁰³ Como bien señala F. Jost, Levin “identifies basic aspects of the dichotomy *Stoff-Motif* (*Stoff* meaning ‘theme’), though without offering clear-cut definitions”, 1988: XVIII.

characters”²⁰⁴ y ejemplifica con los temas de Don Juan y de Fausto parecería identificar “theme”²⁰⁵ con lo que R. Trousson llama “thème de héros”, pero esta identificación no siempre es posible.

Levin afirma que una historia se transforma en tema sólo si es retomada por diferentes autores, vale decir, si está inscrita en una tradición de reescritura, si hay recursividad. El tema se identifica “mediante la memoria de figuraciones anteriores”.²⁰⁶ En este sentido, propone que se considere el tema como un “genus” al que el autor transforma en “species”,²⁰⁷ esto es, recurriendo a una metáfora biológica, piensa el tema como un género, como el conjunto de especies que tienen cierto número de caracteres comunes. Un mismo tema puede variar significativamente ya que está en el escritor imprimir su sello en la materia que le ofrece la tradición cultural, moldearla con su imaginación.²⁰⁸ Observa, en efecto, que los temas, al igual que los símbolos, son polisémicos en tanto que se les puede dotar de “different meanings in the face of differing situations”, y hace esta muy sugerente observación: “This is what makes an

²⁰⁴ Levin, 1972: 107-108. Con anterioridad, el crítico ha señalado: “Normally the assumption seems to be that a theme is identifiable by, if not completely interchangeable with, some particular hero. Such is the argument of Raymond Trousson”, 1972: 98; y ha señalado también “If there is any agreement that a theme should be identified with the name of a personage, then it may be said that the theme of Don Juan has occasioned some 500 variations”, 1972: 107.

²⁰⁵ En cuanto al término “tema” observa Levin: “Our keyword *theme* may sound somewhat jejune, particularly to those who associate it either required compositions for Freshmen English. The original Greco-Latin *thema* simply denoted a rhetorical proposition, the argument of a discourse, what in Jamesian parlance we now like to term the *donnée*. It could be the topic chosen by the orator or assigned to the schoolboy; through the pedagogical influence of the Jesuits the term became equated with an academic exercise; and the French soon specialized it to mean a translation of a given passage into another language. The adjective *thematic* has generally had to do with meaning as distinguished from technique”, 1972: 94. Si el objeto de estudio de la temática (“thematics”) es, para este autor, “the subject matter of literature”, 1972: 91, esto es, “the subject matter of literature thematically conceived”, 1972: 98, el tema (“theme”), más allá de un juego de palabras, es, en un sentido amplio, precisamente esa materia argumental objeto de estudio.

²⁰⁶ Guillén, 1985: 249.

²⁰⁷ Dice Levin: “we might assume that a theme is a genus, handed down through impersonal tradition, and that the author stamps his individuality on the species”, 1972: 94.

²⁰⁸ Observa Levin: “the selection and disposition of themes becomes an organic part of the artistic process”, 1972: 94. Y agrega: “a writer’s choice of a subject is an esthetic decision, that the conceptual outlook is a determining part of the structural pattern, that the message is somehow in the medium”, 1972: 109.

inquiry into their permutations an adventure in the history of ideas”.²⁰⁹ Señala que está en el autor conservar la línea temática (“the thematic story-line”) y transformar su carga emocional (“emotional charge”).²¹⁰

Los motivos son, para Levin, “episodes”²¹¹ o “segments of plots”.²¹² Ejemplifica, entre otros, con el motivo de la cita o encuentro en la tumba (“the tryst in the tomb”), o más específicamente, de la cita o encuentro de los amantes en la tumba (“the lover’s tryst in the tomb”), presente tanto en la historia (“tale”) de Romeo y Julieta como en la historia (“story”) de Píramo y Tisbe (ya en la versión de Ovidio, ya en la burlesca de *A Midsummer Nigh’s Dream* de W. Shakespeare), e importante también en la de Tristán e Isolda,²¹³ con el motivo de la identificación del niño por largo tiempo perdido (“the identification of a long-lost infant”), que aparece no sólo en las comedias de Plauto y Terencio, sino también en *The Importance of Being Earnest* de Oscar Wilde;²¹⁴ con el motivo de la redención (“redemption”) por el amor femenino (“by womaly love”), “describable in anonymous terms, whereas myth or legend always has a proper name or at least a local habitation which it gains for the identity of a hero or concrete situation”, que está en la historia de Fausto y en algunas versiones románticas de la leyenda de Don Juan;²¹⁵ con el motivo del engaño en la cama (“the bed-trick”), “involving the covert substitution of a sexual partner”, presente en el *Decameron* de Boccaccio y en *All’s Well That Ends Well* de Shakespeare.²¹⁶

²⁰⁹ Levin, 1972: 108.

²¹⁰ Levin, 1972: 108.

²¹¹ Levin, 1972: 93-94: “Different epics narrate different stories; yet usually they contain certain analogous episodes which take on a functional significance, such as the journey to the underworld, the conclave of the gods, or the dalliance with a temptess— whether her name be Circe, Dido, Alcina, Armida, or Acrasia”.

²¹² Levin, 1972: 108.

²¹³ Levin, 1972: 108, y 1973: III, 241.

²¹⁴ Levin, 1973: III, 238.

²¹⁵ Levin, 1973: III, 241.

²¹⁶ Levin, 1973: III, 241.

Observa Levin que un punto importante de la dicotomía tema – motivo tiene que ver con su “exhaustividad” o “inexhaustividad”:

Themes, like biological entities, seem to have their cycles, phases of growth, of heyday, and the decline, as with Troilus and Cressida. It is not surprising, in our latter day, that so many of them have reached a state of exhaustion. Audiences get tired of hearing the same old names, and writers find it harder and harder to complete their illustrious forerunner. But motifs seem inexhaustible. As long as man’s aspirations and limitations are what they have been, his journey through life will be envisioned as an intercepted quest, like that of *Moby-Dick*. He will sooner or later find himself located somewhere, and place will be sublimated by dream. His ego will invoke its alter ego, its double or *Doppelgänger*, whether in reflection of the author’s intimate bond with his protagonist or with his reader (“mon semblable, mon frère”) or by the sort of optical illusion that projects a fabric of our fantasies.²¹⁷

Levin habla de transformaciones de la “carga emocional” (“emotional charge”), de cambios y variaciones literarias de un tema dado y de “desplazamientos” (“displacement”). Sin definir de manera clara este último concepto, señala:

Literary variations on a given theme tend, of course, to go beyond its more traditional versions. Yet the elementary types, insofar as they can continue to exist, are destined to undergo renewal and change. Their polyvalence is most strikingly evident in the rich body of documentation surrounding the myth—which perhaps, because it claims some historical roots, should be termed a legend—of Faust. Here a highly elaborate group of motifs is accumulated, recombined, and subjected to displacements. As a rebel seeking forbidden knowledge, Faust shares the Titanism of Prometheus, not to mention the hubris of Lucifer or the curiosity of Adam. If Faust is primarily a magus, that can be an ambiguous role, for it embodies both the reverend sage and the wily trickster. As the latter he has something in common with Odysseus, who was likewise a restless wanderer, along with the Wandering Jew and the Flying Dutchman. That restlessness, which led to Faust’s damnation in the Lutheran chapbook and Marlowe’s tragedy, furnished the very grounds for his salvation in Goethe’s philosophical drama. Changes of the intellectual climate, between the Reformation and the romantic movement, explain the displacement.²¹⁸

El *displacement*, esto es, el “desplazamiento de (o en) la carga temática”, es una resignificación o resemantización del tema que está en relación con los cambios ideológicos y estéticos que se dan en un determinado momento histórico. Ahora bien, cada actualización de un tema enfatiza ciertos

²¹⁷ Levin, 1972: 108.

²¹⁸ Levin, 1973: III, 240-241.

motivos o inviste con un nuevo o renovado valor a algún personaje, ya al principal, ya a uno secundario. Piénsese, en este sentido, en el énfasis que ponen las reescrituras de fines del siglo XIX del tema de Salomé en el motivo de la danza de ésta o en el de la decapitación de San Juan Bautista —motivos a los que se desplazan exotismo, erotismo y poder político, en el primer caso, y castración, en el segundo—. Estas resignificaciones ideológicas de los temas (y de los motivos) tienen que ver ciertamente con el *Zeitgeist*, con el espíritu de un tiempo dado, con el espíritu de una época.

El comparatista francés Yves Chevrel (1939) distingue entre motivo (*motiv*) y mito (*mythe*).²¹⁹ Ofrece la siguiente clasificación de mitos:

1. una situación (un hombre entre dos mujeres);
2. una relación (los hermanos enemigos);
3. un tipo (el viejo enamorado);
4. una representación (un laberinto).

Con respecto al mito propiamente dicho (*mythe à proprement parler*), “ou ce que P. Van Tieghem nomme légende, R. Trousson thème, E. Frenzel *Stoff*”, señala que es “une mise en récit cohérent d’un ou de plusieurs motifs, accrochée à un nom —qu’on peut alors qualifier de ‘figure mythique’ (Edipe, Don Juan, Prométhée, Werter, etc.)”.²²⁰ Observa que, al menos en la práctica francesa, se constata:

une tendance à élargir le sens du terme mythe et à l’étendre aussi aux motifs —on évoquera le «mythe de la ville», par exemple. C’est pourquoi on peut éventuellement risquer une définition succincte: le mythe, en littérature, est un ensemble d’éléments liés, significatifs d’une expérience humaine; de façon plus lapidaire encore: un mythe est une configuration narrative symbolique.²²¹

Chevrel, retomando el concepto de “displacements” de H. Levin, habla de “déplacements d’accent” y observa: “on connaît le cas typique d’Antigone qui, chez Sophocle, s’oppose à Créon

²¹⁹ Chevrel, 1997: 61.

²²⁰ Chevrel, 1997: 61.

²²¹ Chevrel, 1997: 61-62.

au nom de valeurs transcendentes, et qui, chez Anouilh, incarne la résistance de la conscience individuelle face à l'État".²²²

La crítica mexicana Luz Aurora Pimentel propone, desde una perspectiva semiótica, “una exploración a nivel conceptual de los términos que tradicionalmente ha utilizado la tematología”,²²³ esto es, propone una reconsideración de “tema” y “motivo” que facilite o permita “una conciliación y una mayor claridad conceptual”,²²⁴ reconsideración que emprende a partir de los trabajos de Algirdas Julien Greimas (1917-1992) y Joseph Courtés (1936) en el ámbito de la semántica discursiva,²²⁵ e inscribe el estudio de temas y motivos en una teoría general del funcionamiento textual e intertextual, “en una *teoría de la textualidad* que puede darse en la modalidad del mitoanálisis o en la de un análisis intertextual capaz de identificar el tema ‘mediante la memoria de las figuraciones anteriores’, como diría Guillén”.²²⁶

Para esta autora, la relación entre tema y motivo no es una relación de oposición entre lo abstracto y lo concreto, ya que ambos conceptos tienen un carácter abstracto y de materia prima, si bien en ambos se dan distintos grados de figuración, pero esto no impide que dejen de ser, de suyo, abstractos. Observa:

Por una parte, tanto el tema como el motivo se caracterizan por su condición de materia prima —*aunque en diversos grados de figuración*— por ende en un nivel de abstracción que precede su realización en un texto concreto; por otra parte, en ambos casos se observa el fenómeno de la *recursividad*, la cual determina su existencia como tema o como motivo; ambos se nos presentan, en fin, como formas pre-textuales invariantes susceptibles de variaciones textuales.²²⁷

La relación entre tema y motivo es, en efecto, una relación de oposición entre lo complejo y lo simple.

²²² Chevrel, 1997: 66.

²²³ Pimentel, 1993: 228.

²²⁴ Pimentel, 1993: 216.

²²⁵ Greimas y Courtés, 1982 y 1991.

²²⁶ Pimentel, 1993: 223.

²²⁷ Pimentel, 1993: 220.

Los temas, unidades complejas, constituyen “la *materia prima* que ha de ser reelaborada por un autor, y por ende preexisten de manera *abstracta* al texto en cuestión”,²²⁸ razón por la cual pueden ser considerados “*literalmente* pretextos ideológicos”.²²⁹ Los temas *orientan* la posible selección de hechos, incidentes o detalles, selección que permite el desarrollo de aquéllos. Dos son, según esta autora, sus características principales: la *recursividad*, esto es, no se concibe un tema si no está inscrito en una tradición de reescritura, y la *actorialización* o individualización del concepto.²³⁰

Observa que los temas poseen distintos grados de figuración que van desde la abstracción conceptual hasta la historia más o menos cristalizada por la tradición literaria, mitológica, legendaria o folclórica, esto es, grados que van desde el simple concepto, el “tema-valor”, “que constituye la fase más abstracta”,²³¹ hasta su individualización en el “tema-personaje”, “que sintetiza un conjunto de temas-valor en el nombre mismo del personaje”.²³² Advierte que “el mero concepto abstracto, valor, o categoría semántica, no deviene tema sino *en conjunción con el sujeto*. De tal manera que el sujeto es susceptible de resumir el tema”, y agrega, “el sujeto en sus distintos niveles de figuración, ya sea como tipo o como personaje individualizado, es un centro de imantación de valores temáticos y acaba por representarlos”.²³³

Si los temas-valor se articulan a partir del tipo: el tema-valor de “la seducción” se conjuga con el tipo del “seductor”, del mismo modo que el tema-valor de “la avaricia” se conjuga con el tipo del “avaro”, los temas-personaje “se construyen a partir de un texto original, un mito o una

²²⁸ Pimentel, 1993: 217.

²²⁹ Pimentel, 1993: 219.

²³⁰ Pimentel, 1993: 219.

²³¹ Pimentel, 1993: 218.

²³² Pimentel, 1993: 218.

²³³ Pimentel, 1993: 217-218.

leyenda que luego se toman como materia prima para un nuevo texto”.²³⁴ La tradición literaria al cristalizar esta clase de temas los convierte en una “especie de esquemas de orden pre-textual”,²³⁵ pero esto no significa que exista una significación única, fija o predeterminada para todas sus actualizaciones, antes bien, el tema-personaje se presenta “como un esquema ideológicamente vacío, susceptible de proyectar los más diversos contenidos”,²³⁶ posee lo que R. Trousson llama *polyvalence*. Aclara la autora:

Hemos dicho que el tema se asimila con el personaje; aunque de hecho casi siempre se trata de *varios* valores o categorías semánticas relacionadas entre sí y que entran en conjunción con el sujeto. Es en esa pluralidad de valores que reside la polivalencia de un tema-personaje: *bajo la cobertura de un nombre propio, un tema-personaje es una síntesis de diversos motivos y de temas-valor, ordenados e interrelacionados de tal manera que dibujen un perfil narrativo que le confiera identidad al tema.*²³⁷

La observación de que, a pesar de la existencia de un esquema más o menos invariante, cada una de las actualizaciones de un tema-personaje puede hacer hincapié en uno u otro valor, le permite a L. A. Pimentel precisar el fermental concepto de Harry Levin de “desplazamientos *de* (y también *en*) la carga temática”, que interpreta como articulaciones ideológicas del material temático de naturaleza pre-textual.²³⁸ Observa además que es imposible vaciar a los temas-personajes de los contenidos ideológicos que poseen en las versiones anteriores, de manera que en ellos “se observa la tensión entre los nuevos investimentos de orden semántico e ideológico a los que se somete un tema-personaje y la ‘memoria intertextual’ de los anteriores”.²³⁹ Los temas-

²³⁴ Pimentel, 1993: 218.

²³⁵ Pimentel, 1993: 218.

²³⁶ Pimentel, 1993: 218.

²³⁷ Pimentel, 1993: 221, cursivas de la autora.

²³⁸ Pimentel, 1993: 219.

²³⁹ Pimentel, 1993: 218.

personaje son verdaderas cajas de resonancia intertextual porque cada nueva versión “entabla un diálogo significativo con todas las que le preceden”.²⁴⁰

Por último propone la siguiente clasificación de los temas-personajes según los diversos tipos de figuración:

1. temas de *héroe*, “más libres, en los que se resumen diversos valores o conceptos, tales como el tema de Prometeo”;
2. temas de *situación*, “que tienen una mayor fijación, individualizan situaciones de base o programas narrativos potenciales, tales como el tema de Antígona”;
3. temas de *figuras históricas*, “que alcanzan un máximo grado de fijación e individualización por estar ligadas a una época y a un lugar concretos, tales como el tema de Napoleón o el de Thomas a Beckett”.²⁴¹

Con respecto a los motivos observa la autora que, “en tanto unidades simples, tienen una mayor libertad de inserción y una mayor capacidad de migración”,²⁴² esto es, pueden inscribirse en distintos contextos. Pone por ejemplo del motivo de la cita en la tumba, esencial para el tema de Píramo y Tisbe y presente también en *Romeo y Julieta* de W. Shakespeare.

Ofrece una posible clasificación de los motivos, “formas narrativas y/o figurativas”, según sus grados de abstracción:

1. una *idea* o *concepto* abstracto, por ejemplo, “la rebelión”;
2. una *situación de base* que se presenta como un programa narrativo potencial, “la oposición entre el padre y el hijo”;
3. *espacios* u *objetos* que se presentan como programas descriptivos potenciales, “la casa embrujada”, “el cisne”, “el laberinto”;
4. *imagen* recurrente (palabra o frase) que puede incluso convertirse en *leit-motiv*; la imagen por asociación conlleva un concepto, como “Angebite of inwit” en el *Ulysses* de J. Joyce; “nothing” en el *King Lear* o “fair is foul” en el *Macbeth* de W. Shakespeare;
5. *topos*, “cristalización verbal de la idea”, el *locus amoenus*, el “mundo como teatro” [*theatrum mundi*], “la vida es sueño”.²⁴³

²⁴⁰ Pimentel, 1993: 218.

²⁴¹ Pimentel, 1993: 221.

²⁴² Pimentel, 1993: 222.

²⁴³ Pimentel, 1993: 220.

Como método de trabajo, propone inscribir el estudio de temas y motivos en el marco de la teoría de la *transtextualité* o *transcendance textuelle* de Gérard Genette (1930).²⁴⁴ En *Palimpsestes. La littérature au second degré*, el crítico francés distingue cinco diferentes formas de presencia de un texto en otro: la *intertextualité*, la *paratextualité*, la *métatextualité*, la *hypertextualité* y la *architextualité*. La intertextualidad es “une relation de copresence entre deux ou plusieurs textes”, relación que toma la forma de la cita (*citation*), el plagio (*plagiat*) y de la alusión (*allusion*). La paratextualidad es una relación

généralement moins explicite et plus distante, que [...] le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte*: titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.²⁴⁵

La metatextualidad es la relación, de “comentario”, “qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer”.²⁴⁶ La hipertextualidad es “toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire”,²⁴⁷ vale decir, un hipotexto es “tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons *imitation*”.²⁴⁸ La

²⁴⁴ Anteriormente Holger Klein había subrayado las potencialidades de relacionar la tematología con la intertextualidad, esto es, había señalado el interés de investigar los “links, overlaps, and differences between thematology and studies of intertextuality”, no había, sin embargo, propuesto una metodología, 1988: 2-3.

²⁴⁵ Genette, 1982: 9.

²⁴⁶ Genette, 1982: 10.

²⁴⁷ Genette, 1982: 11-12.

²⁴⁸ Genette, 1982: 14.

architextualidad es la relación más abstracta y la más implícita, “de pure appartenance taxonomique”.²⁴⁹

Señala la académica mexicana que la teoría de Genette se presenta metodológicamente útil al momento de analizar las transformaciones o variaciones concretas de un tema-personaje o de un mito literario ya que permite marcar de manera más fina los grados de las variantes en el texto analizado.

La crítica alemana Cristina Naupert (1968) en su intento de sistematización y clasificación terminológica, que no aspira a aportar una solución definitiva a este dilema, propone las siguientes definiciones para las “palabras-esponja” “tema” y “motivo”:

Aparte de cubrir como hiperónimo indiferenciado todo el conjunto de los objetos de estudio de la tematología, *tema* se desdobra básicamente en dos estratos de significado: uno, contenido en la equiparación de tema con fábula preestablecida (tema = *Stoff*); otro, más general y abstracto, donde tema abarca ideas, sentimientos, problemas y conceptos de un alcance muy difuso.

Para *motivo* no basta con postular un desdoblamiento, hay que considerar por lo menos una tripartición de significado. Entendido en abstracto, motivo alude a constelaciones y situaciones básicas, extrapolables a la existencia humana en general. Aparte de esta vertiente “universal” y “supratextual” entran en juego dos concepciones de “motivo” que lo restringen a un nivel textual inferior: la primera lo entiendo como constituyente de relatos y la segunda como componente del texto lírico.²⁵⁰

TOPOI

Íntimamente relacionados con los “temas” y “motivos” están los “topoi”, en su definición moderna.

²⁴⁹ Genette, 1982: 11.

²⁵⁰ Naupert: 2001: 123, cursivas y negritas de la autora.

En la *invención* (ἐπίρρησις, *inventio*), primera parte del arte retórica, el rétor u orador selecciona las πειστικαί —“medios o pruebas por persuasión”—²⁵¹ a las que habrá de recurrir en su discurso con la finalidad, precisamente, de persuadir (πείθειν). Aristóteles, en la *Retórica*, divide las *pisteis*, según preexistan o deban ser inventadas, en ἑξωτερικαί, “ajenas al arte” o “no técnicas”, y en ἐπιτηδεύτικαί, “propias del arte” o “técnicas”, es decir, propias del razonamiento o del discurso.²⁵² El rétor encuentra las “pruebas artísticas” en los principios generales, esto es, en los κοινὰ τοῖς ἀνθρώποις, *loci communes*, “lugares comunes”, puesto que, como dice Quintiliano, éstos son “sedes argumentorum”, “asientos de los argumentos”.²⁵³ El “topos” es, pues, “el corazón de una argumentación o, si se prefiere, el esquema de la argumentación lógica de un discurso retórico, a partir del cual se ‘inventan’ [...] los argumentos técnicos de cada uno de ellos”.²⁵⁴

Ernst Robert Curtius (1886-1956), en su brillante *Literatura europea y edad media latina* (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*), de 1948, aplica los conceptos “topos” y “tópico” al estudio de la literatura, esto es, introduce el concepto de “topos literario”. Define los *topoi* o tópicos de la retórica grecorromana como “argumentos para los casos más variados”, como “temas ideológicos a propósito para cualquier desarrollo o variación”²⁵⁵ y, en

²⁵¹ La πειστικαί, “fe”, “confianza”, y también “medio de inspirar confianza, de persuadir”, *nomen actionis* de πείθειν, “persuadir”, “convencer”, es un término técnico utilizado por los autores del siglo IV, y probablemente por los del V, que debe entenderse como “aquello que provoca persuasión” o como “aquello que da o provoca confianza”.

²⁵² Aristóteles, *Retórica* 1. 2. 2; 1355b-1356a. Pruebas no técnicas son los testigos, las confesiones bajo suplicio y los documentos escritos.

²⁵³ Quintiliano, *Institución oratoria* 5. 10. 20. En los *Tópicos*, Aristóteles ofrece más de trescientos τοῖποι; Cicerón, en sus *Tópicos*, reduce los “lugares” aristotélicos a unos veinte *loci*. Con el fin de las ciudades-estado griegas y de la república romana, la retórica —hija de la democracia y del derecho, y esencialmente política— pierde su espacio práctico y se refugia en la escuela, de ahí que los tópicos se vuelvan propiamente escolares. Piénsese en el valor de “expresión trivial o ya muy empleada en casos análogos” de la locución española “lugar común”, francesa “lieu commun”, italiana “luogo comune”, y del sustantivo inglés “commonplace” y alemán “Gemeinplatz”.

²⁵⁴ López Eire, 2005: 13. Este mismo autor señala que los “topoi” son “unas parcelas obligadas del discurso que el orador debe dominar porque no son aspectos de la realidad, sino de la realidad hecha discurso, que, por tanto, deben aprenderse de memoria, deben imitarse y deben adaptarse a todo discurso”, 2005: 155.

²⁵⁵ Curtius, 1998: I, 108.

consecuencia, define a la tónica como un “almacén de provisiones” en el que se pueden “encontrar las ideas más generales, a propósito para citarse en todos los discursos y en todos los escritos”.²⁵⁶

Muchos tópicos literarios tienen un origen retórico, como por ejemplo “la insistencia en la incapacidad de tratar dignamente el asunto” y “la alabanza de los antepasados y sus hechos” pero muchos otros “provienen de la poesía y pasaron después a la retórica”,²⁵⁷ entre otros, “el paisaje ideal”, el *locus amoenus*,²⁵⁸

las épocas y los lugares perfectos: los Campos Elisios (con su eterna primavera, libre de trastornos atmosféricos), el paraíso terrenal, la Edad de Oro; y también las fuerzas vitales: el amor, la amistad, la transitoriedad de las cosas. Todos estos temas se refieren a relaciones básicas de la vida y son por lo tanto intemporales, en mayor o menor medida; los menos intemporales son la amistad y el amor, que reflejan un acaecer de momentos espirituales. Pero el estilo en que se expresan los tópicos está siempre condicionado históricamente.²⁵⁹

²⁵⁶ Curtius, 1998: I, 122.

²⁵⁷ Curtius, 1998: I, 126.

²⁵⁸ Curtius observa que el *locus amoenus* “aparece como término técnico en el libro XIV de la enciclopedia de San Isidoro”, 1998: I, 276.

²⁵⁹ Curtius, 1998: I, 126-127. Este crítico considera a los motivos como componentes del tema, en este sentido y ocupándose del paisaje ideal, señala: “Los poetas posteriores [a Homero] toman del paisaje homérico varios motivos que después se convierten en patrimonio estable de una larga cadena de tradiciones: el lugar encantado de eterna primavera, escenario de la vida bienaventurada del más allá de la tumba; el paraje placentero, con su árbol, su fuente, su prado; el bosque poblado de diversas especies de árboles; la alfombra florida”, 1998: I, 267-268. Ahora bien, en el ensayo “Hermann Hesse”, el mismo Curtius observa: “Das Motiv gehört der Objektseite an. Thema ist alles, was das originäre Verhalten der Person zur Welt betrifft. Die Thematik eines Dichters ist das Register seiner typischen Reaktionen auf bestimmte Lagen, in die ihn das Leben bringt. Das Thema gehört der Subjektseite an. Es ist eine psychologische Konstante. Es ist dem Dichter mitgegeben. Das Motiv ist eingegeben, gefunden, erfunden: was dasselbe bedeutet [...] Mit dem Motiv, dem objectiven Korrelat, ist die Dürftigkeit des blossen ‚Erlebens‘ überwunden. Das Motiv ist ein organisches, autonomes Gebilde pflanzlicher Art. Es entfaltet sich, gliedert sich, verzweigt sich, treibt Blätter, Blüten, Früchte”, 1950: 219, “El motivo pertenece al lado objetivo. Tema es todo lo que se refiere a la postura original de la persona hacia el mundo. La temática de un escritor es el registro de sus reacciones típicas ante determinadas situaciones a las que lo lleva la vida. El tema pertenece al lado subjetivo. Es una constante psicológica. Es inherente al escritor. El motivo es sugerido, encontrado, inventado, lo que significa lo mismo [...] En el motivo, en el correlato objetivo, se supera la pobreza de la pura ‘experiencia’. El motivo es una estructura orgánica, autónoma, de tipo vegetal. Se desarrolla, se divide, se ramifica, echa hojas, flores, frutos”. Para Curtius los motivos son objetivos, son la materia, en tanto que los temas son subjetivos, son el tratamiento personal de dicha materia y, en este sentido, son de carácter psicológico. La obra literaria surge de una vivencia a la que el proceso creador da forma. Destaca además que las grandes obras no suelen tener un solo o único tema, siempre hay en ellas un “entretrejimiento de temas” (*Themen-Verflechtung*).

Los tópicos han sido equiparados por unos críticos, a temas, y por otros, a motivos, o a ambos. Harry Levin señala:

*A topos is a theme in the most expressly rhetorical sense: it may be a purple passage from an oration, a standardized description of a locality, or an elaborately protracted metaphor.*²⁶⁰

Y también:

*a topos is a motif which takes the form of a literary commonplace or rhetorical set-piece: e.g., the comparison between nature and a book or between the world and the theater. Hence the idea that it conveys has verbally crystallized.*²⁶¹

Theodor Wolpers observa:

*The concept of the motif as something unchanging and permanently available (like a rhetorical figure) is at the basis of Ernst Robert Curtius's great panorama of literary topoi in his *European Literature and the Latin Middle Ages*.*²⁶²

Por su parte, Ulrich Weisstein considera que tanto los temas como los motivos son el resultado del desarrollo histórico y cristalización de distintos tópicos, y advierte en este sentido:

*Al comparatista que también se preocupe de la historia de los temas le interesaría sobre todo saber cómo se llevó a cabo la conversión de un tópico en motivo (*locus amoenus*) o en tema (el mundo como escenario) y si además de los motivos y temas, que en última instancia no son más que *topoi* ampliados, hay otros que no han pasado de serlo.*²⁶³

Ahora bien, los topoi, “esquemas breves de pensamiento de carácter figurado y fijados en una fórmula lingüística”, como los define François Jost,²⁶⁴ son condensaciones de ideas o pensamientos que compendian un repertorio léxico.

²⁶⁰ Levin, 1972: 105.

²⁶¹ Levin, 1973: 243. L. A. Pimentel comparte este punto de vista al definir el topos como “cristalización *verbal* de la idea” y al incluirlo dentro de los motivos, 1993: 220, véase p. 72.

²⁶² Wolpers, 1993: 82.

²⁶³ Weisstein, 1975: 294.

²⁶⁴ Jost, 1974a: 32. Recuérdese que el mismo Jost distingue entre topoi “formales” y topoi “de contenido”, según hayan perdido o no su expresividad. “Los primeros han perdido en el transcurso del tiempo gran parte de su fecundidad expresiva y estilística, pero los segundos, cercanos a las figuraciones metafóricas se han mantenido con vigor”, Naupert, 2001: 110.

Tema – Mito Literario

— Eh bien, mon cher Albert, dit Franz, en se retournant vers son ami, que pensez-vous maintenant du citoyen Luigi Vampa?
— Je dis que c'est un mythe, répondit Albert, et qu'il n'a jamais existé.
— Qu'est-ce qu'un mythe? demanda Pastrini.
— Ce serait trop long à vous expliquer, mon cher hôte, répondit Franz.

Alexandre Dumas
Le Comte de Monte-Cristo

Definir el concepto “mito” (μῦθος, *mythos*) es siempre complicado. El historiador de las religiones rumano Mircea Eliade (1907-1986), en *Aspects du mythe*, señala que es difícil encontrar una definición que pueda ser aceptada por los conocedores y que, al mismo tiempo, pueda ser accesible a los no especialistas, y subraya que el mito es una realidad cultural extremadamente compleja, capaz de ser abordada e interpretada desde múltiples y complementarias perspectivas. Escribe:

Personnellement, la définition qui me semble la moins imparfaite, parce que la plus large, est la suivante: le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des «commencements». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment: une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une «création»: on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être.²⁶⁵

En “Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?”, Philippe Sellier hace la distinción entre mito etno-religioso (*mythe ethno-religieux*) y mito literario (*mythe littéraire*).²⁶⁶ El mito etno-religioso es un relato fundacional, instaurador, es anónimo y colectivo,²⁶⁷ y es considerado verdadero, el mito

²⁶⁵ Eliade, 1963: 12.

²⁶⁶ Sellier, 1984.

²⁶⁷ Claude Lévi-Strauss observa: “Les mythes n'ont pas d'auteur: dès l'instant qu'ils sont perçus comme mythes, et quelle qu'ait été leur origine réelle, ils n'existent qu'incarnés dans une tradition. Quand un mythe est raconté, des

literario, en cambio, no funda ni instaure nada, las obras que lo ilustran son, por lo general, de un autor, y no es tenido por verdadero. Poseen, sin embargo, ciertas características comunes: saturación simbólica, organización estructural-formal fija e iluminación metafísica. En relación a esta última característica, observa:

à Athènes, les tragédies mythiques ont vu le jour au moment où l'homme grec a commencé à s'interroger sur la plus métaphysique des questions: suis-je un être libre, ou suis-je le jouet de forces obscures que j'appelle dieux? Comme par hasard, l'Occident est revenu avec prédilection à ces scénarios tragiques aux périodes où de nouveau s'est posée cette question de la liberté: entre 1580 et 1680, au milieu des controverses sur le libre arbitre; à partir de la fin du XIX^e siècle, avec ses multiples mises en cause de l'autonomie du sujet humain.²⁶⁸

Afirma este autor que: “il ne suffit pas qu'il y ait *reprise* d'une œuvre par plusieurs autres [auteurs] pour qu'il y ait «mythe littéraire»; il faut que cette reprise soit due à l'existence d'un scénario concentré, d'une organisation exceptionnellement ferme”.²⁶⁹ Señala que la mayor parte de los mitos literarios se impusieron de un golpe, gracias al éxito excepcional de una obra, en la que el “scénario était agencé d'emblée avec maîtrise”, y que casi todos han surgido en el teatro: Edipo, Antígona, Fedra e Hipólito, Fausto, Don Juan, y subraya: “La brièveté d'une tragédie ou d'un drame, la forte structure qui y est de rigueur convenaient parfaitement pour introduire dans la littérature la puissante organisation du mythe. Rien d'étonnant qu'en Grèce le mythe littéraire ait surgi avec la tragédie”.²⁷⁰

Sellier ofrece la siguiente clasificación de los mitos:

1. Mitos literarios de origen griego o bíblico, como el de Prometeo, el de Edipo, el de Antígona, el de Caín, el de Moisés, el de Cristo, etc.;
2. Mitos literarios recién nacidos (*nouveau-nés*), como el de Tristán e Isolda, el de Fausto, el de Don Juan;

auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient pas, à proprement parler, de nulle part; c'est la raison pour laquelle on lui assigne une origine surnaturelle”, 1964: 18.

²⁶⁸ Sellier, 1984: 125.

²⁶⁹ Sellier, 1984: 117.

²⁷⁰ Sellier, 1984: 118.

3. Lugares, como Venecia;²⁷¹

4. Mitos político-heroicos, que incluye tanto figuras gloriosas como Alejandro, César, Luis XIV o Napoleón, como hechos reales o semi-fabulosos como la guerra de Troya, la revolución de 1789;

5. Mitos literarios bíblicos, aunque el propio autor no está muy convencido de que lo apropiado del título, en efecto, se pregunta: “Peut-on parler d’un *Mythe de Lilith*? Car l’origine des récits sur Lilith se réduit à... un verset d’Isaïe”, y se hace la misma pregunta con respecto al mito del Golem, en realidad, estos mitos “se sont constitués peu à peu, et comme à tâtons” a partir de un mínimo pasaje bíblico.²⁷²

Philippe Chardin observa que la distinción tema-mito “sigue siendo el problema más delicado de resolver”²⁷³ y puntualiza:

Hoy en día, la palabra “mito” parece que se impone por completo cuando estamos ante una constante arquetípica, una imagen canónica, una figura emblemática, sean éstas de origen histórico, religioso, mitológico, legendario...; en cambio, aquello que a veces se denomina estudio de los “mitemas” puede pertenecer también a la tematología (así sucede con los temas de la seducción inveterada, del reto a la muerte, o del castigo sobrenatural, componentes entre otros del mito de Don Juan). En la práctica, esta línea de partición entre tema y mito no está muy alejada de la distinción “nombres comunes / nombres propios” de la antigua gramática.²⁷⁴

Pierre Albouy, en *Mythes et mythologies dans la littérature française*, distingue entre tema (*thème*) y mito literario (*mythe littéraire*). El tema “consiste dans l’ensemble des apparitions du personnage mythique dans le temps et l’espace littéraires envisagée”.²⁷⁵ El mito literario está constituido por la materia legada (“matière léguée”), el relato del mito, y por la interpretación personal (“interprétation personnelle”) del mismo, esto es: “Le mythe littéraire est constitué par ce récit, que l’auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les

²⁷¹ Aclara el mismo Sellier: “lieux qui frappent l’imagination certes, mais qui n’incarnent nullement une situation se développant en récit. Ainsi l’*aura* de Venise résulte d’un conglomérat exceptionnel de souvenirs lumineux (le ballet de la lumière et de l’eau), d’œuvres d’art (Carpaccio, les pourpres du Tintoret, le Grand Canal et ses peintres), et tout le bric-à-brac (les gondoles et le Pont des Soupirs). Un jeu de cartes postales. Que Chateaubriand célèbre sa lumière, James la brume sur le Grand Canal et Proust la basilique Saint-Marc ou les toiles de Carpaccio, cela illustre que chacun choisit quelques éléments du conglomérat, et non l’ensemble su scénario”, 1984: 116-117. La observación de que es el autor quien elige partes del tema lugares para su obra puede ser extendido a todos los demás.

²⁷² Sellier, 1984: 115-118.

²⁷³ Chardin, 1994: 134.

²⁷⁴ Chardin, 1994: 134.

²⁷⁵ Albouy, 1969: 9.

significations nouvelles qui y sont alors ajoutées”.²⁷⁶ Ahora bien, observa Albouy que si una significación no se ajusta a la tradición, no hay mito literario sino simplemente tema: “Point de mythe littéraire sans palingénésie qui le ressuscite dans une époque dont il se révèle apte à exprimer au mieux les problèmes propres”.²⁷⁷

Raymond Trousson define el mito, “de manera muy general”, como “una representación simbólica de una situación humana ejemplar”²⁷⁸ y establece la siguiente relación entre mito y tema: “el mito simbólico se convierte en [...] un tema del que se apodera la literatura. Es sólo a partir de este estudio, obviamente, cuando el tema nos interesa”.²⁷⁹ Afirma también que los “mitos literarios, que a veces derivan de remotos mitos religiosos, han engendrado, una vez que han entrado en la tradición literaria y cultural, a los temas [...] que son el objeto de nuestro estudio”.²⁸⁰

En los años setenta del siglo XX, surge en Francia una nueva interpretación del mito en literatura, abordaje fuertemente influido por las enseñanzas de Gaston Bachelard (1884-1962). Gilbert Durand (1921) llama a su método mitocrítica (*mythocritique*), siguiendo el modelo de “psicocrítica” (*psychocritique*) de Charles Mauron (1899-1966), y “mitoanálisis” (*mythanalyse*), haciendo lo mismo con el psicoanálisis (*psychanalyse*) de Sigmund Freud (1856-1939).

Danièle Chauvin y Philippe Walter en el prefacio a *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, señalan que “le postulat de la mythocritique est de tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, patent ou latent”.²⁸¹ Como dice el mismo G. Durand, la mitocrítica “persigue [...] el ser mismo de la obra mediante la confrontación del universo mítico

²⁷⁶ Albouy, 1969: 12.

²⁷⁷ Albouy, 1969: 12.

²⁷⁸ Trousson, 1964b: II.

²⁷⁹ Trousson, 1964b: II.

²⁸⁰ Trousson, 1965: 35.

²⁸¹ Chauvin, Siganos et Walter (eds.), 2005: 7.

que forma el ‘gusto’ o la comprensión del lector con el universo mítico que emerge de la lectura de una obra determinada”,²⁸² esto es, “evidencia en un autor, en la obra de una época y de un entorno determinados, los mitos directores y sus transformaciones significativas”.²⁸³ En efecto,

La mythocritique [...] pose que tout ‘récit’ (littéraire bien sûr, mais aussi dans d’autres langages: musical, scénique, pictural, etc.) entretient une relation étroite avec le *sermo mythicus*, le mythe. Le mythe serait en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par des schémas et archétypes fondamentaux de la psyché du *sapiens sapiens*, la nôtre.²⁸⁴

Ahora bien, así como la mitocrítica busca los mitos en los textos, el mitoanálisis parte de los textos para encontrar los mitos que hay en ellos latentes.

El mito se compone de mitemas (*mythèmes*). Señala Durand:

En el corazón del mito, como en el de la mitocrítica, se sitúa, pues, el “mitema” (es decir, la unidad míticamente significativa más pequeña del discurso); ese “átomo” mítico tiene una naturaleza estructural (“arquetípica” en el sentido junguiano; “esquemática” según G. Durand) y su contenido puede ser indiferentemente un “motivo”, un “tema”, un “decorado mítico” (G. Durand), un “emblema”, una situación dramática” (E. Souriau). Pero, en el mitema, el dinamismo “verbal” domina a la sustantividad.²⁸⁵

De modo que “un mito, por amputación de un grupo de mitemas, cambia de sentido y cambia el alma de una época: los mitos de Fausto, bien estudiados por Dabezies, son mitos prometeicos amputados del altruismo del Titán ‘benefactor de la humanidad’ ”.²⁸⁶

La mitocrítica “hallaría su mayor teórico en el comparatista Pierre Brunel”,²⁸⁷ quien aclara y organiza metodológicamente las investigaciones sobre mitos literarios. En 1970 la editorial francesa “Librairie Armand Colin” lanza, bajo la dirección conjunta del mismo Brunel y de Philippe Selliers, la colección *Mythes*, donde aparecen, entre otros títulos, *Le mythe d’Electre* de

²⁸² Durand, 1993: 342.

²⁸³ Durand, 1993: 347.

²⁸⁴ Durand, 1996: 230 (“Pas à pas mythocritique”).

²⁸⁵ Durand, 1993: 344.

²⁸⁶ Durand, 1993: 356.

²⁸⁷ Trocchi, 2002: 137.

Brunel,²⁸⁸ *Le mythe de Napoléon* de Jean Tulard,²⁸⁹ *Le mythe de Faust* de André Dabezies,²⁹⁰ *Le mythe d'Édipe* de Colette Astier,²⁹¹ *Le mythe d'Antigone* de Simone Fraisse²⁹² y *Le mythe de Don Juan* de Jean Rousset.²⁹³

En 1988 aparece bajo la dirección de Brunel el importantísimo *Dictionnaire des mythes littéraires*. En el “Préface”, el compilador señala la originalidad de dicha obra y puntualiza:

Il existait bien aussi, en Allemagne, les deux dictionnaires dus à Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur* et *Motive der Weltliteratur*. Si le second est plutôt thématique, le premier correspond à une enquête du même type que la nôtre. Il existe toutefois des interférences: “Doppelgänger” figure parmi les *Motive*, et nous avons retenu “Double” dans la liste de nos mythes littéraires. C’est le signe, déjà, d’un flou terminologique qu’on ne parvient sans doute jamais à dissiper totalement, d’autant plus que, dans l’œuvre, le mythe se dégage difficilement du thème et qu’on pourrait même parler parfois de thèmes mythiques.²⁹⁴

Y más adelante aclara:

Dans une première approche, qui restera évidemment provisoire, je réserverai donc le terme de “thème” pour un concept. Mais je reconnais qu’un mythe littéraire peut illustrer un thème: la figure mythique d’Antigone, par exemple, représente la révolte contre la loi de la *polis* quand cette loi ignore les liens du sang et les circonstances du sacré. Ce mythe littéraire repose sur des données stables à l’aide desquelles on peut constituer un scénario mythique: l’opposition de l’héroïne et du tyran, l’interdiction d’ensevelir un des frères, le viol de cet interdit, les fiançailles avec le fils du tyran, la condamnation et la mort. Mais entre ces données stables, bien des variations sont possibles, et elles sont le signe même de la liberté, de la vie de la littérature.²⁹⁵

²⁸⁸ Paris: Librairie Armand Colin, 1971.

²⁸⁹ Paris: Librairie Armand Colin, 1971.

²⁹⁰ Paris: Librairie Armand Colin, 1972.

²⁹¹ Paris: Librairie Armand Colin, 1974.

²⁹² Paris: Librairie Armand Colin, 1974.

²⁹³ Paris: Librairie Armand Colin, 1978. Recuérdesse que en 1968 había aparecido *La Fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu’à la fin du XVII^e siècle* de Yves F.-A. Giraud, Genève: Droz, y que en esta misma línea de investigación están las obras de Lean-Louis Backès, *Le mythe d’Hélène*, Clermont-Ferrand: Adosa, 1984, de Jean-Michel Gliksohn, *Iphigénie de la Grèce antique à l’Europe des Lumières*, Paris: Presses Universitaires de France, 1985 (Littératures modernes) y de André Siganos *Le Minotaure et son mythe*, Préface de Pierre Brunel, Paris: Presses Universitaires de France, 1993 (Écriture).

²⁹⁴ Brunel, 1988: 7.

²⁹⁵ Brunel, 1988: 12.

El mismo Brunel ha revisado recientemente esta distinción, antes sólo esbozada, entre tema y mito. Reserva el término tema para un arquetipo común que puede encontrarse en distintos pueblos y épocas, y el nombre mito para una manifestación cultural específica de dicho tema. Distingue, en este sentido, el tema de la metamorfosis o de la transformación del hombre en otra especie, del mito de Dafne o del mito de Narciso, el tema del laberinto, del mito del laberinto cretense, del Minotauro, etc. Y hace la siguiente propuesta:

Je proposerai donc de considérer que le domaine restreint de la thématologie est ce lieu de rencontre du thème et du mythe. Ce qui permet de laisser d'un côté le domaine des thèmes, de l'autre celui des mythes, sans oublier qu'existe tout un système de passerelles. L'objet propre de la thématologie sera donc tout particulièrement des ensembles fort difficiles à enfermer dans une dénomination, comme la métamorphose et le labyrinthe.²⁹⁶

REVISIONES

Dado que no se ha impuesto una terminología unitaria en el ámbito de los estudios temáticos, y que tal terminología aparece siempre como un evasivo deseo utópico en el ámbito académico, Manfred Beller exige, de manera pragmática, coherencia terminológica en cada investigación.

Señala:

Mucho más prometedora que una sistemática lograda sólo a costa de una poética normativa, es ciertamente la concepción científico-literaria más modesta, según la cual el lenguaje conceptual de la investigación debe resultar adecuado y en sí mismo coherente de caso en caso y en relación con su objeto.²⁹⁷

Conviene, pues, definir con precisión nuestra propia terminología —a sabiendas de que ésta es un instrumento siempre revisable y provisorio—, terminología que surge del contraste y la confrontación de las terminologías propuestas por los distintos autores ya estudiados.

²⁹⁶ Brunel, 1997: 6.

²⁹⁷ Beller, 1984: 111.

En la presente investigación, y de manera concisa, “tema” es el esquema narrativo, y “motivo” o “unidad motivica”, un segmento, una pequeña unidad, un incidente elemental o un componente de dicho esquema. Tanto “tema” como “motivo” son materiales —*materia prima*— de carácter abstracto (con diferentes grados de abstracción) y de naturaleza pre-textual a los que una y otra vez recurren los escritores para reelaborarlos de manera literaria. Es precisamente la recursividad lo que permite distinguir “temas” y “motivos”; no hay tales sin recursividad. Ahora bien, la relación entre “tema” y “motivo” es una relación de oposición entre lo complejo y lo simple ya que el “tema” se compone de una serie más o menos fija de “motivos”. En este sentido, podría decirse que el “tema” es englobante y el “motivo”, englobado, porque aquél comprende un determinado conjunto de éstos. Al “tema”, compuesto de una serie de “motivos”, corresponde o equivale, el “mito literario”, compuesto de una serie de “mitemas”.

Piénsese en el motivo de “la visita al adivino”, presente en tantas novelas, entre muchas otras, en *A hora da estrela* de Clarice Lispector, en *La pasión turca* de Antonio Gala, en *Pequeñas infamias* de Carmen Posadas. Este incidente, dada su abstracción y su carácter de materia prima, puede migrar e insertarse libremente en muy distintos temas y puede funcionar como un elemento catafórico o de anticipación para el desarrollo de la obra. Eventualmente podría ser el motivo principal o central (*Hauptmotiv, Zentralmotiv* o *Kernmotiv*), uno secundario (*Nebenmotiv, Randmotiv* o *Füllmotiv*), o un simple rasgo ornamental (*ornamentaler Zug*) de una novela. La comparación con la pintura puede ayudar: el motivo de “la visita al adivino” es principal en *La tireuse de cartes* de Lucas van Leyden, en *La disease de bonne aventure* de Il Valentin (Valentin de Boulogne), en *La disease de bonne aventure* de Il Caravaggio (Michelangelo Merisi), en *Le diseur de bonne fortune* de Richard Parker Bonington, y es

secundario en *Le chêne foudroyé* (cuadro también llamado *La disease de bonne aventure*) de Jean van Goyen, o en *Bohemiens* de Teniers Le Jeune (David Teniers II).

Piénsese ahora en el tema de “Don Juan”, ampliamente estudiado por el comparatista suizo Jean Rousset (1910-2002), con sus tres invariantes (Difunto, grupo femenino, héroe) y sus variaciones.²⁹⁸ Una escritura literaria fundacional, en este caso *El Burlador de Sevilla y convidado de Piedra*, atribuido generalmente a Tirso de Molina (hacia 1583-1648), inaugura la tradición de reescritura del tema; en efecto, como se ha dicho, éste no se entiende si no hay recursividad. El tema equivale siempre al mito literario, ya mito literario creado por la literatura, como es el caso de la historia de Don Juan, ya mito literario literarizado, esto es, retomado por la literatura de la tradición popular.²⁹⁹ El estudio comparado y diacrónico de las distintas reescrituras de un tema puede enmarcarse en la teoría de la transtextualidad de Gérard Genette. Entre las relaciones estudiadas por el crítico francés destaca la hipertextualidad, esto es, la relación que une un texto B, el hipertexto, con un texto A, anterior, el hipotexto, del que deriva por transformación o por imitación, vale decir, *El Burlador de Sevilla y convidado de Piedra* es el hipotexto de *Dom Juan ou Le festin de pierre* (1665) de Molière (1622-1673) y de *Don Juan*

²⁹⁸ Rousset, 1985. Véanse, entra la abundantísima bibliografía, Georges Gendarme de Béville, *La légende de Don Juan, son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Paris, 1906 (en 1911 aparece esta misma obra abreviada pero prolongada hasta comienzos del siglo XX); Lorenzi de Bradi, *Don Juan. La légende et l'histoire*, Paris: Librairie de France, 1930; Cansinos-Assens, 1936: 219-253; Guillermo Díaz-Plaja, *Nuevo asedio a Don Juan*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947 (Ensayos Breves); Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford: Stanford University Press, 1959; Gregorio Marañón, *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*, Madrid: Espasa-Calpe, 1960 (Colección Austral 129); Saint-Paulien, *Don Juan, Mito y Realidad*, Trad.: Francisco Jover, Barcelona: Edisven, 1969; Joaquín Casaldueiro, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1975; Otto Rank, *The Don Juan Legend*, Trans.: David G. Winter, Princeton: Princeton University Press, 1975; Axel Preiss, *Le mythe de Don Juan*, Paris: Bordas, 1987 (Univers des lettres); J. W. Smeed, *Don Juan. Variations on a Theme*, London: Routledge, 1990; Jonathan Miller (ed.), *Don Giovanni: Myths of Seduction and Betrayal*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris: Robert Laffont, 1999 (Bouquins); y Gonzalo Santonja (coord.), *Don Juan. Genio y Figura*, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001 (Mitos Universales de la Literatura Española).

²⁹⁹ Recuérdese que Pierre Albouy y Pierre Brunel hacen la distinción entre “mythes littéraires”, mitos retomados por textos literarios, y “mythes littéraires proprement dit”, mitos creados por la literatura.

Tenorio (1844) de José Zorrilla (1817-1893), o, lo que es lo mismo, estas dos piezas son sus hipertextos.

Piéñese, por último, en la *situación* “la enemistad entre hermanos” o “los hermanos enemigos” (o “enemistados”) y también “el conflicto entre hermanos”, lo que los alemanes llaman “Feindliche Brüder”, “Motiv des Bruderhasses”, “Motiv der verfeindeten Brüder”, “Bruderzwistmotiv” o “Bruderkonflikt”, los franceses “motif de l’opposition entre les frères” o “motif des frères ennemis” y los ingleses “Brotherhate”. Esta situación genérica de personajes no individualizados, literalmente “anónimos”, “sin nombre”, no remisible a un único origen, se particulariza, con muy distintos desarrollos, en las historias de Atreo y Tiestes, de Eteocles y Polinices, de Caín y Abel, de Esaú y Jacob, de José y sus once hermanos (Rubén, Simeón, Leví, Judá, Isacar, Zabulón, Benjamín, Dan, Neftalí, Gad y Aser), etc. La situación de base impersonal “la enemistad entre hermanos”, una situación arquetípica que pertenece a la realidad antes que a su materialización legendaria, folclórica o literaria, es un programa narrativo en potencia. A este tipo de situación de base tradicional, genérica, arquetípica, de personajes no individualizados que corresponde a los conceptos *motif* de R. Trousson y *Motiv I* de F. Jost, podríamos llamar *argumento*.³⁰⁰ Así pensado, el *argumento* es archemático porque engloba distintos temas. El *argumento* “la enemistad entre hermanos” se particulariza en los *temas* de Atreo y Tiestes, de Eteocles y Polinices, de Caín y Abel, etc. Observa Elisabeth Frenzel: “Das Bruderzwistmotiv beherrscht den Kain-und-Abel-Stoff, den Prometheus-Epimetheus-Stoff und die Geschichte der

³⁰⁰ Se podría igualmente conservar el nombre “motivo” para la situación de base tradicional, a condición de que se denominan “unidades motivicas” los incidentes elementales. Recuérdese la distinción hecha, por la Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, entre motivos primarios, universales, arquetípicos o míticos y motivos secundarios o específicos de una cultura (históricamente determinados); véase Wolpers, 1995: 40-42. En nuestra terminología, el *argumento* podría corresponder o equivaler al motivo primario o universal de estos estudios.

Sieben gegen Theben”.³⁰¹ Ahora bien, a diferencia del “tema” que tiene una escritura fundacional, un origen único, el *argumento* carece de ésta.

El *argumento* de “la enemistad entre hermanos” se particulariza, como se ha dicho, en varios temas que, a su vez, se componen de distintos motivos, en este caso, y entre muchos otros, “el fratricidio”, “el casamiento con la esposa del hermano muerto”, “el hacerse con el poder”.

Es importante destacar que el *argumento* archemático puede funcionar como motivo o unidad motivica, esto es, como incidente elemental. E. Frenzel hace la siguiente observación sobre “la enemistad entre hermanos” en el teatro de William Shakespeare:

El fratricidio del ambicioso Ricardo (*King Henry the Sixth, Part III*, 1591, *King Richard the Third*, 1593) estaba ya históricamente esbozado, pero Shakespeare duplicó el motivo en *As You Like it* (1599) frente a su modelo, la novela en prosa eufuista *Rosalynde [or, Euphues' Golden Legacy]* (1590) de Th[omas] Lodge; el motivo de la discordia entre hermanos le sirvió en este caso no sólo para hacer huir de la persecución a las personas de rasgos positivos, sino también para alejarlas del influjo de la corte, así como de la ciudad, y llevarlas a las purificadoras fuerzas de la naturaleza y del amor.³⁰²

El *argumento* aparece también, como motivo, en *Much Ado about Nothing* (Don Pedro y Don John), *Hamlet, Prince of Denmark* (Claudius mata a su hermano el rey de Dinamarca para quedarse con la corona, el reino y su esposa, la reina Gertrude), *King Lear* (Edgar y Edmund) y *The Tempest* (Antonio y Prospero).³⁰³ Vale decir, *argumento* y motivo pueden distinguirse por distintos grados de figuración y por su funcionalidad.

Charles Boudouin, en *Psychanalyse de Victor Hugo*, señala: “le motif de Caïn ou plus généralement le motif des frères ennemis”³⁰⁴ y observa: “une forme primitive de la «vengeance du mort», c’est le motif du mort venant manger le vivant, motif qui se rattache à celui du

³⁰¹ Frenzel, 1963: 81; “El motivo de la discordia entre los hermanos domina el argumento de Caïn y Abel, el argumento de Prometeo y Epimeteo y la historia de los siete contra Tebas”. Nótese los problemas terminológicos.

³⁰² Frenzel, 1980: 149.

³⁰³ Véase Joseph T. McCullen, Jr., “Brother Hate and Fratricide in Shakespeare”, en *Shakespeare Quarterly* 3. 4, October 1952, pp. 335-340.

³⁰⁴ Boudouin, 1972: 24.

sarcophage et de l'enterré vivant".³⁰⁵ En nuestra terminología hablaríamos del *argumento* de los hermanos enemigos (o de la enemistad entre los hermanos), del *tema* de Caín y Abel y del *motivo* o de la *unidad motivica* del muerto que viene a comerse al vivo.³⁰⁶

Finalmente conviene insistir en otro término que será de gran utilidad para el desarrollo de nuestra investigación, el importantísimo concepto *displacement* esbozado por Harry Levin, concepto que con acierto L. A. Pimentel nombra *desplazamiento de / en la carga temática*. Según el crítico estadounidense, el escritor puede conservar sólo la línea temática de una historia ("the thematic story-line") y transformar su carga emocional ("emotional charge");³⁰⁷ esto es, puede articular ideológicamente el material pre-textual. Este desplazamiento es una resignificación o resemantización del tema (y de los motivos que lo componen) que está en relación con la ideología y la estética de un determinado momento histórico, con el *Zeitgeist*.

El concepto de *displacement* de H. Levin está en relación con los conceptos de *Stoffwandlungen*, "cambios (o transformaciones) del argumento", y de *Motivmutation*, "mutación del motivo" de E. Frenzel. Dice la crítica alemana:

Während die Prävalenz eines Stoffes oder Motivs die Einheit einer Epoche erkennen läßt, kann man am Auftauchen und Versinken von Stoffen und Motiven die Ablösung einer Epoche durch die andere und den Wechsel in der Geisteshaltung ablesen.³⁰⁸

Piénsese nuevamente en el tema de "Don Juan", un *desplazamiento* mayor en la carga emocional de dicho tema es el que cambia la condena del héroe que hay en Tirso de Molina por la salvación que hay en las reescrituras románticas del mito.

³⁰⁵ Boudouin, 1972: 222, nota 1.

³⁰⁶ Este autor subraya que "Pleurs dans la nuit", de *Les Contemplations*, "contiennent d'ailleurs une réminiscence du motif du Commandeur (Assez, et levez-vous de table! etc.)", 1972: 235. Acá motivo vale por incidente elemental que, junto con otros, configura a un personaje.

³⁰⁷ Levin, 1972: 108.

³⁰⁸ Frenzel, 1963: 69; "Mientras que la prevalencia de un argumento o de un motivo permite identificar la unidad de una época, en la emergencia y el hundimiento de argumentos y motivos uno puede leer la separación de una época de otra y el cambio en la mentalidad".

Anna Trocchi insiste:

según Trousson, la finalidad de un estudio temático es la de interpretar las variaciones y las metamorfosis de un tema literario a través del tiempo, a la luz de sus relaciones con las orientaciones contextuales históricas, ideológicas e intelectuales, y evidenciar así “la adaptación de los elementos constitutivos del tema a las transformaciones de las ideas y las costumbres” y “el carácter dinámico y evolutivo, que es la esencia misma del tema”.³⁰⁹

³⁰⁹ Trocchi, 2002: 136 [Trousson, 1965: 29 y 67].

II. DEL *POTIPHARMOTIV* AL TEMA DE FEDRA E HIPÓLITO

Remember, or (if you cannot) imagine,
Ye! who have kept your chastity when young,
While some more desperate dowager has been waging
Love with you, and been in the dog-days stung
By your refusal, recollect her raging!
Or recollect all that was said or sung
On such a subject; when suppose to face
Of a young downright beauty in his case.

Suppose, —but you already have supposed,
The spouse of Potiphar, the Lady Booby,
Phaedra, and all which history has disclosed
Of good examples; pity that so few by
Poets and private tutors are exposed,
To educate —ye youth of Europe— you by!
But when you have supposed the few we know,
You can't suppose Gulbeyaz' angry brow.

Lord Byron
Don Juan

El *argumento* de la mujer casada que se enamora del hijo o del siervo de su marido, al que trata de seducir y a quien, al verse rechazada en sus intentos amorosos, acusa con falsedad de haber intentado seducirla se conoce como “Potipharmotiv” o “Motiv des Frau Potiphar” o “Potiphar’s Wife Motif” o “motivo di Putifarre” o “motivo de Putifar”, y es el motivo K2111 en el *Motiv-Index of Folk-Literature* de Stith Thompson (“Potiphar’s Wife”).³¹⁰ El *argumento* ocurre en casi todas las literaturas porque, como observa Sir Richard Burton (1821-1890), refiriéndose a una historia de *Las mil y una noches*: “Such things happen in everyday life, and the situation has recommended itself to the folklore of all peoples”.³¹¹ Y como tales cosas suceden en la vida real, pueden ser vistas desde la literatura. Edward Gibbon (1737-1794), en *The History of the Decline*

³¹⁰ “*Potiphar’s wife*. A woman makes vain overtures to a man and then accuses him of attempting to force her”, Thompson, 1955-1958: 4, 474.

³¹¹ Citado por Yohannan, 1968: 3.

and Fall of The Roman Empire (1776-1788), narra el asesinato, en el año 326, de Flavio Julio Crispo por parte de su padre, el emperador Constantino I, el Grande, y subraya que los antiguos escritores:

ascribe the misfortunes of Crispus to the arts of his step-mother Fausta, whose implacable hatred, or whose disappointed love, renewed in the palace of Constantine the ancient tragedy of Hippolitus and of Phædra. Like the daughter of Minos, the daughter of Maximian accused her son-in-law of an incestuous attempt on the chastity of his father's wife; and easily obtained, from the jealousy of the emperor, a sentence of death against a young prince, whom she considered with reason as the most formidable rival of her own children.³¹²

El *Motiv*, “unidad argumental” en la terminología de Elisabeth Frenzel, “la mujer rechazada”,³¹³ sustenta, como motivo principal:

la acción principal del “Hipólito” de Eurípides y la de “Phèdre” de Racine, en el “Don Carlos” de Schiller constituye un motivo secundario importante, envuelto en el trágico destino del protagonista, pero en “Das Käthchen von Heilbronn” de Kleist ofrece sólo un rasgo casi festivo para la solución fantástica final: los juramentos de venganza de la repudiada Cunegunda no tienen ya significado para motivar la acción.³¹⁴

El *motif*, “tela de fondo” en la terminología de Raymond Trousson, “la mujer rechazada” se particulariza, se individualiza, se fija, se limita, se define, entre otros, en el tema de la mujer de Putifar y en el tema de Fedra e Hipólito.

Para E. Frenzel, el *Motiv* “la mujer rechazada” germina o se desarrolla como *Hauptmotiv* y se convierte en el *Stoff* de Fedra e Hipólito; para R. Trousson, en cambio, el *motif* “la mujer rechazada” se cristaliza o se fija en el *thème* de Fedra e Hipólito. Ambos investigadores tienen una perspectiva inversa; la alemana, de lo simple a lo complejo, el belga, de lo general a lo particular.

³¹² Gibbon, 1978: I. 259.

³¹³ Para abreviar, se resume “la mujer casada que se enamora del hijo o del siervo de su marido, al que trata de seducir y a quien, al verse rechazada en sus intentos amorosos, acusa con falsedad de haber intentado seducirla o de iniciativa sexual”, en “la mujer rechazada”.

³¹⁴ Frenzel, 1980: VIII.

Ahora bien, el *argumento* de “la mujer rechazada” —que corresponde al *motif* de R. Trousson y al *Motiv I*, “situación general”, de François Jost— es una situación de base tradicional archemática que engloba, entre otros, el tema de la mujer de Putifar y el de Fedra e Hipólito.

Como se ha señalado, la *historia* de Fedra e Hipólito es, para R. Trousson, un tema (*thème*) y, para E. Frenzel, un argumento (*Stoff*). Para P. Van Tieghem, no es un tema (*thème*), porque no se trata de una historia impersonal, sino que es una leyenda (*légende*), porque los actores de la historia son héroes, precisamente, legendarios. Para M.-F. Guyard la historia es un tema (*thème*) de tipos legendarios (*types légendaires*) de personajes antiguos (*personnages antiques*). Para M. Beller es una materia (*Stoff*) y para F. Jost es un *Stoff* que identifica con un *theme*. Para P. Brunel y Ph. Sellier es un mito literario (*mythe littéraire*), y para L. A. Pimentel, un tema-personaje. En nuestra terminología la *historia* de Fedra e Hipólito es un *tema* o *mito literario*.

R. Trousson distingue entre temas de héroe y temas de situación pero, puesto que todo héroe depende en mayor o menor medida de sus circunstancias, parece más acertado hablar de diferencias de grado o de concreción que de tajantes distinciones o “deslindes netos” entre ambas clases de temas. Dadas estas “fronteras fluidas”, el tema de Fedra e Hipólito podría pensarse doble, aunque no polarizado: centrado en Fedra, como *tema de situación*, porque quien oye su nombre no piensa en su portador “sino en las circunstancias externas a las que su destino estuvo ligada”, esto es, “el nombre en sí carece de importancia, ya que es la situación la que inmediatamente atrae nuestra atención”,³¹⁵ centrado en Hipólito, como *tema de héroe*, puesto que

³¹⁵ Weisstein, 1975: 288.

el personaje se presenta como un símbolo condensado de la castidad, con independencia de las valoraciones, positivas o negativas, que se hagan de ésta.³¹⁶

El esquema formal del *argumento* “la mujer rechazada por el joven casto” es un triángulo amoroso, de alguna forma incestuoso.³¹⁷ El esquema de la acción comprende cinco actos, a saber:

1. Enamoramiento de la esposa. La esposa de un hombre mayor se enamora de manera irresistible de uno joven, unido a aquél por una relación estrecha (familiar o no).
2. Intento de seducción de la esposa y rechazo por parte del joven. La esposa trata de seducir al joven quien, leal al esposo, la rechaza.
3. Falsa acusación de la esposa. La esposa, por despecho, por temor a ser delatada o por ambos motivos, acusa al joven de haber intentado seducirla o violarla.
4. Defensa del calumniado. El joven intenta defenderse.
5. Desenlace. En un primer momento, el esposo cree la calumnia, lo que provoca el enfrentamiento de los dos hombres, pero, al final, se conoce la verdad, lo que lleva a la denigración de la mujer y a la exaltación del casto joven.

Este *argumento*, situación de base tradicional, no tiene ciertamente un origen único, es poligenésico, y ocurre en casi todas las literaturas porque refleja una situación arquetípica. Su esquema formal básico se particulariza o se individualiza en diferentes obras que están en la base de diversas tradiciones de reescritura, y aunque existen numerosas conexiones y cruces entre estas tradiciones literarias, las mismas son, en su origen, independientes.

El primer registro literario del *argumento* es el cuento egipcio “Anpu y Bata”, o “Historia de los dos hermanos”, cuento escrito durante el reinado de Seti II (1200 a. C.-1194 a. C.), faraón

³¹⁶ Polarizar el tema es reducir su propia complejidad. Tomando en consideración el *primer Hipólito* de Eurípides, Fedra puede ser pensada como un símbolo condensado de la lujuria o de la inmoderación sexual, como, por ejemplo, en la comedia las *Ranas* de Aristófanes, donde aquélla es llamada “prostituta” (v. 1043); tomando en consideración el *segundo Hipólito*, empero, Fedra no podría nunca simbolizar la lujuria ni ser tenida por prostituta. Véase el capítulo dedicado a Eurípides.

³¹⁷ Si el incesto es la relación carnal entre parientes dentro de los grados en que el matrimonio está prohibido tanto por leyes religiosas como civiles, no se cometería en el caso del siervo y estaría en entredicho en el caso de la madrastra y el hijastro. En todo caso, la consideración de una relación como incestuosa puede variar de una cultura a otra. Véanse Rank, 1994 y Hérítier et alii, 1995.

de la XIX Dinastía.³¹⁸ La bella mujer de Anpu se enamora de Bata, joven hermano de su esposo, le hace proposiciones amorosas³¹⁹ y, rechazada,³²⁰ lo acusa de haber intentado seducirla.³²¹

El *argumento* aparece en la *Biblia (Antiguo Testamento)*, en el *Génesis* (39. 1-23) —primer libro de la *Torah* o del *Pentateuco*—, como la historia del casto José y la mujer de Putifar,³²² de donde toma precisamente el nombre. José, el hijo predilecto del patriarca Jacob, es vendido, por sus hermanos, como esclavo a una caravana de madianitas que se dirige a Egipto; allí lo compra Putifar, ministro del Faraón, quien con el tiempo le encomienda la administración de sus bienes. La mujer de Putifar se enamora del joven y le declara su pasión. El rechazo de José la mueve a acusarlo de violación.³²³ La historia ha sido reescrita en el *Corán*, en la “sura de Yusuf” (سورة يوسف), sura XII, y retomada y variada, entre muchos otros, por los poetas persas Ferdosi (934-1020),³²⁴ Hafez (1320/1325-1388/1389) y Jami de Herat (1414-1492),³²⁵ y, en

³¹⁸ El papiro que contiene el cuento fue descubierto en 1852; perteneció a Elisabeth d’Orbiney quien lo vendió, en 1857, al Museo Británico de Londres, donde se conserva en la actualidad (Papyrus d’Orbiney, ESA 10183). Véase Susan Tower Hollis, *The Ancient Egyptian “Tale of Two Brothers”. The Oldest Fairy Tale in the World*, Norman: University of Oklahoma Press, 1990 (Oklahoma Series in Classical Culture 7).

³¹⁹ “Come, stay with me, and it shall be well for thee, and I will make for thee beautiful garments”, “Anpu y Bata”, en Yohannan, 1968: 11.

³²⁰ Dice Bata: “Behold thou art to me as a mother, thy husband is to me as a father, for he, who is elder than I, has brought me up. What is this wickedness that thou hast said to me? Say it not to me again. For I will not tell it to any man, for I will not let it be uttered by the mouth of any man”, “Anpu y Bata”, en Yohannan, 1968: 11.

³²¹ Cuenta la mujer al esposo: “When he came to take for thee corn he found me sitting alone; he said to me, ‘Come, let us stay together, tie up thy hair:’ thus spake he to me. I did not listen to him, but thus spake I to him: ‘Behold, am I not thy mother, is not thy elder brother to thee as a father?’ And he feared, and he beat me to stop me from making report to thee, and if thou lettest him live I shall die”, “Anpu y Bata”, en Yohannan, 1968: 12.

³²² El nombre רַפִּיטָוּפִ / רַפִּיטָוּפִ, “Putifar”, significa algo así como “aquel que Ra ha dado” /p-di-p-r’/. Según los comentaristas del *Corán*, el egipcio se llama “Qitfir”, alteración del nombre “Putifar”. En el *Testamento de José* (siglo II a. C.) la mujer de Putifar es llamada “la mujer egipcia”, “la mujer de Mof” y “la mujer de Putifar”. Según Robert Graves y Raphael Patai, a la esposa de Putifar “no se le dio nombre hasta que el *Sepher Hayashar* la llamó Zuleika”, 1986: 224. El *Sepher Hayashar, Libro del virtuoso o Libro del recto* (siglo XII, publicado por primera vez en Venecia en 1625), cuenta la historia de José desde su llegada a Egipto hasta que se convierte en consejero del faraón. Según los musulmanes, el nombre de la mujer es زليخا (“Zoleikha”).

³²³ *Génesis* 39. 14-15: “Ha venido a mí para acostarse conmigo, pero yo he gritado y, al oír que yo levantaba la voz, abandonó su manto y huyó”.

³²⁴ Edward Granville Browne (1862-1926) observa: “This legend, greatly expanded and idealised from its original basis, has always been a favourite subject with the romantic poets of Persia and Turkey, nor was Firdawsí (as Dr. Ethé has pointed out) the first Persian poet to handle it. Abu’l-Mu’ayyad of Balkh and Bakhtiyári of Ahwáz having both, according to one manuscript authority, already made it the subject of a poem. These two earlier versions are

Occidente, por el anónimo autor del *Poema de Yuçuf* (fines del siglo XII o comienzos del XIII), por Georgius Macropedius (Joris van Lanckvelt, 1487-1558) en *Josephus* (1544), por Robert Aylett (1583-1655?) en “Joseph, or, Pharoah’s Favovrite” (1623), por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) en el “Suleika Nameh: Buch Suleika” del *West-Östlicher Divan*, por Edwin Arnold (1832-1904) en “Potiphar’s Wife” (1892) y por Thomas Mann (1875-1955) en la novela *Joseph in Ägypten* (1936), tercera parte de la tetralogía *Joseph und seine Brüder* (1933-1943). Conviene tener presente lo señalado por Gilbert Durand: “la cultura cristiana recuerda una señora Putifar negativa, mientras que la cultura islámica hace del idilio entre Yusuf y Zuleika la pareja mística del hebraico *Cantar de los cantares*”.³²⁶

El la literatura persa, el *argumento* aparece en la historia de “Siyavosh y Sudaba” del *Shahnameh* o *El libro de los reyes* de Ferdosi.³²⁷

En la literatura india, son numerosos los ejemplos del *argumento* de la madrastra enamorada del hijastro;³²⁸ aparece en la “Mahāpaduma Jātaka”, en la historia del virtuoso príncipe Paduma, hijo del rey Brahmadata de Benarés, en el *Kathāsaritsāgara* (*Océano de ríos de cuentos*) de Somadeva (1035-1082), y en el *Divyāvadāna* (*La Leyenda celestial*), en la historia de Kunāla, hijo del rey Aśoka. Hacia 1866, el filólogo alemán Theodor Benfey (1809-1881) postula que la historia de Kunāla es la fuente más remota de la obra conocida en el Cercano Oriente como *Libro de Simbad* (*Sindbad-nameh*, *Syntipas* o *Sendebār*) y en Occidente como *Los*

otherwise quite unknown to us, while our knowledge of Firdawsī’s version, which has luckily survived the vicissitudes of time, is largely due to Dr. Ethé’s indefatigable industry”, 1969: II, 146.

³²⁵ En noviembre y diciembre de 2002, en el Vahdat Theater de Teherán, la directora de teatro iraní Pari Saberi (1932) dirigió su obra *Yusuf va Zoleikha*, obra inspirada en el *Corán*, en Ferdosi y en Jami.

³²⁶ Durand, 1993: 229. Recuérdese que en “Los cuernos de Don Friolera”, esperpento de los *Martes de Carnaval* de José María del Valle-Inclán (1866-1936), Don Friolera llama a su mujer “la Putifar”.

³²⁷ En noviembre de 2003, Pari Saberi dirigió, en el City Theater de Teherán, su obra *Mourning for Siyavosh* basada en la historia de Ferdosi.

³²⁸ Véase Bloomfield, 1953.

*siete sabios de Roma (Liber de septem sapientibus o Historia septem sapientum).*³²⁹ La historia de Kunāla es traducida al chino, entre otros, por Seng Hui (K'ang-seng-hui) (m. 280 d. C.) en su *Liu-du Ji-jing (Colección de Sutras sobre las seis Pāramitās)*. De la traducción del monje budista chino Xuan Zang (Hsuan-tsang) (602-644/664), —recogida, en el siglo XVI, en el *Xi You Ji (Viaje a Occidente)*—, deriva la versión japonesa que aparece en la colección *Konjaku monogatari o Konjaku monogatari shu (Cuentos de antaño)*, del siglo XI.³³⁰

En la literatura griega, el *argumento* se individualiza en diversas historias, en diversos temas. Aparece, con variantes y características propias, en las historias de Teseo, Fedra e Hipólito, Preto, Estenebea (o Antea) y Belerofonte;³³¹ Acasto, Astidamía y Peleo;³³² Cícno, Filómone y Tenes; Amintor, Clítia (o Ptía) y Fénix; y Creteo, Demódice y Frixo.³³³

Ahora bien, al *argumento* “la mujer rechazada” se contrapone, *faute de mieux*, “la mujer aceptada”, o mejor aún, al *argumento* “el hijastro que rechaza los amores de su madrastra” se opone “el hijastro enamorado de su madrastra”, “das Motiv der Liebe zwischen Sohn und Stiefmutter”, ya con final trágico, ya con final feliz.

El *argumento* con final trágico se individualiza en el tema de Don Carlos, tema literario basado, más que en un hecho histórico, en una Leyenda Negra.³³⁴ Don Carlos (1545-1568), hijo

³²⁹ El original sánscrito (*Siddhapati*) está perdido. La rama oriental agrupa ocho versiones: una en siríaco, una en griego, una en castellano (*Sendebār* o *Libro de los enganosos et assayamientos de las mujeres*), una en árabe, una en hebreo y tres en pahlevi; la occidental, más de cuarenta, en latín, francés, inglés, etc. El *Sendebār* castellano, mandado traducir del árabe por don Fadrique (1223-1277), hermano del rey Alfonso X, el Sabio, deriva, según los distintos estudiosos, ya del sánscrito a través del pahlevi y del árabe, ya del pahlevi a través del árabe, ya del sánscrito a través del hebreo, del pahlevi y del árabe.

³³⁰ Véase Keene, 1969.

³³¹ El tema de Estenebea (o Antea) y Belerofonte ha sido tratado, entre otros, por Homero, Eurípides y Philippe Quinault.

³³² El tema de Acasto, Astidamía y Peleo ha sido reescrito por Píndaro.

³³³ Se podría agregar a esta lista el mito de Fobio, Cleobea (o Filecme) y Anteo.

³³⁴ Véase Liedtke, 1930. El tema de “Don Carlos” podría pensarse también como la individualización del *argumento* del rey que asesina a su hijo por cometer adulterio con su propia esposa o del *argumento* aún más amplio del conflicto entre padre e hijo. Observa E. Frenzel: “Der Vater-Sohn-Konflikt ist das Kernmotiv des Ödipus-Stoffes, des Don Carlos-Stoffes, des Hildebrand-Hadubrand-Stoffes und anderer”, 1963: 81, “El conflicto entre padre e hijo

del rey Felipe II de España (1527-1598) y de su primera esposa María Manuela de Portugal (1527-1545), ambos primos hermanos por partida doble, se enamora de la tercera esposa de su padre, Isabel de Valois (1546-1568), y es mandado asesinar por aquél. Señala E. Frenzel:

El hijo y heredero de Felipe, don Carlos, era un hombre degenerado espiritual y físicamente por herencia y educación, por lo cual su padre no consintió que se casase con la princesa austríaca Ana, ni que interviniese en política, pretendiendo eliminarlo de la sucesión al trono. Le negó el mando supremo de los Países Bajos y, adelantándose a un intento de fuga del príncipe, mandó detenerle. Don Carlos murió en 1568 en la prisión. Se dio como causa de su muerte la debilidad física debida a las irregularidades en la toma de alimentos. La esposa de Felipe, Isabel, que murió pocos meses después que Carlos, había sido la prometida del infante antes de que el propio rey contrajese matrimonio con ella por razones políticas; no existe base alguna para suponer una relación amorosa entre los antiguos prometidos, aunque se halle dentro de lo posible.³³⁵

Y agrega: “En las versiones españolas no tiene cabida el motivo del amor entre el hijo y la madrastra, ni de los celos del padre y su venganza [...] la historia de amor [...] se desarrolló principalmente en Francia”,³³⁶ de donde pasó a los demás países europeos. Es posible que Lope de Vega (1562-1635) haya encubierto la historia de Don Carlos en *El castigo sin venganza* (1631),³³⁷ tragedia basada en la *novella* “Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara” de Mateo Bandello (1485-1561),³³⁸ *novella* basada, a su vez, en un hecho real. Ugo (1405-1425), hijo

es el motivo central del argumento de Edipo, del argumento de Don Carlos, del argumento de Hildebrando y Hadubrando y de otros”. Nótese los problemas terminológicos.

³³⁵ Frenzel, 1994: 179. Recuérdese que la princesa Ana de Austria (1549-1580) fue la cuarta esposa de Felipe II.

³³⁶ Frenzel, 1994: 180.

³³⁷ La obra fue escrita en 1631 y representada dos años más tarde. El manuscrito autógrafo, conservado en la Ticknor Collection de la Boston Public Library (D. 174), está fechado el 1º de agosto de 1631. La tragedia obtuvo la aprobación (“Censura”) para poder ser representada el 9 de mayo de 1632, por parte de Pedro de Vargas Machuca, y fue publicada en Barcelona por Pedro Lacavallería en 1634 (edición *Suelta*), y en 1635 en la *Veinte y una parte verdadera de las comedias del fénix de España Frei Lope de Vega Carpio...*, en Madrid por la viuda de A. Martín (folios 91r-113v).

³³⁸ La novela está incluida en la *Prima parte de le Nouvelle del Bandello* (Lucca, 1554, núm. XLIV). De la versión libre francesa de Pierre Boistreau y François Belleforest (*Histoires Tragiques*), de 1559, deriva la española, *Historias trágicas exemplares de Pedro Bouistau y Francisco de Bellaforest*, de 1568, versión en la que se basa Lope. Éste, en el “Prólogo” a la edición *Suelta*, escribe: “Su historia anduvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana”, citado por A. Carreño, Carreño/Lope de Vega, 1990: 33.

bastardo del marqués Niccolò III d'Este (1383-1441), Señor de Ferrara, Módena, Parma y Regio, y de su favorita, Stella dei Tolomeo, se enamora de la segunda esposa de su padre Parasina Malatesta (1404-1425). Descubiertos, ambos son decapitados el 21 de mayo de 1425.

De manera errónea se ha dicho y repetido que el tema de Fedra e Hipólito aparece en *El castigo sin venganza*. En efecto, si bien, en la tragedia de Eurípides y en la de Lope, las relaciones familiares de los personajes son las mismas: Hipólito, Teseo, su padre, y Fedra, su madrastra, y, el conde Federico, el Duque de Ferrara, su padre, y Casandra, su madrastra, en la obra del español, el joven no rechaza a la mujer, sino que se enamora de ella. Observa Antonio Carreño:

La pasividad, en un principio, de Casandra frente a la lánguida melancolía de Federico, perdidamente enamorado (acto II), contrasta en el tercer acto con la agresividad de ésta frente a la distancia que le quiere imponer Federico al planear su desposorio con Aurora. Tal intercambio referencial lo establece también el mito (Fedra e Hipólito).³³⁹

No es muy acertada la observación, a menos que se quiera establecer un paralelo entre la distancia que impone Hipólito a Fedra cuando ésta lo requiere, con la que impone Federico a Casandra en idénticas circunstancias. El mismo Carreño insiste en que: “El mito de Fedra está también aludido en la versión española de la *novella* de Bardello”,³⁴⁰ y subraya “la tradición literaria que la asocia [a Casandra] con Fedra”,³⁴¹ esto último sólo es cierto si ambas son consideradas símbolos condensados de la pasión.

Ahora bien, el enamoramiento de un hijastro por su madrastra, con final feliz, sucedió en la época helenística. Plutarco de Queronea (45/50-120/125) en las *Vidas Paralelas*³⁴² y en

³³⁹ Carreño/Lope de Vega, 1990: 41.

³⁴⁰ Carreño/Lope de Vega, 1990: 44.

³⁴¹ Carreño/Lope de Vega, 1990: 45.

³⁴² Plutarco, *Demetrio* 38.

Luciano de Samosata (hacia 120-hacia 190) en *Sobre la diosa siria*³⁴³ narran la historia de Estratonice. Antíoco I Sóter (324 a. C.-261 a. C.) se enamora de Estratonice, la hija de Demetrio Poliorcetes y segunda esposa de su padre Seleuco I Nicátor,³⁴⁴ rey de Siria (hacia 355 a. C.-280 a. C.) e intenta reprimir la pasión. El joven cae enfermo y el médico Erasístrato señala que su enfermedad es el amor. Se descubre todo y Seleuco cede su esposa a su hijo y, en 293 a. C., lo hace partícipe del poder, esto es, lo nombra corregente.³⁴⁵

Luciano, en *Sobre la diosa siria*, refiere que el primer marido de Estratonice, sabiéndolo fiel, mandó llamar a uno de sus amigos, al joven y bellissimo Combabo, para que acompañara a su esposa a la Ciudad Sagrada, donde ésta erigiría un templo a Hera, y también para que mandara el ejército. El joven presintiendo el desenlace se castró. Puso los órganos genitales en un vaso, con mirra, miel y perfumes y, tras envolverlo, lo selló, luego, en presencia de muchos testigos, entregó el vaso al rey y le pidió que, en vista de que iba a hacer un largo viaje, se lo mantuviera seguro ya que aquello era, para él, más valioso que el oro. Estratonice y Combabo pasaron tres años construyendo el templo. Al principio la reina ocultaba su pasión pero un día decidió confesarle al joven su amor. Éste rechazó sus proposiciones. Como ella amenazaba con hacerse un gran daño, él le contó todo y le mostró las evidencias. Al ver lo que nunca se hubiese esperado, Estratonice desistió de su locura. Ahora bien, lo ocurrido en la Ciudad Sagrada llegó a oídos del rey quien mandó llamar a su amigo. Dice Luciano:

□λλοι δ' λΥγουσι λΥγον ο□τι □ληψΥα, τ↓ν Στρατονεκην, /πειδ↓ □πΥτυξε τον
 /δΥετο, α□τ↓ν γρ□χασαν /ω τ↓ν □νδρα το□ Κομβ□βου κατηγοΥειν πεερην
 ο↓ /πικαλΥουσαν, καε τ↓ □ελληνεω Σψενεβοεηω πΥρι λΥγουσι καε

³⁴³ Luciano, *Sobre la diosa siria* 17-18.

³⁴⁴ Antíoco es hijo de Seleuco y de su esposa Apama. Estratonice había estado casada anteriormente. Véase A. B. Breebaart, "King Seleucus I, Antiochus, and Stratonice", en *Mnemosyne* 20, 1967, pp. 154-164.

³⁴⁵ El tema de Estratonice ha sido reescrito, entre otros, por De Brosse, *La Stratonice ou la malade d'amour* (1645), Du Fayot, *La nouvelle Stratonice* (1657), Philippe Quinault (1635-1688), *Stratonice* (1660), Thomas Corneille (1625-1709), *Antiochus*, Abraham Bogaert (1663-1727), *Stratonice* (1693), Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669), *Antíoco y Seleuco* y H. Eschelbach, *Antiochus* (1897).

Φαεδρηω τῶ Κνωσσηω, ταυτε καε Ασσῆριοι /ω Στρατονεκην
μυθολογουσιν. ἄθ μῦν νυν οἱ δ' Ψεβεβονην πεψομαι οἱ δ' Φαεδρην
τοιδε /πιελΥσαι, εἰ τῆν Ἰππλυτον /τρεκΥτω /π)ψε Φαεδρη. ἄλλ τ
μ'ν /ξΥτω /κτω καε /γΥνετο.

Otros cuentan una historia que no es verdadera; que Estratonice, después de no lograr lo que quería, ella misma escribió a su marido acusando a Combabo y culpándolo de haberla seducido, y lo que los griegos dicen sobre Estenobea y Fedra de Cnosos, eso es lo que los asirios cuentan respecto a Estratonice. Yo no creo ni que Estenobea llevara a cabo tales cosas, ni tampoco Fedra, si en verdad Fedra deseaba a Hipólito. Pero queden las cosas como están.
(23).

Combabo, al tanto de la acusación de adulterio, acudió confiado porque su defensa había quedado con el propio rey. Cuando era conducido a la muerte pidió su tesoro; se lo llevaron, rompió el sello del vaso y mostró su contenido. El rey conoció la verdad, lo recompensó y lo hizo regresar a la Ciudad Sagrada para que terminara el templo y allí se quedó.

EL MITO DE FEDRA E HIPÓLITO

La de Fedra e Hipólito es una *historia* relativamente reciente cuya constitución más o menos definitiva puede fijarse en el siglo VI a. C., hacia fines de la Época Arcaica, en la ciudad peloponesia de Trecén, de donde pasa a Atenas.³⁴⁶ Antes de Eurípides sólo aparecen menciones aisladas a sus personajes sin ninguna vinculación entre sí. Al respecto señala Louis Séchan:

Phèdre n'a pas toujours connu Hippolyte; Hippolyte lui-même n'a point toujours été le fils de Thésée. Notre héros a primitivement existé en dehors de toute relation humaine, et l'on relève encore dans Euripide des marques non douteuses de son ancienne condition. Le passage où Artémis promet au jeune homme un dédommagement à ses douleurs décrit, en effet, le rituel d'un véritable culte.³⁴⁷

³⁴⁶ A comienzos del siglo XX, Gilbert Murray creía que era una “tradicción local ateniense”, 1951: 69.

³⁴⁷ Séchan, 1911: 112-113.

La primera mención a Fedra se encuentra en el canto XI de la *Odisea*, en la ΝΥΚΤΙΑ, en la “evocación de los muertos (νΥΚΤΕΩ)”, específicamente en el catálogo de las heroínas que ve Odiseo en su viaje a las moradas de Hades y Perséfone; el pasaje (vv. 321-326), empero, es considerado, por la mayoría de los críticos, una interpolación ática del siglo VI a. C. a causa de la presencia de Dioniso, dios que no aparece en ningún verso auténtico de los poemas homéricos.

En cuanto a Hipólito, éste aparece mencionado por primera vez en dos testimonios de las *Naupactias*, poema épico posthomérico, anterior al siglo V a. C., obra que se conserva de manera muy fragmentaria.³⁴⁸ Ambos testimonios refieren la resurrección del héroe por parte de Asclepio y son transmitidos uno por Filodemo de Gádara (hacia 110 a. C. - hacia 40 a. C.) en su tratado *Sobre la piedad* (p. 52 Gomperz; frag. 12 Kinkel) y otro por la *Biblioteca* del pseudo-Apolodoro (3. 10. 3; frag. 11 Kinkel),³⁴⁹ obra redactada hacia el siglo I o II d. C.

Casi nada puede señalarse del mito etno-religioso de Fedra e Hipólito, mito fundacional, anónimo y colectivo, por la falta de testimonios antiguos; un poco más se puede decir de la *prehistoria* de los personajes.

³⁴⁸ En la Antigüedad, las *Naupactias* (τῆ Ναυπᾶκτια) o *Naupácticas* (τῆ Ναυπακτικῆ) fueron atribuidas ya a un poeta de Mileto, ya, como lo hace Pausanias (*Descripción de Grecia* 10. 38. 11), siguiendo la opinión de Caronte de Lámpsaco, a Cárcino de Naupacto (siglo VI a. C.). Esta misma doble atribución se da en la actualidad; Huxley las atribuye al poeta milesio (1969: 69) y la mayoría de los autores a Cárcino. Los fragmentos conservados fueron editados en 1877 por Johann Gottfried Kinkel (1815-1882) en los *Epicorum Graecorum fragmenta*.

³⁴⁹ La atribución de la *Biblioteca* al gramático Apolodoro de Atenas (siglo II a. C.) es, como lo ha demostrado Carl Robert, errónea, aunque se la sigue conservando de manera convencional. Escribe el pseudo-Apolodoro: εἶρον δὲ τινῶν λεγομένων ναστῶναι | πᾶσιν τοῖς, Καπανύα καὶ Λυκόργον, ὃν Στήσσορος φησὶν <ν> Ἐριφίλῃ, | Ἰππύλυτον, ὃν τῆ Ναυπακτικῆ συγγράχῃ λέγει, Τυνδάρων, ὃν φησὶν Πανᾶσσιω, Ἰμύναιον, ὃν οὐδὲ Ὀρφικοὶ λέγουσι, Γλαῦκον τῆ Μένωνος, ὃν Μελησαγόρα λέγει, “Encontré a algunos que decían haber sido resucitados por él [por Asclepio]: Capaneo y Licurgo, como cuenta Estesícoro en *Erifile*, Hipólito, como dice el autor de las *Naupactias* [frag. 11 Kinkel], Tindáreo, como refiere Paniasis [frag. 19 Kinkel], Himeneo, como dicen los órficos [frag. 40 Kern], Glauco, hijo de Minos, como dice Ameleságoras [frag. 2 Müller]”, *Biblioteca* 3. 10. 3. Se ha señalado que muy probablemente esta lista de personajes resucitados por Asclepio haya sido en su origen una glosa marginal al texto posteriormente incorporada a éste. En ningún otro pasaje el autor de la *Biblioteca* habla de sí mismo en primera persona.

Fedra es descendiente de Helios-Sol;³⁵⁰ para usar palabras de Carl Kerényi (1897-1973), es una “Sunkindred” (*Sonnensippshaft*).³⁵¹ El propio nombre insiste en esta filiación: Φα↔δρα, la “brillante”, la “fulgente”, la “esplendente”, la “resplandeciente”, la “radiante”.³⁵² Según Paulette Ghiron-Bistagne (m. 1994): “Phèdre apparaît comme le souvenir, sinon d’une divinité, du moins d’une prêtresse minoenne d’un vieux culte de la fécondité”.³⁵³

Distintas teorías han sido propuestas para explicar la figura de Hipólito (Ἰππολύτω), nombre que significa “destrozado por los caballos”.³⁵⁴ Originario de Trecén, en la costa norte de la Argólida, Hipólito sería, en sus orígenes, ya una divinidad, ya un héroe sagrado, ya una figura sacerdotal.

En cuanto a la etimología de los nombres de Fedra e Hipólito, es importante recordar la observación hecha por el filólogo anglo-alemán Max Müller (1823-1900), gran estudioso de la mitología comparada:

Cuando hay personajes míticos que han conservado nombres inteligibles en griego, es cuando es más fácil de descubrir el sentido del mito. Los nombres de Eos, de Selene, de Helios, son palabras que llevan en sí su propia historia; tenemos entonces un terreno sólido, un punto fijo de donde podemos partir para tratar de explicar el resto del mito.³⁵⁵

Advierte también que muchos mitos se han transferido a personas a causa de una simple semejanza de nombre y señala la “ley que preside a la formación de una leyenda”:

En el origen no es más que una simple palabra, un μῦθος, una de esas voces numerosas que no tienen más que un curso local, y pierden su valor si se las transporta a sitios lejanos; voces inútiles para el comercio diario del pensamiento,

³⁵⁰ Véase más adelante la genealogía de Fedra.

³⁵¹ Kerényi, 1979.

³⁵² El nombre Φα↔δρα está relacionado etimológicamente con los adjetivos φα↔διμος, -ω, -ον y φαιδρ)ω, -ῖ, -ῖν, “brillante”, en sentido recto, hablando de la luz (“luminoso”, “claro”, “sereno”, “puro”), del sol, de la luna.

³⁵³ Ghiron-Bistagne, 1994/1995: 30.

³⁵⁴ El nombre de Hipólito, compuesto por el sustantivo ἵππος, “caballo” y el adjetivo λυτ)ω, -ῖ, -ῖν, “que puede ser desatado”, del verbo λύω, “desatar”, está, como se verá más adelante, en relación con su muerte.

³⁵⁵ Müller, 1988: 71.

moneda falsificada en manos de la muchedumbre; pero que no se tira, sin embargo, sino que se guarda como curiosidad y como adorno, hasta que el anticuario la descifra después de muchos siglos. [...] Nuestras principales fuentes son, pues, los antiguos cronistas que tomaron la mitología por historia y no utilizaron de ella más que lo que respondía a su designio. Y aun éstos no nos han sido conservados; son sólo la fuente donde recogieron sus informes escritores posteriores, como Apolodoro y los escoliastas. El primer deber del mitólogo es discernir esta mezcla, descartar todo lo que es sistemático, y reducir cada mito a su forma primitiva.³⁵⁶

Y concluye que: “la lengua griega suministra casi todo lo que es preciso para hacer inteligible y racionales esas extrañas historias, aunque los griegos más modernos (quiero decir, Homero y Hesíodo) no tuviesen seguramente ninguna sospecha de la significación primitiva de esas tradiciones”.³⁵⁷

Para el filólogo alemán Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931) la figura de Hipólito se habría originado en un antiguo himno (ἵμνω) de carácter sagrado que, repetido de generación en generación, cantaban las jóvenes treceñas antes de sus matrimonios (γῆμοι).³⁵⁸ Este himno, expresión de la tristeza por el fin de la infancia y de la pureza, habría creado un representante de tal sentimiento: Hipólito,³⁵⁹ a quien las jóvenes que se iban a unir en matrimonio ofrecían un mechón de sus cabellos. Esto es, el *daimon* (δαίμων) Hipólito, una proyección del sentimiento colectivo de tristeza que dio origen al himno, se habría convertido en un símbolo de la desaparición de la infancia. Ahora bien, con el transcurso del tiempo, la figura de Hipólito se habría desprendido de este himno nupcial y el mismo himno se habría convertido en un lamento ritual por la prematura muerte del joven. En la tragedia conservada de Eurípides, Ártemis *instituye* el culto a Hipólito. La diosa dice al joven moribundo:

σοὐ δὲ, ἐταλαπῶρα, ἴντε τῶνδε τῶν κακῶν

³⁵⁶ Müller, 1988: 74-75.

³⁵⁷ Müller, 1988: 80.

³⁵⁸ Citado por Séchan, 1911: 118.

³⁵⁹ No pocas figuras de la mitología griega nacieron de cantos populares. Piénsese en Himeneo (Ἰμῆναος, Ἰμῆος), dios que en su origen fue la personificación del himeneo (ἵμνω), del himno nupcial.

τιμῶν μεγάλων πλεῖ Τροζηνῶν
 δῶσαι γὰρ ἄλλων γυναικῶν παρῶν
 κῆρα κερῶντα σοι, διὰ ἄνοον μακροῦ
 πύνη μῦστα δακρῶν καρποῦ μῦτον
 ἔσθ' μουσοποιῶν σ' παρῶν
 ἴσται μῦρινα, κοῖκ ἄνθυμοω πεσθῶν
 φρω Ἰ Φαῶδραω σ' σιγηψῶσεται.

Y a ti, desdichado, a cambio de estos males,
 en la ciudad de Trecén máximas honras
 te concederé: antes de unirse al yugo de las nupcias, las jóvenes
 sus cabelleras cortarán en tu honor, y durante largo tiempo
 cosecharás de sus mayores duelos las lágrimas.
 Y siempre será preocupación de las vírgenes
 cantarte en versos, y, no cayendo en el olvido,
 el amor de Fedra hacia ti no será silenciado.
 (vv. 1423-1430).

A partir de entonces, todas las jóvenes trecenias se cortarán, antes del matrimonio, un mechón o un bucle de sus cabellos en honor de Hipólito y lo depositarán en su templo (ναῶν), ubicado en un recinto sagrado (τῦμενω), mientras sus amigas vírgenes entonan un canto que recuerda el amor de Fedra y sus funestas consecuencias. Éste es un mito etiológico, un mito inventado para explicar un antiguo e importante culto así como prácticas religiosas ya existentes: un rito de pasaje en el que es evidente el simbolismo iniciático. Pausanias, en su *Descripción de Grecia*, observa:

Ἰππολῆτος δ' ἄλλων ἄλλων τῦμενω τε /πιφανῆστατον ἄνεται καὶ ναῶν ἄλλων
 καὶ ἄλλων ἄλλων /στιν ἄλλων. ταῦτα μὲν Διομῆδην λῦγουσι ποιῶσαι
 καὶ προσῆτι ψῆσαι τῶν Ἰππολῆτος πρῶτον. Τροίζηνῶν δ' ἄλλων μῦν
 /στιν Ἰππολῆτος τῶν ξρῶνον τοῦ βῶου πᾶντα ἄλλων καὶ ψυσῶσαι
 καψεστῶκασιν ἄλλων, δρῶσι δ' καὶ ἄλλων τοῖνδε: ἄλλων παρῶν
 πλῆκαμον ἄλλων οἷ πρῆ γῶμου, κειραμῦνη δ' ἄλλων ἄλλων
 φῦρουσα. ἄλλων ἄλλων δ' ἄλλων ἄλλων συρῶντα | πρῆ τῶν ἄλλων
 τῶν ἄλλων ἄλλων εἰδῶν: τῶν δ' ἄλλων ἄλλων καλοῦμενον ἄλλων,
 τοῦτον εἶναι νομῶζουσιν ἄλλων Ἰππῶλον τιμῶν παρῶν ἄλλων
 ἄλλων.

A Hipólito, el hijo de Teseo, está dedicado un muy famoso recinto sagrado en el que hay un templo y una antigua imagen. Se dice que esto lo hizo Diomedes y que, además, fue él el primero en hacer sacrificios a Hipólito. Los trecenios tienen un sacerdote de Hipólito, que ejerce durante toda su vida su sagrada función, y han establecido sacrificios anuales, y también hacen lo siguiente: cada doncella antes de la boda se corta un mechón para él, y una vez cortado lo lleva al templo y se lo ofrenda. No quieren admitir que murió arrastrado por sus caballos ni muestran, a pesar de que la conocen, su tumba. Consideran que lo que en el cielo se llama Auriga, es aquel Hipólito que ha recibido de los dioses ese honor. (2. 32. 1).

Son numerosos los indicios del antiguo culto de Hipólito en Trecén; allí se encontraban no sólo este recinto sagrado (τῦμενοω) y la tumba (τῦφοω)³⁶⁰ del joven, sino también su casa (ο⇒κ⇔α), el estadio (στῦδιον) donde se ejercitaba y el templo de Ártemis Licea (νῦοω Λυκε⇔αω ⇔Αρτῦμιδοω) que él mismo había fundado. Aclara Pausanias:

ω δ' τῦν /π⇔κλησιν οἱ δ'ν εἰξον πυψῦσψαι παρῦ τῦν /φηγητῦν, ῦλλῦ α γλ(κουω /φα⇔νετ) μοι τῦν Τροιζην⇔αν λυμαינוμῦνουω /φελεῖν J ⇔Ιππ)λυτοω α ⇔Αμαζ)σι, παρῦ εἰν τῦ πρῦω μητρῦω •ν, /π⇔κλησιω τῦω ⇔Αρτῦμιδ)ω/στιν α(τη: εδη δε ῦν fτι κα⇔ ῦλλο οἱ γινῦσκ)μενον | πῦ/μο\.

En cuanto al nombre, nada logré averiguar de los guías, pero o bien me pareció que Hipólito había alejado a unos lobos que asolaban la región de Trecén, o bien éste es el nombre de Ártemis entre las Amazonas, de las que él descendía por parte de madre. Pero podría también haber alguna otra razón no conocida por mí. (2. 31. 4).

Su madre era, como se sabe, una Amazona (⇔Αμαζ)ϕ), una descendiente del dios de la guerra Ares y de la ninfa Harmonía, llamada, según los distintos autores, Antíope (⇔Αντι)πη), Melanipe (Μελαν⇔πη) o Hipólita (⇔Ιππολ(τη).

Para la inglesa Jane Ellen Harrison (1850-1928), Hipólito sería un antiguo *daimon* (δα⇔μῦν), una antigua divinidad local de Trecén, que perdió su carácter divino con las

³⁶⁰ Si bien Pausanias señala un monumento sepulcral de Hipólito (μῦμα⇔Ιππολ(τῦ) en la pendiente meridional de la Acrópolis de Atenas, dicho monumento es bastante posterior, *Descripción de Grecia* 1. 22.1.

invasiones dorias de fines del segundo milenio a. C.³⁶¹ Señala esta autora que el *daimon* es: “the product, the projection, the representation of collective emotions. Normally and naturally he is attended by the group of thiasos that begets him, but gradually he attains independent personality”,³⁶² y agrega:

Hippolytus is indeed [...] the *Megistos Kouros* [...] —the *daimon* of initiation ceremonies, of the *rite de passage* from virginity to virility. The plot, the *mythos* of the Hippolytus utters things older and deeper than any ugly tale, however ancient, of Potiphar’s wife.³⁶³

El inglés Lewis Richard Farnell (1856-1934) considera a Hipólito como un héroe sagrado (*sacral hero*) y observa que el ritual *instituido* por Ártemis en al tragedia de Eurípides: “proves cult, but does not attest divinity; all this ritual of sorrow, the singing at the grave, the dedication of hair is proper to hero-cult”.³⁶⁴ Según este autor, Hipólito habría sido una figura sacerdotal al servicio de una diosa Ártemis-Afrodita o Fedra, y sugiere: “Suppose that during his tenure of office he has vowed to chastity, a taboo by no means uncommon in the old Greek world; hence could easily arise the story that the goddess loved him and loved in vain, and the goddess could naturally degenerate into a mortal woman called ‘Phaidra’ ”.³⁶⁵

Este culto al héroe en un cierto momento habría adquirido mucho de ritual divino. En este sentido, es importante recordar lo que señala Diodoro Sículo:

□Ππλϋτω μ'ν ο|ν δι□ σφφροσ(νην τ|ν β↔ον καταστρΥχω παρ□
Τροιζην↔οιω fτυξεν ⇒σοψΥπν τιμ↔ν

³⁶¹ El de Hipólito no es un caso aislado, en efecto, J. E. Harrison observa que: “The local daimons of Thessaly and Boeotia and the Peloponnese were *de-daimonized* by the Migrations”, 1977: 336. La población peloponesia anterior a la invasión doria era de origen jonio.

³⁶² Harrison, 1977: 260. Recuérdese que μΥγιστω κο|ρω se traduce como “joven muy poderoso”.

³⁶³ Harrison, 1977: 337.

³⁶⁴ Farnell, 1970: 65.

³⁶⁵ Farnell, 1970: 69. L. Séchan recuerda que, en *De sacris Troezeniorum, Hermionensium, Epidauriorum* (p. 86), S. Wide “identifie Phèdre avec Aphrodite et suppose que l’histoire de la passion de Phèdre n’est qu’une transcription d’un des mythes relatifs à l’amour d’une déesse pour un mortel”, Séchan, 1911: 121.

Entonces Hipólito, habiendo acabado su vida a causa de su castidad, fue honrado entre los treceños al igual que los dioses (4. 62. 4).

Según el francés Salomon Reinach (1858-1932), Hipólito sería un antiguo “dios caballo”, y los cultos de Trecén remontarían a antiguos rituales en los que se practicaba el sacrificio de dicho animal.³⁶⁶

Para el inglés Gilbert Murray (1866-1957) Hipólito, como Dioniso, sería un Demonio del Año, un *Eniautòs Daimon* (ἐνιαυτῶ δαίμων), esto es, una “divinidad anual”, personificación de la naturaleza que nace y muere de manera cíclica.³⁶⁷ Observa este autor que la tragedia griega, originada en el ritual de Dioniso,³⁶⁸ “ensanchó su cuadro primeramente a las historias de otros héroes o demonios —la diferencia entre estas dos categorías es pequeña— que eran, en lo esencial, del tipo de Dionysos: Penteo, Licurgo, Hipólito, Acteón” y luego “pasó a tratar de cualesquiera héroes a cuya rememoración se aplicase algún ritual propio”, ya que el drama:

es esencialmente una ejecución o desempeño del ritual, o mejor dicho, lo que los griegos llamaban un *aition* [αἴτιον], o sea un supuesto hecho histórico que explica el origen o la “causa” del ritual. Así la muerte de Hipólito es *aition* de las lamentaciones practicadas sobre su tumba.³⁶⁹

³⁶⁶ Reinach, 1913: 54-67.

³⁶⁷ Señala Murray que todos los años este “vago espíritu de la naturaleza” “se desborda con demasía e incurre en *hybris*, pecado que trae su merecido castigo”, y agrega: “El Demonio del Año —Espíritu de la Vegetación, Dios Cereal o como se le llame— se engríe orgullosamente en su poderes, y muere a manos de su enemigo, que así se convierte en matador y debe a su vez caer en manos del esperado vengador, que es a su vez el antiguo y primer culpable resucitado. [...] Dionysos, el demonio de la tragedia, es uno de estos Dioses Mortales y Renacientes, como Atis, Adonis y Osiris”, 1951: 49-50

³⁶⁸ “El ritual dionisiaco que yace en el fondo de la tragedia es de presumir que tuvo seis etapas regulares: 1) un *agón* o Combate, en que el Demonio lucha con su adversario, el cual —por lo mismo que se trata de un combate entre este año y el año pasado— puede identificarse con él mismo; 2) un *pahtos* o Desastre, que comúnmente asume la forma del *spáragmos* o Descuartizamiento; el cuerpo del Dios Cereal es despedazado en innumerables semillas que se esparcen por toda la tierra; a veces hay algún otro sacrificio mortal; 3) un Mensajero, que trae la noticia de lo acontecido; 4) una Lamentación, a menudo entremezclada con un Canto de Regocijo, pues la muerte del Viejo Rey supone la ascensión del Nuevo; 5) el Descubrimiento o Reconocimiento del dios oculto o desmembrado; 6) su Epifanía o Resurrección en la gloria”, Murray, 1951: 50. Nótese las muchas correspondencias entre el mito de Dioniso y el de Hipólito.

³⁶⁹ Murray, 1951: 51.

Louis Séchan piensa que Hipólito sería un antiguo dios de la vegetación que periódicamente moría y renacía, cuyo culto estaría ligado al de Asclepio quien lo habría resucitado. Vuelto a la vida, Hipólito se habría refugiado en Aricia, donde su culto se confundía con el de Virbio.³⁷⁰ El culto de esta antigua divinidad menor del Lacio, suerte de genio local del bosque sagrado Aricia, junto al lago Nemi, también estaba unido al de *Diana Nemorensis*. La identificación de Hipólito con Virbio tendría su origen, o habría sido facilitada, precisamente por la estrecha relación de Virbio con Diana —paralela a la de Hipólito con Ártemis—, por la prohibición de que los caballos entrasen en dicho bosque y por el hecho de que Hipólito, el “destrozado por los caballos”, fue muerto por los corceles que tiraban su carro. Ahora bien, conviene recordar que los testimonios más antiguos de esta identificación pertenecen a los poetas de la época de Augusto.³⁷¹

Según Hans Herter (1899-1984) el mito de Hipólito remontaría a una antigua leyenda ritual de Trecén relacionada con el culto a Poseidón. Su núcleo originario sería la muerte violenta sufrida por Hipólito, un héroe joven, hermoso y virgen.³⁷² A esta antigua leyenda se habrían mezclado, con posterioridad, las figuras de Teseo, el gran héroe de Atenas y del Ática, y de Fedra

³⁷⁰ Véase Frazer, 2003.

³⁷¹ Véase el capítulo dedicado a Ovidio.

³⁷² Herter, 1940. Conviene recordar que durante todo el siglo XIX hay una constante búsqueda de relaciones entre elementos del mito y fenómenos naturales. En este sentido, U. Köhler cree que los aspectos relativos a la aparición del toro marino denotan un lejano recuerdo de las erupciones submarinas muy frecuentes en la costa volcánica de Trecén, citado por Séchan, 1911: 114, nota 2. Hazel E. Barnes observa “The nineteenth-century writers tend to view all myths as portrayals of natural phenoma. Thus Hippolytus was made a parallel to Phaeton, the son of Apollo, and became a symbol of the sun. His death, caused by the bull from the sea, indicated the setting of the sun at the horizon where sky meets the ocean, or perhaps the eternal conflict of water and fire. Or again, Hippolytus was the morning star, his mother the moon-goddess. Since Phaedra (whose name may mean ‘the shining one’) was made the dawn-goddess, her arrival naturally drove away Hippolyta (as the moon-goddess) and heralded Hippolytus’ demise”, 1960: 107. L. R. Farnell señala que: “M. Reinach has well exposed the uselessness and ‘impertinence’ of the explanation offered by the older school, the devotees of solar and astral symbolism; their chief defect is the entire lack of evidence for them”, 1970: 67.

y su filiación con las Amazonas.³⁷³ No hay que olvidar que Teseo, nacido en Trecén, es, por parte de su madre Etra, nieto del rey trecenio Piteo y que, según la leyenda local, su padre no fue el rey ateniense Egeo sino Poseidón, el principal dios de la ciudad. En cuanto a Fedra, en esta mezcla de leyendas, en tanto mujer impúdica aparece como oponente (*opposant*) de Hipólito, joven casto.³⁷⁴

El investigador francés Bernard Sergent, por su parte, piensa que, en Trecén, Hipólito “es un héroe guerrero, y esto lo implica la fundación de su culto por Diomedes”³⁷⁵ —el rey de Argos que participó en la guerra de Troya—, más aún, piensa que es un héroe guerrero homosexual y un “héroe del estadio”.³⁷⁶ En *La homosexualidad en la mitología griega*, este autor insiste en que, en Esparta, Hipólito es un “héroe militar”.³⁷⁷

Hipólito, héroe guerrero, seguramente también lo era en Esparta: Pausanias da cuenta allí de un monumento heroico al héroe; y, evidentemente, conociendo la ideología dominante en Lacedemonia, no sería para celebrar al soltero endurecido que es en la tradición ática [...]

Así pues, en Atenas la leyenda de Hipólito fue desviada del sentido que tenía en Trecén según podemos discernirlo: en la tragedia que Eurípides le consagró se convierte en un fanático de la caza, totalmente entregado a su pasión y hostil a las mujeres; rodeado de jóvenes amigos —ideal de la fraternidad masculina—, es rigurosamente casto. Su diosa, la que preside sus cazas, la patrona de la virginidad, es Ártemis.³⁷⁸

La poesía y la plástica griegas giran, en gran medida, en torno al mito, de ahí que ambas sean importantes fuentes para su conocimiento. Ya lo señalaba el sofista y rétor Filóstrato “el Viejo” (160/170 - hacia 246) en los *Cuadros*: poetas (ποιηταε) y pintores (ζωγραφοι) contribuyen por igual para que se conozcan “los hechos y aspectos de los héroes” (1. [0.] 1: τινων ρητων φργα καε εδδη).

³⁷³ El hecho de que Hipólito aparezca como hijo de una Amazona se debe, muy probablemente, a una innovación ática.

³⁷⁴ Para el esquema actancial, véanse Propp, 1999 y 2000; Souriau, 1950 y Greimas, 1971.

³⁷⁵ Sergent, 1986: 143. Véase Pausanias, *Descripción de Grecia* 2. 32. 1.

³⁷⁶ Sergent, 1986: 144.

³⁷⁷ Sergent, 1986: 144.

³⁷⁸ Sergent, 1986: 143.

Ahora bien, como se ha señalado anteriormente, muy poco se puede saber del mito etno-religioso de Fedra e Hipólito por la falta de testimonios antiguos, tanto literarios como plásticos.

Con respecto a éstos, observa Pascale Linant de Bellefonds:

Pas plus que dans la littérature, la légende d'H[ippolyte] n'a laissé de traces dans les monuments figurés avant l'époque classique et il semble que ce soit la tragédie attique qui l'ait véritablement introduite dans l'art comme dans les œuvres littéraires. Les premières représentations du mythe n'apparaissent en effet que dans le courant du IV^e s. av. J.-C., avec une série de vases d'Italie méridionale [...] qui illustrent la fin tragique d'H[ippolyte].³⁷⁹

Es cierto que, como observa Oliver Taplin: “There was no single or definitive version of ‘the myth’, only a multiplicity of narrations, some literary and some not. Painters display different versions of myths, and *some* may well have been developed without any literary inspiration or influence—but that does not mean other that they *all* were”.³⁸⁰

El mito etno-religioso de Fedra e Hipólito debió poseer múltiples variantes, y todas conformaban el mito; en este sentido, Philippe Chardin observa que Claude Lévi-Strauss y otros mitólogos creen que “la totalidad de las versiones sucesivas de un mito pertenece con pleno derecho a la historia del mito”.³⁸¹ El mito literario o tema de Fedra e Hipólito posee, sin embargo, una primera versión literaria fundacional —la de Eurípides—, versión que es el hipotexto de todas las reescrituras posteriores así como la referencia obligada para marcar las variaciones que cada autor hace de la historia.

Como se ha dicho, el *argumento* “la mujer rechazada por el joven casto” se particulariza en el tema o mito literario de Fedra e Hipólito que puede resumirse como sigue: Fedra, esposa de Teseo, rey de Atenas, se enamora de Hipólito, el hijo de aquél y de una Amazona; trata de conquistarlo, pero es rechazada. Entonces, con falsedad, la reina acusa al joven ante su marido de

³⁷⁹ Linant de Bellefonds, 1990: 459.

³⁸⁰ Taplin, 1997: 80.

³⁸¹ Chardin, 1994: 133.

haber intentado violarla; éste le cree y pide a Poseidón la muerte de su hijo. Hipólito muere, pero antes Teseo conoce la verdad. Una antigua versión, no eurípidea, refiere que, a ruegos de Ártemis, el joven fue resucitado por Asclepio y luego transportado por la misma diosa a Italia, a su santuario de Aricia, al borde del lago Nemi. Allí Hipólito fue identificado con el dios Virbio.

La escritura fundacional del mito literario de Fedra e Hipólito pertenece al género dramático y es precisamente en este género donde más veces se ha reescrito el tema. La tradición que se inicia, como se sabe, con el *primer Hipólito* o *Hipólito velado* (*Ἰππύλυτος καλυπτομενος*, 432 a. C.) de Eurípides, se continúa, en la Antigüedad greco-romana, con la *Fedra* (*Φαίδρα*) de Sófocles, el *segundo Hipólito* o *Hipólito portador de corona* (*Ἰππύλυτος στεφανοσος* o *στεφανηφορος*, 428 a. C.) de Eurípides, el *Hipólito* (*Ἰππύλυτος*) de Licofrón de Calcis, y la *Fedra* (*Phaedra*) de Séneca.³⁸² La primera versión moderna es el *Hippolyte* (1558) de Ottaviano Zara, drama con el que se reinicia la larga y rica tradición de reescritura que llega hasta el presente, tradición que es continuada por Robert Garnier (*Hippolyte*, 1573), Francesco Bozza (*Fedra*, 1578), Vincenzo Iacobilli (*Hippolyto*, 1601), Gregorio de' Monti (*L'Ippolyto*, 1620), Joost van den Vondel (*Hippolytus of Rampsalige kuyscheyd*, 1628), Pierre Guérin de La Pinelière (*Hippolyte*, 1635), Gabriel Gilbert (*Hipolite, ou Le Garçon insensible*, 1647), Jean Regnault de Segrais (*La Mort d'Hippolyte*, 1648), Pietro Paolo Bissari (*Fedra innamorata*, 1662), Mathieu Bidar (*Hippolyte*, 1675), Jean Racine (*Phèdre*, 1677), Nicolas Pradon (*Phèdre et Hippolyte*, 1677), Sir Edward Sherburne (*Phaedra and Hippolytus*, 1701), Edmund Smith (*Phaedra and Hippolytus*, 1707), Pablo Antonio José de Olavide y Jáuregui (*Fedra*, 1803), Michel de Cubières-Palmézeaux (*Hippolyte*, 1805), Friedrich von Schiller (*Phädra*, 1805),

³⁸² De todas estas obras, han llegado completas el *Hipólito portador de corona* de Eurípides y la *Fedra* de Séneca; del *Hipólito velado* de Eurípides y de la *Fedra* de Sófocles sólo se conservan algunos fragmentos; del drama de Licofrón no se conserva nada.

Cesare Della Valle (*Ippolito*, 1818), Tommaso Zàuli-Sajani (*Fedra*, 1829), Gothard Oswald Marbach (*Hippolytus*, 1845), Julia Ward Howe (*Hippolytus*, 1858), G. Konrad (*Phaedra*, 1870), Georg Prinz von Preussen (*Phädra*, 1877), A. W. Momerie (*Phèdre*, 1888), T. Sturge Moore (*Aphrodite against Artemis*, 1901), John Davidson (*Phèdre*, 1903), Jules Bois (*Hippolyte Couronné*, 1904), Gabriele D'Annunzio (*Fedra*, 1909), Miguel de Unamuno (*Fedra*, 1910-1911), Marina Tsvetaeva (*Fedra*, 1927), H. D. —Hilda Doolittle— (*Hippolytus temporizes*, 1927), Llorenç Villalonga i Pons (*Fedra*, 1932), Bernard von Brentano (*Phädra*, 1939), Kenneth Rexroth (*Phaedra*, 1951), Robinson Jeffers (*The Cretan Woman [Based on the Hippolytus of Euripides]*, 1954), Carlo Terron (*Ippolito e la vendetta*, 1958), Tony Harrison (*Phaedra Britannica*, 1975), Salvador Espriu (*Una altra Fedra, si us plau*, 1977), Héctor Mendoza (*Fedra. Tragicomedia en dieciocho escenas*, 1988), y Ximena Escalante (*Fedra y otras griegas*, 2000).

La escritura del mito de Fedra e Hipólito no se limita ciertamente al género dramático; fue reescrito también en los otros géneros ya en la Antigüedad ya en los tiempos modernos. Limitados a éstos,³⁸³ piénsese en John Shepery (“Hyppolitus Ovidianae Phaedrae respondens”, 1586), en Richard Brathwaite (“The Epistle of Hyppolitus unto Phedra”, 1615), en Jean Puget de La Serre (“Diane et Hypolite”, 1627), en Gabriel de Henao y Monjaraz (*El Hipólito*, ¿1631-1637?), en Robert Browning (“Artemis Prologizes”, 1843), en Thomas Love Peacock (“Phaedra and the Nurse”, 1866), en Algernon Charles Swinburne (“Phaedra”, 1866), en Alexandre Weill (*La nouvelle Phèdre*, 1889), en Maurice Hewlett (“The Death of Hippolytus”, 1911 y “The Veiled Lover”, 1916), en Lady Margaret Sackville (“The Coming of Hippolytus”, 1913), en Hilda Doolittle —H. D.— (“Phaedra”), en Henry Deberly (*Le supplice de Phèdre*, 1926), en Jacques de

³⁸³ Para los autores antiguos véase la introducción al capítulo “El mito de Fedra e Hipólito en la Antigüedad”.

Lacretelle (“La mort d’Hippolyte”, 1928), en Marguerite Yourcenar (“Phèdre ou le désespoir”, 1936),³⁸⁴ en Cesare Pavese (“Il lago”, 1947)...

Numerosas son las óperas que actualizan el tema: *L’incostanza trionfante, overo Il Theseo* (1658) de Pietro Andrea Ziani, *Aricie* (1697) de Louis de Lacoste, *L’Ippolito* (1731) de Pietro Torri, *Hippolyte et Aricie* (1733) de Jean-Philippe Rameau, *Ippolito*, llamada algunas veces *Fedra*, (1745) de Christoph Willibald Gluck, *Phaedra and Hippolitus* (1753) de Thomas Roseingrave, *Ippolito ed Aricia* (1759) de Tommaso Traetta, *Phèdre* (1786) de Jean-Baptiste Lemoyne, *Fedra* (1788) de Giovanni Paisiello, *Ippolito* (1798) de Pietro Alessandro Guglielmi, *Fedra, ossia il ritorno di Teseo* (1803) de Giuseppe Nicolini, *Fedra* (1811) de Felice Alessandro Radicati, *Fedra* (1820) de Simon Mayr, *Fedra* (1824) de Lord John Fane Burghersh, conde de Westmoreland, *Phaedra* (1868) de Wilhelm Taubert, *Hippolytus* (1914) de William Henry Bell, *Fedra* (1915) de Ildebrando Pizzetti, *Hippolytus* (1915) de Vladimir Senilov, *Phèdre* (1949) de Marcel Mihalovici, *Phèdre* (1988) de Sylvano Bussotti...

Y el tema ha sido retomado por las artes plásticas, por la música, por la danza. A la larga lista de anónimos pintores y escultores de la Antigüedad, hay que agregar entre muchos otros, y limitadamente a los tiempos modernos, a Peter Paul Rubens, Nicolas Poussin, Jean-Baptiste Lemoyne I, Jean-François de Troy, Jean-Jacques Lagrenée Le Jeune, Anne-Louis Girodet, Leonor Mérimée, Pierre-Narcisse Guérin, Benjamin West, Johan Heinrich Füssli (Henry Fuseli), Lawrence Alma-Tadema, Benjamin Spence, Alexandre Cabanel, Aubrey Beardsley, Giorgio de Chirico, Ossip Zadkine, Leonard Bassin. En la música conviene recordar la cantata *Phèdre et Hippolyte* (1718) de Thomas-Louis Bourgeois, el *Hippolyts Lied* (1826) de Franz Schubert, la

³⁸⁴ “Phèdre ou le désespoir”, aparece recogido en *Feux*, libro que, en palabras de la propia Marguerite Yourcenar, “se présente comme un recueil de poèmes d’amour, ou, si l’on préfère, comme une série de proses lyriques reliées entre elles par une certaine notion de l’amour”, 2001: 9.

obertura *Phèdre* (1873) de Jules Massenet y su música incidental para la *Phèdre* de Racine (1900), las músicas incidentales para la traducción del *Hipólito* de Eurípides de Gilbert Murray compuestas por Learmont Drysdale (1905) y por Granville Bantock (1908), la música incidental para la *Fedra* de D'Annunzio (1926) de Arthur Honnegger, el monodrama para mezzosoprano y orquesta *Phaedre* (1973-1974) de George Rochberg, la cantata *Phaedra* (1975) de Benjamin Britten... En cuanto a la danza, recuérdese la coreografía de Serge Lifar para *Phèdre* (1950), las de Martha Graham para *Phaedra* (1962) y para *Phaedra's Dream* (1983), la de Janine Charrat para *La répétition de Phèdre* (1964), o la de Françoise Adret para *Phèdre* (1967).

Las listas —que sólo consignan las obras que en las que el tema de Fedra e Hipólito es central—³⁸⁵ no pretenden ser exhaustivas, sino dar cuenta de las “interminables” reescrituras del mito.

LOS MOTIVOS DEL TEMA DE FEDRA E HIPÓLITO

Los cinco actos del esquema formal del *argumento* “la mujer rechazada por el joven casto”: enamoramiento de la reina, intento de seducción, falsa acusación, defensa del joven y desenlace, se particularizan o se singularizan, esto es, adquieren rasgos distintivos, en el *tema* o *mito literario* de Fedra e Hipólito. Dicho *tema* se presenta configurado por una serie de *motivos* o *unidades motivicas*, por una serie, más o menos fija, de unidades simples, incidentes elementales o componentes del esquema narrativo, motivos que, como goznes, relacionan a los personajes entre sí: la escena de Fedra y la nodriza, la de la nodriza e Hipólito, la de Hipólito y Teseo, etc.,

³⁸⁵ Podrían agregarse aquellas obras en las que el tema es secundario. Piénsese en la historia de Fedra inserta en “The legende of Ariadne” de *The Legende of Goode Women* (1385-1386) de Geoffrey Chaucer, o en *The Faerie Queene* (1590) de Edmund Spenser.

incidentes que dinamizan el triángulo (amoroso e incestuoso) madrastra-hijastro-padre. Cada personaje está, a su vez, informado por varios motivos propios. Hipólito aparece configurado por los motivos de la caza y de la equitación o de los ejercicios hípicos, de la devoción absoluta a Ártemis, de la castidad y la pureza, del desprecio a Afrodita,³⁸⁶ de la belleza física, de la juventud, del cortejo de amigos (cortejo de cazadores), del rechazo a la proposición de su madrastra, del exilio o del destierro, de la muerte destrozado por los caballos, de la resurrección (en algunas versiones), etc. A Fedra la configuran los motivos de la enfermedad y el delirio,³⁸⁷ de la culpa heredada y de los padecimientos amorosos, del amor fatal de todas las descendientes de Helios-Sol o de la familia maldecida por Afrodita-Venus, de la pasión por su hijastro, del engaño, de la falsa acusación motivo de la falsa acusación ($\alpha \Rightarrow \tau \Leftrightarrow \alpha$, κατηγορο \Leftrightarrow α o κατηγορημα, *accusatio*) —oral o escrita—, del suicidio, etc. Teseo es configurado por los motivos de la ausencia (concretizado en el motivo del descenso al Hades o al infierno, " $\varepsilon \Rightarrow \omega$ \square Αιδου κατ \square βασιω o *descensus ad inferos*, o en el de la consulta al oráculo, μαντε \Leftrightarrow α, y también en la sospecha de su muerte, ψ \square νατωω), del poder, de la credulidad ante la acusación, del ruego ($\varepsilon \square \xi \rightarrow$, *prex*) a Poseidón, de la maldición, del arrepentimiento, de la reconciliación con su hijo, etc.

La poesía y la plástica griegas giran, como se ha señalado, en torno al mito. Ahora bien, a lo largo del tiempo, todas las representaciones plásticas del mito de Fedra e Hipólito siempre ilustran incidentes elementales: Hipólito cazando, Hipólito y Ártemis, Fedra enferma, Fedra y la nodriza, Fedra e Hipólito (declaración amorosa), Hipólito y Fedra (rechazo), la nodriza e Hipólito

³⁸⁶ Karl Kerényi ha subrayado el paralelo existente entre el rechazo que siente Hipólito por Afrodita y la aversión que siente Enkidu por Ishtar, 1983. Ahora bien, este paralelo pertenece al campo de la mitología comparada.

³⁸⁷ Guido Paduano habla del “motivo dell’inconoscibilità della regina e del suo male”, Paduano/Eurípides, 2005: 8.

(declaración amorosa a través del aya), muerte de Hipólito, suicidio de Fedra, etc., por lo que podría decirse que cada ilustración corresponde a un motivo del tema.



Figura 1



Figura 2

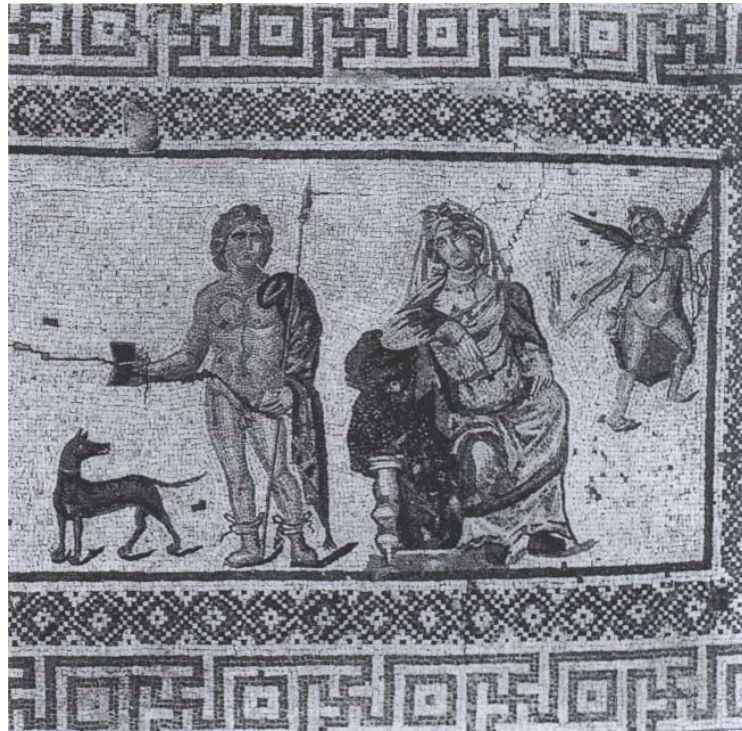


Figura 3

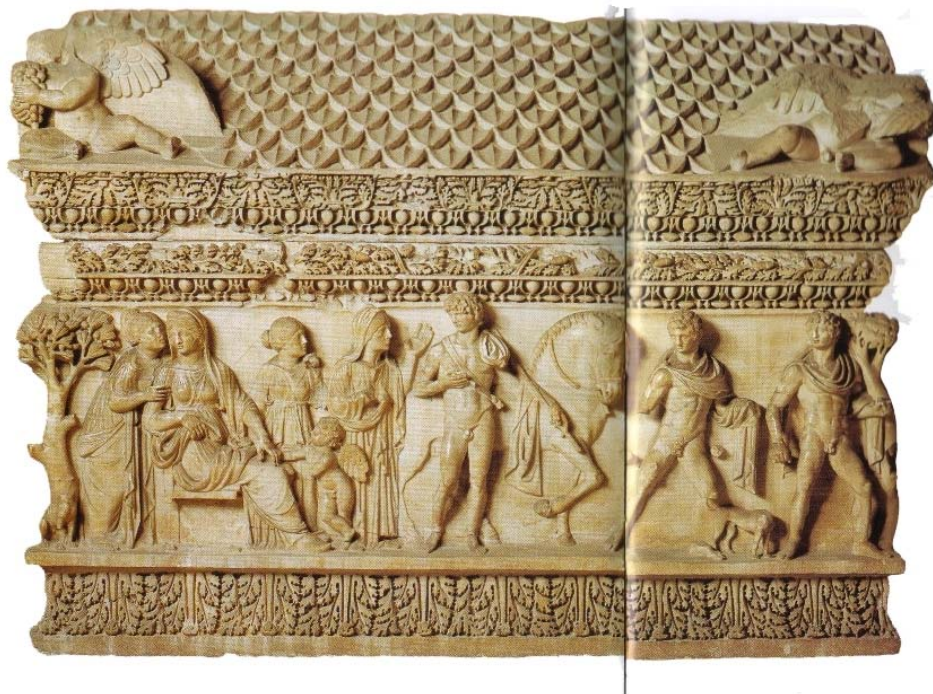


Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7

Todos los escritores que retoman el tema de Fedra e Hipólito hacen una lectura-escritura ideológica del mismo; conservando el esquema narrativo pre-textual, varían su ubicación espacio-temporal³⁸⁸ y reorganizan, recombina y resemantizan sus motivos. En las distintas versiones literarias del mito, se verifican diferentes desplazamientos de la carga temática; estos desplazamientos atañen ya el mayor protagonismo de uno de los dos personajes principales, ya la valoración (revaluación-devaluación-transvaluación) de ciertos motivos. El cambio en la importancia de los personajes se observa de manera clara en la misma orientación paratextual del título: *Hipólito* en Eurípides y *Fedra* en Séneca, Racine y D'Annunzio. En cuanto al cambio en los motivos, ya se señalaron algunas resemantizaciones del importante motivo de la castidad y pureza de Hipólito: en Eurípides, *hybris* (ἰβριω), “insolencia”, “inmoderación”; en Séneca, *virtus*; en Robinson Jeffers, inclinación homosexual sublimada.

Las diferentes lecturas que los distintos escritores hacen de los diversos motivos del tema, así como el mayor o menor énfasis que ponen en cualquiera de ellos están en estrecha relación con los valores dominantes en la época en que escriben sus obras. En efecto, al hacer una lectura-escritura ideológica del tema, cada autor desplaza, proyecta en el esquema narrativo pre-textual

³⁸⁸ Los escritores antiguos ubicaron siempre la historia en el tiempo mítico y variaron muy poco la ubicación espacial: ya Trecén, ya Atenas. Son los escritores modernos quienes han hecho más variaciones espacio-temporales.

sus preocupaciones, tanto las más personales como las propias de su espacio y su tiempo. Esta *resemantización* del tema está estrechamente relacionada con la ideología del autor y con el *Zeitgeist*, con el espíritu del tiempo,³⁸⁹ porque los valores dominantes en una época inducen una lectura del tema que podría ser llamada “de época”. Ahora bien, como observa L. A. Pimentel, es imposible vaciar a los temas-personajes de los contenidos ideológicos que poseen en las versiones anteriores, de manera que en ellos “se observa la tensión entre los nuevos investimentos de orden semántico e ideológico a los que se somete un tema-personaje y la ‘memoria intertextual’ de los anteriores”.³⁹⁰

Los diferentes motivos del tema de Fedra e Hipólito serán estudiados, como se ha adelantado, en las distintas obras —donde oportunamente se señalarán los desplazamientos de la carga temática—, conviene, sin embargo, hacer algunas observaciones en relación con los motivos de la maldición (ἄρα, *devotio* o *exsecratio*) de Teseo y de la culpa heredada, del amor fatal de todas las descendientes de Helios-Sol o de la familia maldecida por Afrodita-Venus, por ser motivos “anteriores” a la acción del mito literario pero sobre el que gravitan de manera notable.

Según el mito, Poseidón había prometido a su hijo Teseo, como γῆραω, “honor”, “presente”, tres ἀρα↔, tres “deseos”. Como se sabe, el nombre ἀρα significa originariamente “ruego” de cualquier tipo que se hace a los dioses para que éstos concedan algo, de donde, “voto” o “deseo”, pero, en el dialecto ático, pasa a significar, por restricción, “ruego para que alguien

³⁸⁹ Vale recordar la observación hecha por Thomas S. W. Lewis en “Los hermanos de Ganimedes”: “Según una teoría generalmente admitida, que se ha convertido casi en un tópico, al escribir sobre otras épocas, los historiadores tienden a reflejar en gran parte mucho de la suya. Así, el Imperio Romano de Gibbon está hecho a la medida de la moralidad y las aspiraciones de la Inglaterra del siglo XVIII; y la crónica de la época de Jackson de Arthur Schlesinger refleja la América liberal de mediados del siglo XIX. La historia está grabada en un gran palimpsesto. A medida que cambian las épocas y las concepciones, se borra la tablilla completamente, para volverse a escribir sobre ella. Podemos hacernos hoy la misma pregunta que se hacía Quincey: ‘¿Qué otra cosa es el cerebro humano sino un extraordinario palimpsesto natural!’”, 1985: 124.

³⁹⁰ Pimentel, 1993: 218.

reciba un daño”, “deseo de que a alguien le ocurra un mal”, esto es, “imprecación”, “maldición”. Engañado por la falsa acusación de su esposa Fedra —acusación, según las distintas versiones, escrita en una carta o expresada oralmente—, Teseo καταρῶται, “formula un deseo contra” Hipólito, “lanza una maldición contra” su hijo.³⁹¹ pide a su padre que lo mate con uno de estos votos. Dice el rey de Atenas en el *segundo Hipólito* de Eurípides:

ἄλλᾳ, ἐπιτερ Πησειδῶν, ῶμοις ποτε
 ῥῶ | Πύξου τρεῖς, μὲν καταργασαί
 τῶν μὲν παῖδᾳ, ἄρα δ' μὲν φῶι
 τῶν δᾳ, ἐπερ μὲν ἔπασαω σαφῶν ῥῶ.

Pero, oh padre Poseidón, de los tres votos
 que una vez me ofreciste, con uno de ellos
 aniquila a mi hijo, y que no escape a este día,
 si son certeros los votos que me concediste.
 (vv. 887-890).

El clasicista inglés William Spencer Barrett (1914-2001) piensa que las tres ῥῶ pertenecen a una antigua tradición ática, tradición presumiblemente recogida en la *Teseida* (Ψησηῶ), poema épico sobre Teseo, y piensa también que estaban presentes en el *primer Hipólito*.³⁹² En este sentido, conviene recordar que, según los escolios a los versos 46, 888 y 1349 del *Hipólito* conservado, Teseo hace uso de los votos para escapar del Hades, para escapar del laberinto de Creta y para castigar con la muerte a su hijo.³⁹³ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, en cambio, piensa que las ῥῶ son una invención de Eurípides para unir las dos últimas tragedias de la trilogía que el mismo filólogo alemán reconstruye (*Egeo, Teseo, el primer Hipólito*).³⁹⁴ En la

³⁹¹ El verbo καταρῶμαι, -ῶμαι, “formular un deseo contra” alguien, esto es, “desear el mal a” alguien, precisa su sentido hasta “lanzar una maldición contra” alguien. Este verbo es usado por Filóstrato en los *Cuadros* 2. 4. 1.

³⁹² Barrett/Eurípides, 1992: 40.

³⁹³ J. Th Kakridis niega la existencia de los tres votos en el *primer Hipólito*, y los considera una invención de Eurípides. Según este autor, Teseo se escapa del Hades ayudado por Heracles y del laberinto ayudado por Ariadna.

³⁹⁴ Barrett/Eurípides, 1992: 40.

Fedra de Séneca, Teseo no usa ningún voto (*votum*) para escapar del Infierno y mata a Hipólito con el tercero y último (como muy probablemente en el *primer Hipólito*):

nunquam supremum numinis munus tui
consummeremus, magna ni premerent mala;
inter profunda Tartara et Ditem horridum
et imminentes regis inferni minas,
voto peperci [...]

nunca consumiría este último don de tu voluntad divina,
si no me asediaran grandes males.
En medio del profundo Tártaro y del horrendo Dite
y de las acechantes amenazas del rey infernal,
preservé el voto [...]
(vv. 949-953).

También Cicerón refiere que Teseo lo mata con el tercer voto. Dice en *Sobre los deberes*:

Nam si, ut in fabulis est, Neptunus, quod Theseo promiserat, non fecisset, Theseus Hippolyto filio non esset orbatus. Ex tribus enim optatis, ut scribitur, hoc erat tertium quod de Hippolyti interitu iratus optavit; quo impetrato in maximos luctus incidit.

En verdad, si, como dice la fábula, Neptuno no hubiese realizado lo que había prometido a Teseo, Teseo no habría sido privado de su hijo Hipólito. En efecto, según los autores, de los tres votos, éste era el tercero, con el que, airado, optó por la muerte de Hipólito; obtenido lo cual, cayó en extremo dolor.
1. 32.³⁹⁵

En el *segundo Hipólito*, Teseo mata a su hijo con la primera ρϱ. Ártemis dice a Teseo:

ρϱ ο™σψα πατρ]ω τρεῖσσι ρϱω fξων σαφεῖσσι;
ἐν τῶν μῶν παρεῖλεω, ἐ κῆκιστε σί,
/ω παῖδα τ]ν σ]ν, /φ]ν εσ]ω /ξψρ]ν τινα.
πατ]ρ μ'ν ο]ν σοι π]ντιω φρον]ν κ]λ]ω
fδσξ] |σονπερ ξρ]ν, /πε]περ —νεσεν:

¿Sabes sí que tenías tres maldiciones certeras de tu padre?
De ellas lanzaste una, ¡tú, el más vil!,
contra tu hijo, pudiendo lanzarla contra un enemigo.
Tu padre entonces, el señor del mar, pensando justamente
te dio lo que debía, ya que lo había prometido.

³⁹⁵ Véanse también Cicerón, *Sobre los deberes* 3. 94 y *Acerca de la naturaleza de los dioses* 3. 76.

(vv. 1315-1319).

Como Eurípides no puede cambiar el número de votos, porque está demasiado fijo en el mito, cambia su orden para, de este modo, no repetir el incidente tal y como aparecía en la primera versión,³⁹⁶ y como este primero debe ser irrevocable, llama a los votos $\square\rho\alpha\leftrightarrow$, “maldiciones”, porque una maldición no puede ser revocada por otra.³⁹⁷ Ahora bien, puesto que hasta entonces no ha pedido ningún voto, Teseo no conoce la verdad de la promesa de su padre, de ahí que, al momento de expulsar a Hipólito del Ática, considere dos destinos ($\delta\prime\omicron\ \mu\omicron\leftrightarrow\rho\alpha$): o la muerte ($\psi\square\nu\alpha\tau\omega$) por el voto o el destierro ($f\kappa\tau\omega\sigma\iota\omega$), y los asocie:

[...]/φελῶ σφε τῶσδε γῶω,
δυοῖν δ' ἄμοῦραιν ψετῆραι πεπλῶφεται:
α γῶρ Ποσειδῶν ἀτῆν εἰῶ \square Αἰδου δ)μουω
ψαν)ντα πῆμπχει τῶω/μῶω \square ρῶω σῆβων
α τῶσδε ξῶραω/κπεσῶ \square λῶμενωω
φῆνην/πῆ ατῆαν λυπρῆν \square ντλῶσει βῶον.

[...] lo expulsaré de esta tierra,
y por uno de estos dos destinos será alcanzado:
o Poseidón a las moradas de Hades
lo enviará muerto, respetando mis ruegos,
o desterrado de este país, errante
por tierra extraña, agotará su triste vida.
(vv. 893-898).

En ausencia de su hijo, el rey de Atenas lanza la maldición ($\square\rho\alpha$) y decreta su exilio ($\phi\upsilon\gamma\rightarrow$); luego, enfrentado a aquél en un *agón* ($\square\gamma\oplus\nu$), lo acusa de haber deshonrado a su esposa, recuerda su proclama y lo expulsa. Por el relato del mensajero, Teseo se entera de que, obedeciendo sus palabras, el joven, acompañado de sus amigos, sale del palacio de Trecén, se dirige hasta la orilla

³⁹⁶ Eurípides no sólo modifica la tradición sino que también subvierte el motivo, por demás conocido, de los tres votos o deseos, motivo cuya versión más común y generalizada se centra en la irrevocabilidad del tercero cuando los dos primeros ya han sido pedidos o usados.

³⁹⁷ Barrett/Euripides, 1992: 166: con mucho *wit* dice el editor: “[Euripides] is playing tricks with language to cover his tracks”.

del mar, toma el camino que conduce a Argos y Epidauro y llega a la costa que bordea el golfo o mar Sarónico, de donde surge el animal enviado por Poseidón. El monstruo espanta a los caballos y éstos tiran del carro a Hipólito, caída que provoca su muerte.

En la *Odisea*, el aedo Demódoco canta los “Amores de Ares y Afrodita”, episodio también llamado “Adulterio de Ares y Afrodita” (8. 266-369).³⁹⁸ Afrodita fue sorprendida en adulterio con Ares por su esposo Hefesto, gracias a la ayuda de Helios que la delató. Por esto, la diosa juró vengarse, inspirando amores desenfrenados en todas las descendientes del dios Sol. Éste es el origen del motivo de la culpa heredada y de los padecimientos amorosos (ῥωτικὸν παῦ→ματᾶ), del amor fatal de todas las descendientes de Helios-Sol o de la familia maldecida (*exsecrata familia*) por Afrodita-Venus.

El motivo del amor fatal de las descendientes de Helios-Sol es subrayado por la misma Fedra en el *segundo Hipólito* de Eurípides. La reina se ve perteneciente a una casa de mujeres malhadadas en el amor:

ἐ τλῶμον, ὀσόν, μῶτερ, ῥῶσψηω φρον.

[...]

σῖ τᾶ, ἐ τῶλαινᾶ |μᾶιμε, Διονί(σου δῶμαρ.

[...]

τρῶτη δᾶ ῥῶ δῖ(στηνοω ὀωῶπ)λλυμαι.

¡Oh desgraciada madre! ¡Qué amor deseaste vivamente!

[...]

¡Y tú, oh desdichada hermana, esposa de Dioniso!

[...]

Y yo la tercera, miserable de mí, ¡cómo me consumo!

(vv. 337, 339 y 341).

³⁹⁸ El episodio ha sido considerado una interpolación por algunos autores. El adulterio de Ares y Afrodita es contado por Ovidio en el *Arte de amar* (2. 561-588) y en las *Metamorfosis* (4. 171-189) y por Luciano de Samosata en los *Diálogos de los dioses* (17).

Fedra alude el amor de su madre Pasífae —hija de Helios-Sol y de la Oceánida Perseis— por el Toro y el de su hermana Ariadna por Teseo, y se lamenta por el que ella misma siente por Hipólito.

A la muerte de Asterión, Minos pidió a Poseidón que, como prueba de su derecho al trono de Creta, hiciera salir un toro del mar y le prometió que se lo sacrificaría. El dios hizo salir al animal, lo que valió a Minos el poder, pero éste se negó a cumplir su promesa y lo incorporó a sus rebaños. Como castigo, Poseidón inspiró en Pasífae, la esposa del rey, un amor irresistible por el animal, amor del que nació el Minotauro, monstruo que tenía cabeza de hombre y cuerpo de toro. Ahora bien, según la versión referida por Higino,³⁹⁹ con este amor Venus castigaba a Pasífae por haber descuidado, durante varios años, su culto.

Teseo, junto con otros jóvenes, marchó a Creta como tributo de Atenas y alimento para el Minotauro. Ariadna, al ver al príncipe, se enamoró perdidamente de él y, con la condición de que se casara con ella y la sacara de su patria, le prometió ayudarle a encontrar la salida del Laberinto, para lo cual le entregó un ovillo de hilo que aquél fue devanando a medida que entraba en la prisión del monstruo. Teseo mató al Minotauro a puñetazos y, una vez fuera, hundió los barcos cretenses para que no pudieran seguirlo. Huyó por mar rumbo a Atenas y se llevó consigo a Ariadna, pero ésta nunca llegó al Ática porque la abandonó dormida en la isla de Día (o de Naxos), donde había fondeado la nave. Según la versión más conocida de la historia, Teseo, movido por el deseo, la abandonó por su hermana Fedra. Según otra, la abandonó cumpliendo los designios de Dioniso, quien después de ver a Ariadna, se enamoró de ella e hizo que el ateniense la olvidara.⁴⁰⁰ Dice un escolio a los versos 45-46 del segundo idilio de Teócrito:

³⁹⁹ Higino, *Fabulas* 40.

⁴⁰⁰ También se cuenta que Teseo tuvo un sueño en el que Dioniso le ordenaba dejar a Ariadna y embarcarse solo de la isla rumbo a Atenas, lo que aquél hizo temiendo la ira del dios.

Ψησε|ω □ρπ□σαω □Αρι□δνην τ↓ν Μ↔νποω κα← □π□ραω ε⇒ω Δ↔αν
 ν°σον τ↓ν ν|ν καλουμΥνην Ν□φον, κατ□ Διον(σου βο(λησιν λ→ψ | τιν←
 ξρησ□μενω □πΥλιπεν α|τ↓ν καψε(δουσαν.

Teseo, después de raptar a Ariadna, la hija de Minos, y de partir hacia la isla de Día, llamada ahora Naxos, por un cierto olvido, según los designios de Dioniso, la abandonó mientras dormía.

Dioniso, acompañado por su cortejo, llegó junto a Ariadna —ya cuando dormía, ya cuando “por ignotos arenales erraba enloquecida”⁴⁰¹ llamando a Teseo—, se unió a ella, le obsequió una diadema de oro y piedras preciosas, obra de Hefesto —diadema nupcial que más tarde sería catasterizada en la constelación de la Corona (ΣτΥφανωω, *Corona [Borealis]*)—, y, como su esposa, la condujo al Olimpo. La *Odisea* ofrece otra versión:

[...] ὄδον καλ↓ν τῃ □Αρι□δνην,
 κο(ρην Μ↔νποω | λοφροονω, ×ν ποτε Ψησε|ω
 /κ Κρ→τηω/ω γουν|ν □Αψην□ων ↓ερ□ων
 •γε μΥν, ο| δῃ □π)νητο: π□ρω δΥ μιν □Αρτεμιω φκτα
 Δ↔ |ν □μφιρ(τ | Διον(σου μαρτυρ↔ |σι.

[...] y vi a la hermosa Ariadna,
 la muchacha del cruel Minos, a la que un día Teseo llevó
 desde Creta hasta la colina de la sagrada Atenas;
 pero no la aproveché, pues antes la mató Ártemis,
 en Día rodeada de olas, por los testimonios de Dioniso.
 (11. 321-325).

Recuerda W. S. Barrett que, según Epiménides (siglos VI-V a. C.), las nupcias de Ariadna con Dioniso tuvieron lugar en Creta⁴⁰² y que, en esa ocasión, éste:

gave her the crown by whose light, in one early form of the legend, she enabled Th[eseus] to escape from the labyrinth), and her death at Dia is a punishment for her desertion of D[ionysus] for Th[eseus] (just as Koronis was killed for deserting Apollo for a mortal).⁴⁰³

Esta versión aparece en la Fedra de Séneca; dice el coro:

⁴⁰¹ Ovidio, *Arte de amar* 1. 527: “Cnosis in ignotis amens errabat harenis”, “La de Cnosos por ignotos arenales erraba enloquecida”.

⁴⁰² Epiménides, *Cretenses* frag. 19 Jacoby (*Die Fragmente der griechischen Historiker* 457).

⁴⁰³ Barrett/Euripides, 1992: 223.

omnis per populos fabula distulit,
Phaedrae quem Bromio praetulerit soror.

por todos los pueblos se ha extendido la historia
de aquél a quien la hermana de Fedra prefirió al que llaman Bromio.
(vv. 759-760).

Por el abandono de Ariadna, Dioniso pidió a Ártemis que la matara.

En su *Fedra*, Miguel de Unamuno retoma y actualiza el motivo del amor fatal de las descendientes de Helios-Sol. Ahora bien, al situar la acción de la obra en su propio tiempo y al hacer de la tragedia pagana un drama cristiano,⁴⁰⁴ el autor no puede recurrir al odio de Afrodita para explicar la “fatídica pasión irresistible”⁴⁰⁵ de Fedra, a los amores monstruosos de Pasífae, o a los desdichados amores de Ariadna; recurre entonces al discurso médico y señala una herencia patológica familiar, “cosas de familia”.⁴⁰⁶ Comentan Marcelo, el mejor amigo de Pedro —el moderno Teseo— y la nodriza Eustaquia:

⁴⁰⁴ El programa de escritura, la “intención” de la *Fedra* puede seguirse a través de la correspondencia privada del propio Unamuno. En una carta que dirige a Francisco Antón, fechada el 18 de abril de 1910, escribe: “Fuera de esto leo a los clásicos. Ahora a Eurípides. Y he concebido el propósito de hacer una *Fedra* moderna, de hoy. Voy a leer a Racine. Es un asunto inagotable. Sobre todo, la terrible némesis del amor que busca a quien no le busca a él. El que no le hace, el que no hace amor, le padece. Sería un drama terrible el de una mujer enamorada de un impotente o de un cura continente y casto”, 1962: 87. Y, el 6 de noviembre de 1911, escribe al actor Fernando Díaz de Mendoza, a quien anteriormente había hecho llegar *La Venda* y *El pasado que vuelve*, “Esta, mi estimado señor, no es para recordarle los dos dramas que hace unos días le remití. Sé que anda usted por provincias y sé lo dura y atareada que es su profesión. Soy además, como vizcaíno, paciente y terco. Se trata de que he terminado otro tercer drama que se me figura le ha de convenir a usted más y sobre todo a su mujer, María Guerrero. Le creo más teatral, más rápido y más intenso. Se trata de *Fedra*, una *Fedra* moderna, cuya acción transcurre en nuestro tiempo. Del drama de Eurípides y del de Racine no tiene nada más que el argumento escueto, todo el desarrollo es distinto. La madrastra, Fedra, que se enamora de su hijastro, Hipólito, le solicita, es rechazada, le acusa al padre, su marido, de que fué Hipólito quien la solicitó, enemista a padre e hijo y acaba suicidándose. Mi Fedra es, claro está, a conveniencia propia, cristiana, que no podía ser la de Eurípides y resulta ser, sin quererlo, la de Racine. El argumento es, como usted ve, tremendo y estoy muy contento de cómo lo he desenvuelto; mucho más contento que de los dramas que le remití. Porque yo, a quien se calumnia llamándome sabio, pensador, ingenioso y otros mote tanto o más feos que éstos, creo ser un hombre de pasión. He querido —lo afirmo— hacer una obra de pasión, de que nuestro teatro contemporáneo anda escaso”, 1962: 87-88. Casi lo mismo escribe en una carta que envía al hispanista francés Jacques Chevalier el 3 de enero de 1912: “Este otoño he hecho una tragedia, *Fedra*, sobre el argumento mismo del *Hipólito*, de Eurípides, y la *Phèdre*, de Racine, pero con un desarrollo completamente distinto y puesta la acción en la época contemporánea. La tragedia ocurre ahora y mi Fedra es cristiana. Creo haber hecho una obra de pasión”, 1962: 89-90.

⁴⁰⁵ Unamuno, 1962: 404.

⁴⁰⁶ Unamuno, 1962: 450.

Marcelo: ¿Para qué soy médico, señora? Además conocí a su madre, a la madre de Fedra; he conocido a su hermana; sé algo, por tradición de familia, de su abuela...

Eustaquia: Dejemos viejas historias...

Marcelo: Sí dejémoslas; pero, señora, hay cosa que van con la sangre...⁴⁰⁷

Apenas conoció Fedra a su madre; huérfana fue llevada a un convento donde la educaron las madres, convento del que la sacó Eustaquia. La hija pregunta por su progenitora, pero el ama, que nunca ha querido hablarle de ella, responde: “Te he dicho más de cien veces que dejemos eso”.⁴⁰⁸ Este “dejar”, este cesar de ocuparse del asunto, este silenciar el pasado oculta algo ominoso que Fedra presiente: “¡Qué fatídica niebla vela su memoria! ¿Por qué me lo callas, Eustaquia? [...] Vamos, háblame de ella...”.⁴⁰⁹ En Eurípides, la esposa de Teseo se sabe perteneciente a una familia de mujeres maldecidas por Afrodita, en Unamuno, la esposa de Pedro vislumbra entre brumas algo igualmente fatal. La maldición, de una u otra forma degradada, es sugerida por Eustaquia cuando Fedra le confiesa su amor por Hipólito: “Estás poseída, embrujada; creería en un bebedizo...”.⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Unamuno, 1962: 466.

⁴⁰⁸ Unamuno, 1962: 407.

⁴⁰⁹ Unamuno, 1962: 407.

⁴¹⁰ Unamuno, 1962: 412.

II. EL MITO DE FEDRA E HIPÓLITO EN LA ANTIGÜEDAD

El mito de Fedra e Hipólito entra en la literatura con el *primer Hipólito* o *Hipólito velado* de Eurípides (484 a. C.-406 a. C.), obra que inicia la tradición de escritura dramática del mismo, tradición que se continúa, en el mundo greco-romano, con la *Fedra* de Sófocles (497/496 a. C.-406 a. C.), el *segundo Hipólito* o *Hipólito portador de corona* de Eurípides, el *Hipólito* de Licofrón de Calcis (hacia 320 a. C.-hacia 250 a. C.)⁴¹¹ y la *Fedra* de Séneca (4 a. C. / 4 d. C.-65 d. C.).

Ahora bien, en la Antigüedad, el mito de Fedra e Hipólito no “se literaturiza” únicamente en la poesía dramática. Sus personajes principales —como símbolos condensados—, algunos episodios o el resumen de la situación conflictiva, de manera central o como ejemplos, aparecen, en todos los géneros literarios, en la poesía épica, en la lírica, en la satírica, en la novela, en los manuales mitológicos, en los discursos retóricos, en escritos eruditos de carácter histórico, geográfico y periegético, en los tratados filosóficos. Aparecen en autores griegos como Homero (¿siglo VIII a. C.?), el autor de las *Naupactias* (¿Cárcino de Naupacto [siglo VI a. C.]?), Asclepiades de Tragilos (siglo IV a. C.),⁴¹² Calímaco de Cirene (310/305-240/235 a. C.), Eratóstenes de Cirene (siglo III a. C.), Filodemo de Gádara (hacia 110 a. C.-hacia 40 a. C.), Diodoro Sículo (hacia 90 a. C.-hacia 20 a. C.), el pseudo Apolodoro (siglos I-II d. C.), Plutarco de Queronea (45/50-120/125), Pausanias (siglo II d. C.), Luciano de Samosata (hacia 120-hacia 190), Filóstrato “el Viejo” (160/170-hacia 246), Ateneo de Naucratis (fl. hacia 200) y Caritón de

⁴¹¹ Del drama de Licofrón no se conserva ningún fragmento, sólo se conoce el nombre gracias a la lista de obras de este autor transmitida por la *Suda*, s. v. Λυκῶφρων.

⁴¹² Asclepiades de Tragilo, alumno del orador Isócrates, escribió los *Τραγῶδουμύνα*, libro sobre los mitos de las tragedias griegas y su tratamiento, que muy probablemente sirvió de fuente a los mitógrafos.

Afrodisias (siglo IV); y en autores latinos como Cicerón (106 a. C.-43 a. C.), Virgilio (70 a. C.-19 a. C.), Horacio (65 a. C.-8 a. C.), Propertio (hacia 50 a. C.-16 a. C./2 d. C.), Ovidio (43 a. C.-17 o 18 d. C.), Higino (siglos I a. C.-I d. C.), Marcial (38/41-104), Estacio (hacia 45-hacia 96), Juvenal (hacia 60-hacia 130) y Prudencio (348-después de 404/405).

El mito ciertamente fue reescrito en obras hoy perdidas; en este sentido, es muy iluminadora la observación hecha por el crítico francés Louis Séchan:

L'existence d'une ou plusieurs versions alexandrines de l'histoire d'Hippolyte et de Phèdre apparaît incontestable. Les écrivains hellénistiques avaient accommodé à leur goût de galanterie héroïque l'ancienne légende, qui leur offrait la matière d'un beau conte d'amour. Ils lui donnèrent aussi une forme singulièrement chère à la poésie élégiaque, et l'on doit à coup sûr attribuer à un Alexandrin l'idée de disposer dans le cadre d'une épître adressée à Hippolyte la déclaration de Phèdre.⁴¹³

⁴¹³ Séchan, 1911: 146-147.

EURÍPIDES

El poeta trágico griego Eurípides (Flía, 484 a. C. - Pella, 406 a. C.) es, como ya se ha señalado, el primer autor en hacer del mito de Fedra e Hipólito un mito literario. Hacia el año 432 a. C. presenta el *primer Hipólito* (πρῶτερον Ἰππολύτου) o *Hipólito que se cubre o que se cubre completamente* (Ἰππολύτου καλυπτομένου o κατακαλυπτομένου), obra con la que se inicia o inaugura la tradición de escritura dramática del mito, y en el 428 presenta el *segundo Hipólito* (Ἰππολύτου δευτέρου) o *Hipólito portador de corona* (Ἰππολύτου στεφανῶν o στεφανηφόρου). Los epítetos con los que se distinguen ambas tragedias, corrientes ya en los siglos III-II a. C., no remontan al autor sino que deben ser atribuidos a gramáticos y actores. La primera, rechazada por el público ateniense que la juzgó inconveniente y de la que sólo se conservan algunos fragmentos, fue llamada *Hipólito que se cubre* atendiendo al gesto del joven de cubrirse el rostro con un manto cuando Fedra le declara directamente su pasión; la segunda, merecedora del primer premio, fue denominada *Hipólito portador de corona* haciendo referencia a la corona que en la pieza el joven lleva y deposita junto a la estatua de Ártemis.

En la *Poética*, afirma Aristóteles: “Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa” (6; 1449 b: Ἔστιν οὖν τραγῷδία μιμησιῶν πρῶτον σπουδαῶν καὶ τελεῶν). Debe imitar acontecimientos o situaciones que inspiren “temor” (φόβου) y “compasión” (ἄλγος) porque mediante la imitación se lleva a cabo la “catarsis” (κάθαρσις), esto es, la purgación o purificación de los “padecimientos” (παθήματα) representados.⁴¹⁴

⁴¹⁴ Aristóteles, *Poética* 6; 1449 b. El temor y la compasión pueden originarse ya en el espectáculo (ἴχτω), ya en la estructura (σῆστασις) misma de los hechos, lo que es mejor y de mejor poeta, Aristóteles, *Poética* 14; 1453 a-b.

Dos conceptos fundamentales están en la base de la tragedia griega: la *hybris* y la *hamartía*.⁴¹⁵ La *hybris* (ἵβριω), “insolencia”, “soberbia”, “altanería”, “exceso”, “afrenta”, “ultraje”, es la transposición del límite; en Homero, la transposición de la *aidós*, del “pudor”; en Hesíodo, de la *dike*, de la “justicia”; y en la época clásica, de la *sophrosyne*, de la “moderación”. N. R. E. Fischer define la *hybris* en los siguientes términos:

hybris is essentially the serious assault of the honour of another, which is likely to cause shame, and lead to anger and attempts at revenge. *Hybris* is often, but by no means necessarily, an act of violence; it is essentially deliberate activity, and the typical motive for such infliction of dishonour is the pleasure of expressing a sense of superiority, rather than compulsion, need or desire for wealth. *Hybris* is often seen to be characteristic of the young, and/or the rich and/or upper classes; it is often associated with drunkenness. *Hybris* thus most often denotes specific acts or general behaviour directed against others, rather than attitudes; it may though, on occasions, especially in more reflective or philosophical texts, denote the drive of the desire, in a specific individual, or in humans generally to engage in such behaviour directed against others.⁴¹⁶

La *hybris* es no sólo la insolencia o la soberbia del hombre para con los hombres, es también la insolencia o la soberbia del hombre para con las divinidades. Ahora bien, cuando el hombre olvida sus límites —o es incapaz de establecerlos—, y, orgulloso, pretende ser superior a los dioses, con obras, palabras o pensamientos, esto es, cuando comete *hybris*, cuando se transforma en un *hybristés* (ἵβριστ→ω), en un “insolente” o “soberbio”, los mismos dioses, indignados, responden a esa ofensa con un castigo: la *némesis* (νῆμεσιω).⁴¹⁷ También, experimentando *phthonos* (φθῶνω), “envidia”, “celos”, los dioses castigan a los hombres cuando éstos los olvidan o desprecian o cuando su prosperidad o felicidad es inmerecida.

⁴¹⁵ Véanse Del Grande, 1947; Fisher, 1992; Cairns, 1996; Bremer, 1969; y Saïd, 1978.

⁴¹⁶ Fischer, 1992: 1. H. M. Hays, en *Notes on the Works and Days of Hesiod*, define la *hybris* como “el orgullo y el desprecio que mueven a aquel que siente que está en una posición superior para tratar con injusticia y violencia a uno inferior”, citado por Vianello de Córdoba/Hesíodo, 1979: CCXCVII.

⁴¹⁷ La νῆμεσιω, nombre de acción del verbo νῆμω, “atribuir”, “distribuir”, es la “justicia distributiva/retributiva”, es la indignación que causa la injusticia y también la venganza divina. En Hesíodo, Némesis es hija de la Noche (*Teogonía* 223-224). P. Vianello señala que Némesis, como personificación de la justicia distributiva tiene “específicas funciones de castigar y restablecer el orden comprometido por la *hybris*”, Vianello de Córdoba/Hesíodo, 1978: CCCXXIV.

La *hamartía* (ἁμαρτία) es la “falta” o el “yerro” por el cual el héroe trágico cae en el infortunio. Aristóteles sostiene que este héroe no debe ser ni un varón “virtuoso” (πρῆξις) que pase de la “dicha” (εὐτυχία) al “infortunio” (δυστυχία), ni uno “malvado” (μοχθηρὸς) que pase del infortunio a la dicha, ni uno muy malo (σφῆδρα πονηρὸς) que pase de la dicha al infortunio, antes bien, afirma que el héroe trágico debe ser un varón intermedio entre los mencionados, que ni sobresalga por su “virtud” (ἀρετή) y “justicia” (δικαιοσύνη), ni pase al infortunio “por su bajeza y maldad” (διὰ κακῶν καὶ μοχθηρῶν), sino “por alguna falta” (διὰ ἁμαρτιῶν τινῶν) o “por una falta grande” (διὰ ἁμαρτιῶν μεγάλων), como Edipo, Tiestes y otros “ilustres varones” (πρῶτοι ἄνδρες) de esta clase.⁴¹⁸

En los dos *Hipólitos* de Eurípides, el héroe homónimo es un *hybristés*, un insolente, un soberbio con Afrodita a causa de su obstinada castidad. Comete *hamartía* cuando rehúye toda relación femenina, cuando desdeña todo lo que Afrodita como diosa representa, cuando le niega todo honor. Subraya ésta en el prólogo del *Hipólito* conservado:

λῆγει κακῶστην δαίμωνων πεφυκῆναι:
 ἀναίνεται δ' ἄλκτρα κοῖραν γαμῶν

dice que he nacido la peor de las divinidades,
 y rechaza los tálamos y no tienta las nupcias
 (vv. 13-14).

El joven no niega la naturaleza divina de Afrodita, la considera la peor de las divinidades, más aún, señala que, “siendo puro” (ἄγνῳ, v. 102), la saluda de lejos “desde lejos” (πρὸσπεν, v. 102) y agrega que ninguno de los dioses honrados de noche le agrada (ἀρῆσκει, v. 106). Pero la diosa no sólo exige adoración y honra, sino también actividad sexual y matrimonio. Ante esta actitud de Hipólito, ante su desprecio, orgullo y hostilidad, la diosa ἄξυεταί, “sufre”,

⁴¹⁸ Aristóteles, *Poética* 13; 1452 b-1453 a.

experimenta *akthos* (ἀκθισμός), “pesar”, “pena”,⁴¹⁹ y responde con *némesis* y *phthonos* que conducen al joven a la ruina: para castigarlo por sus faltas o yerros (ἁμαρτ→ματα), infunde en su madrastra una terrible pasión por él.

La *hamartía*, la falta trágica de Hipólito es, como se ha señalado, su desprecio por Afrodita; su castidad es, en efecto, soberbia.⁴²⁰ Synnøve des Bouvrie señala que el rechazo del joven al poder de la diosa equivale a un rechazo de la sexualidad matrimonial en su función reproductiva. Explica en este sentido que:

The laws of sexual behaviour were no mere trifles, and transgressions could be punished severely. We have to treat this complex of values as not merely subordinate to a central message about the tragedy of human existence, but to consider them as values crucial to the existence of that society, and hence to its drama

y aclara:

Under Aphrodite’s law we are to accept Hippolutos’ downfall as an instance of justice. In the prologue the goddess expands this inexorable law: embodying the power of sexuality she resents Hippolutos’ refusal to marry.⁴²¹

Dado que un elemento centralísimo del tema de Fedra e Hipólito es el motivo de “la pasión de la reina por su hijastro”, elemento que vertebró el triángulo (amoroso e incestuoso) madrastra-hijastro-padre, conviene hacer ciertas precisiones sobre la concepción del *eros* (ἔρως, ἔρω), del amor-pasión, del amor-deseo en la Grecia antigua.⁴²²

⁴¹⁹ Al final de la obra, Ártemis le dice a Hipólito: “[Afrodita] sufría porque eras casto” (v. 1401: σφρονοῦντι δὲ ζῆπετο).

⁴²⁰ Conviene tener presente que algunos estudiosos no consideran el rechazo de Hipólito hacia Afrodita como una *hamartía*, y sostienen que este rechazo no puede ser visto como la causa de su ruina. J. C. Kamerbeek se rehúsa a ver en el joven una falta, a pesar de su fervorosa devoción a un culto de carácter místico, y de sus rasgos “d’un *priggishness* désagréable”, 1960: 23. J. M. Bremer opina que no hay *hamartía* porque no hay responsabilidad de Hipólito: “divinity at least shares with Hippolytus the responsibility for his doom. But ‘shares the responsibility’ is inadequate: the force which ‘cooperates’ with Hippolytus to bring about his downfall is immanent in him but at the same time transcends him vastly, towering above him like the bull on the crest of the enormous billow”, 1969: 178.

⁴²¹ Des Bouvrie, 1990: 242-243.

⁴²² Es importante recordar que el *eros* tiene siempre carácter sexual, carácter que es, por lo general, ajeno a la *philia* (φιλ↔α), al amor-cariño.

En Grecia se pueden reconocer dos concepciones antinómicas del *eros*: una religiosa y otra humana, aunque los límites entre ambas no son del todo precisos, de modo que el amor-pasión es concebido ya como algo externo, de origen divino, ya como algo interno, de origen humano. Esto es, el amor nace de la intervención de ciertas divinidades eróticas (Afrodita, Eros, Hímeros, Pothos, Peithó) o de la turbación interior de los sentidos, pero en uno y otro caso, el amor siempre tiene su origen en una visión, siempre surge del encuentro de la mirada de quienes, si todo sale bien, serán amante y amado.⁴²³ Entre los griegos, más que un progresivo y lento enamoramiento, el amor es instantáneo, súbito, el amor es casi siempre “amor a primera vista” (*amour à première vue, amore a prima vista, love at first sight*).⁴²⁴ El amor viene siempre desde fuera; desde el amado el amor alcanza y hiere al amante porque “la persona amada, la que despierta el amor, tiene en sí una cualidad que actúa automáticamente: *éros, póthos, hímeros* (‘amor’, ‘deseo’), que dominan al amante”,⁴²⁵ que se derraman en éste y lo enamoran. El *eros* es, en efecto, unidireccional; el amor-pasión “tiene un sujeto agente y una persona que lo recibe como objeto”,⁴²⁶ esto con independencia de que la persona amada tenga objetivamente el *eros* y la que ama lo tenga subjetivamente. Sólo al sujeto agente del amor, al *erastés* (ἔραστ-), “amante”, se asignan el *eros*, la *epithymía* y el *pothos*, y se aplican los verbos ἔρασσω, ἔρασσομαι y ἔραμαι, “desear vivamente”, “estar deseoso de”, “sentir deseo por”, “amar apasionadamente”, “estar enamorado”, “enamorarse”; “al objeto se le aplica, como mucho, un verbo *antheráo* [ἀνθεράω],

⁴²³ Véase Rousset, 1981

⁴²⁴ Christopher Marlowe, en *Hero and Leander*, dice: “Who ever lov’d, that lov’d not at first sight?” (l. 176), verso que, en *As You Like It* de William Shakespeare, cita Phebe (acto III, escena V).

⁴²⁵ Rodríguez Adrados, 1995: 44.

⁴²⁶ Rodríguez Adrados, 1995: 51.

∩] que es algo así como ‘responder al amor’; y los términos *eroméne* [ρμηνη], *erómenos* [ρμενω] ‘amada, amado’⁴²⁷.

No es evidente en qué medida Eurípides concibe el amor-pasión como algo exterior o como algo interior. Ambas concepciones del *eros* aparecen superpuestas en el *Hipólito* conservado, donde Fedra se enamora de su hijastro al verlo, ya por intervención de la diosa Afrodita, ya por una atracción humana. Divino y humano, el *eros* es, para el amante, εφροσνη, “alegría”, y δον→, “placer”, cuando llega ερυσμοω, “medido”, “mesurado”, y, cuando llega ρρυσμοω,⁴²⁸ “desmedido”, “desmesurado”, es νσοω, “enfermedad”, y μαν↔α ο φροσνη, “locura” o “insensatez”. Safo dice que el amor es γλυκ(πικροω),⁴²⁹ “dulce y amargo”, idea constantemente retomada a lo largo de toda la Antigüedad.⁴³⁰ Esta idea del amor como *coincidentia oppositorum* es recogida, en el *segundo Hipólito*, en la respuesta que da la nodriza a la pregunta de Fedra sobre qué cosa es el amor: “Algo muy dulce, niña, y doloroso al mismo tiempo” (v. 348: χδιστον, ε παλ, τατ[ν λγειν)ν ψε μα). En esta tragedia, empero, el *eros* sólo aparece como dolor⁴³¹ y se manifiesta físicamente como un doloroso padecimiento: como enfermedad física y como locura.

Conviene igualmente hacer ciertas precisiones sobre algunos aspectos puntuales del clima espiritual de la Grecia del siglo v a. C., en particular sobre un tema clásico de reflexión y discusión de la sofística, el debate νμοω – φ(σιω,⁴³² el enfrentamiento entre “norma” y “naturaleza”. Para los sofistas, la *physis* es la ley “natural” no escrita, universal, eterna,

⁴²⁷ Rodríguez Adrados, 1995: 27-28.

⁴²⁸ Eurípides, *Hipólito* 529.

⁴²⁹ Safo, frag. 130 Lobel-Page, 40 Bergk, 137 Diehl.

⁴³⁰ Véanse Teognis 1353; Meleagro 107 Page; Longo, *Dafnis y Cloe* 1. 8. 1; Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte* 2. 7. 6; Aristéneto, *Cartas eróticas* 1. 5; Catulo, *Cármenes* 68. 18.

⁴³¹ La misma Fedra dice que de estos dos lados del amor solamente ha experimentado el doloroso (v. 349).

⁴³² Véase Guthrie, 1988: III, 64-138.

inmutable, siempre e incondicionalmente válida, de origen divino, que hacen coincidir o equivaler con la misma naturaleza,⁴³³ mientras que el *nomos* es no sólo el “uso”, la “costumbre” basada en creencias tradicionales y convencionales sobre lo que es recto, sino también la “norma”, la “ley” establecida por los hombres, formalmente formulada y aprobada, que puede ser cambiada, enmendada o derogada, y que la autoridad del Estado impone y vuelve obligatoria; vale decir, el *nomos* es tanto la “carga heredada de costumbre irracional” como el “sistema racional de derecho estatal”.⁴³⁴

El *nomos* puede enfrentarse a la *physis* con respecto a la noción de “lo justo”, porque se identifica “lo justo” con la naturaleza y los dioses, y se asume que “lo justo” es independiente de la norma humana, fundada en la convención, que se da una sociedad en un momento determinado. El centro del debate *nomos – physis* es, para los partidarios de la *physis*, la crítica a la norma convencional, moral o jurídica, cuando ésta contraviene a la naturaleza, identificada, como se ha señalado, con “lo justo”, “lo recto”, “lo bueno” o “lo verdadero”.⁴³⁵

El enfrentamiento del *nomos* con la *physis* se discute tanto en la legislación, en las instituciones civiles y en el sistema de normas jurídicas, esto es, en el macrocosmos político, como al interior del hombre, en su microcosmos, porque no sólo un ordenamiento jurídico puede contradecir la ley natural, también ciertas normas sociales pueden ir contra la misma naturaleza humana. De manera que en el marco de esta antítesis se debaten, entre otros muchos temas, la

⁴³³ Estas “leyes no escritas” son de derecho divino porque, metafóricamente, han sido escritas por los dioses.

⁴³⁴ Dodds, 1986: 174.

⁴³⁵ Para subrayar la vigencia actualísima del debate *nomos – physis*, conviene recordar que Jacques Derrida, en la conferencia “Del derecho a la justicia”, texto en el que aborda desde la deconstrucción la problemática del derecho, de la ley y de la justicia, señala que tal cuestionamiento deconstrutivo comienza “por desestabilizar y complicar la oposición entre *nómos* y *physis*, entre *thésis* y *physis*, es decir, la oposición entre la ley, la convención, la institución, de una parte, y la naturaleza, de otra, junto con todas aquellas oposiciones que éstas condicionan, como por ejemplo, y no es más que un ejemplo, derecho positivo y derecho natural”, 1997: 21.

existencia de los dioses (si éstos existen por *physis* o por *nomos*),⁴³⁶ la igualdad (si la esclavitud y el sometimiento, tanto de los hombres como de las naciones, son naturales o convencionales), el cosmopolitanismo (si las diferencias entre las diversas razas se deben a la *physis* o al *nomos*),⁴³⁷ la *areté* (si ésta se tiene por herencia o si se adquiere por educación),⁴³⁸ y ciertas instituciones humanas, como por ejemplo el matrimonio (si éste es naturalmente monogámico, o si lo es por convención). Y también se debate si, ante la pasión amorosa, el hombre debe actuar conforme a lo prescrito por la moral vigente o conforme a su deseo. Se contraponen o enfrentan al *eros*, que se hace equivaler con la *physis*, los *nomoi* convencionales que regulan o normalizan las relaciones eróticas, y se discute la validez y obligatoriedad de éstos, porque se da por supuesto que pueden estar en desacuerdo con la ley natural del *eros*. Esto es, se debaten las convenciones que regulan los vínculos eróticos porque estas mismas convenciones morales pueden ir contra las pasiones, consideradas por algunos como naturalmente buenas.

Centrales en esta discusión acerca del *nomos* son tanto “la cuestión ética relativa a la fuente y a la validez de la obligación moral y política”, como “la cuestión psicológica relativa a las fuentes de la conducta humana: por qué se conducen los hombres como se conducen, y cómo se les puede inducir a conducirse mejor”.⁴³⁹ Ahora bien, en una época en la que no sólo la moralidad aristocrática tradicional se ve enfrentada y amenazada por una nueva moralidad, sino en la que también se niega el carácter absoluto de las normas y de los valores morales, consecuencia de la negación del carácter absoluto del *nomos*, dos son las principales posturas: prevalencia del *nomos* frente a la *physis* o prevalencia de la *physis* frente al *nomos*. Y con

⁴³⁶ Platón, *Leyes* 10; 889 e.

⁴³⁷ Hipócrates, *Sobre los aires, aguas y lugares* 14.

⁴³⁸ El *locus classicus* de la crítica de la doctrina aristocrática de la *areté* (□πετ→) es el pasaje de la *Electra* de Eurípides en donde el labrador marido de Electra se comporta con nobleza y Orestes reconoce que nada tiene que ver la excelencia de los hombres con su origen familiar (vv. 367-400). Para la discusión acerca de la enseñabilidad de la *areté*, véase el *Protágoras* de Platón.

⁴³⁹ Dodds, 1986: 175.

relación a este problema, fueron los sofistas quienes lanzaron a Eurípides y a toda su generación “a discutir cuestiones morales fundamentales en términos de *Nomos* frente a *Physis*”.⁴⁴⁰

En sus dos *Hipólitos* Eurípides trata, con distinta solución, el amor de Fedra por su hijastro en el marco del debate *nomos* – *physis*, antítesis que, en estas tragedias, puede ser interpretada en términos de razón – pasión.⁴⁴¹

El filólogo holandés Lodewijk Kasper Valckenaer (1735-1785), en su edición del *Hipólito* publicada en Leiden en 1768, postuló que el *primer Hipólito* constituye el modelo de la *Fedra* de Séneca. Admitida esta tesis, es posible reconstruir la primera versión de Eurípides en sus líneas principales.⁴⁴² Si esto es así, se puede señalar que Fedra, en la tragedia hoy perdida, desafiando todos los riesgos, declaraba directa y abiertamente su amor al joven. La reina privilegiaba su pasión amorosa no importándole si arrasaba con las convenciones morales y sociales, si contravenía al *nomos*, a la norma o ley, porque por encima de toda convención ponía su deseo. No se reprimía o porque intuía que no hay frenos morales ni racionales capaces de contener las pasiones del hombre, esto es, porque de manera íntima percibía que siempre e inevitablemente el *eros*, el amor-pasión, habrá de triunfar, o porque intuía que la moralidad es una convención, que lo prescrito por las normas responde a la costumbre, y que las mismas normas no son ni eternas ni inmutables. Aunque no se conocen los argumentos de los que se valía Fedra en este primer drama para persuadir a Hipólito de que cediera a su amor, se puede afirmar que, al hacerlo, anteponía sus sentimientos a la convención, traspasaba los límites del *nomos* permitiéndose un prohibido objeto de amor, y redefinía, en consecuencia, los vínculos o las relaciones amorosas a partir del

⁴⁴⁰ Dodds hace esta observación a propósito de la recepción de las ideas de Jenófanes, Heráclito, Anaxágoras y los sofistas en la Atenas del siglo V a. C., 1986: 174.

⁴⁴¹ Véase Rinaldi, 2000.

⁴⁴² Firme defensor de esta tesis, B. Snell afirma: “Our most important aid in any reconstruction of the first *Hippolytos* is Seneca’s *Phaedra* which I and many others believe is based to a large extent on this lost drama of Euripides”, y agrega: “I believe we may be sure that the structure of Seneca’s play follows the basic structure of Euripides’ lost *Hippolytos*”, 1967: 24-25.

deseo. Ahora bien, como el joven no cedía a su propuesta, Fedra lo calumniaba ante Teseo, quien lanzaba una maldición contra su hijo. Muerto éste, la reina se suicidaba, quizás, como en Séneca, después de confesar al esposo su culpa y la inocencia del joven.

En el *Hipólito portador de corona*, Fedra, respetuosa de las normas morales, está dispuesta a morir con tal de no transgredirlas. Preocupada por su honra y por su *éukleia* (εὐκλεία), “buena reputación”, “buen nombre”, la reina oculta su pasión por su hijastro y reprime su deseo. Desesperada, calla y sufre en silencio su amor, no se atreve a revelarlo porque sabe que es un amor “enfermo”, vergonzoso, trasgresor de la norma. Lucha para no ceder a su pasión, pero la nodriza (τροφῶν) la descubre y, con el argumento de que así lo ha querido un dios, le aconseja rendirse. Con “maquinaciones” (μηχανα↔), como dice Ártemis, busca ayudar a Fedra, busca remedios para su amor; se lo cuenta a Hipólito para que lo acepte, pero éste rechaza la propuesta. Cuando la reina se entera de que su hijastro conoce su pasión, se decide a morir para recuperar así la buena reputación perdida. Fedra es, como señala A. Rivier, “la presa de dos sentimientos opuestos. Uno abrasa su carne y su sangre; otro domina su espíritu”,⁴⁴³ y de este contraste no halla más salida que la muerte. Despreciada y avergonzada, Fedra escribe en una tablilla la falsa acusación contra el joven y se ahorca. De regreso de un santuario, Teseo encuentra esta carta, da crédito a la calumnia, destierra a su hijo, y pide a Poseidón que lo mate con uno de los tres votos prometidos. Por la intervención del dios, en la huida, Hipólito se cae del carro y, malherido, es llevado junto a su padre con quien se reconcilia antes de morir, puesto que Ártemis le revela a éste la verdad.

Tanto la Fedra del *primer Hipólito* como la nodriza del *segundo* anteponen la pasión a las normas morales y sociales, pero tal preferencia provocó en su momento menos rechazo en una

⁴⁴³ Rivier, 1944: 70-71; “elle est la proie de deux sentiments opposés. L’un embrase sa chair et son sang; l’autre domine son esprit”.

mujer del pueblo que en una reina. En este sentido, conviene recordar la afirmación que en su *hypóthesis* o argumento hace el gramático Aristófanes:

ἴσθι δ' ὁπτοῦ Ἰππύτου δεῖτερον, <J> καὶ στεφανῶσα
προσαγορευμένω. ἄμφανεταί δ' ἴστερον γεγραμμένω: τῆ γὰρ ἴπρεπ' ὠ
καὶ κατηγορῶσα φῖον ἄ τοῖ τ' ἄ διθρῶπται τ' ἄ δρῶματι.

Éste es el segundo Hipólito, llamado también Hipólito portador de corona. Evidentemente fue escrito después, ya que lo inconveniente y digno de censura ha sido corregido en este drama.⁴⁴⁴

Esto es, el público ateniense juzgó inconveniente (ἴπρεπ' ὠ) y digno de censura (κατηγορῶσα φῖον) que una reina privilegiara el deseo por sobre la convención y que se comportara en consecuencia,⁴⁴⁵ pero ese mismo público no juzgó inconveniente o censurable que una mujer del pueblo pensara de igual forma en una obra en la que la reina se presenta en extremo respetuosa de la norma social. El poeta cómico Aristófanes (444 a. C.-385 a. C.) llamó a la primera Fedra *pórne* (πὸρνη), “prostituta”,⁴⁴⁶ y, al parecer, a la nodriza *proagogós* (προαγωγὴ), “alcahueta”.⁴⁴⁷ En la segunda versión, Eurípides desplaza a la nodriza los pensamientos de la reina y la obra no es objeto de censura, antes bien, obtiene el primer premio. La importancia de la nodriza radica precisamente en que, dada su extracción social, puede ser una firme seguidora del *eros-physis*, de la pasión como impulso natural no sometido a las convenciones morales o sociales.

El primer Hipólito

⁴⁴⁴ Euripidis, 1984: 205.

⁴⁴⁵ Si bien las reinas de las tragedias no tienen ciertamente un comportamiento modélico o ejemplar (piénsese en Clitemnestra), la esposa de un rey puede, de alguna manera, pensarse por el pueblo modelo de dignidad, gravedad y decoro en la manera de comportarse.

⁴⁴⁶ Aristófanes, *Las Ranas* 1043. En las *Tesmoforiantes*, Aristófanes habla de Fedra como de una “mala mujer” (γυνὴ πονηρὴ, v. 546).

⁴⁴⁷ Aristófanes, *Las Ranas* 1079. Sólo a la nodriza de Fedra puede ser aplicado este adjetivo. La nodriza eventualmente pudo ser llamada por el pueblo *mekhanorráphos* (μηχανορροφῶ), “tramadora de maquinaciones”, o *promnéstria* (προμνῆστρια), “alcahueta”.

Muy pocos fragmentos se conservan del *primer Hipólito*, lo que no ha impedido, sin embargo, que se hayan propuesto numerosas reconstrucciones de la tragedia. Con base en dichos fragmentos se propone la siguiente. En el prólogo (πρ)λογοω), Afrodita explica el motivo de su pesar contra Hipólito⁴⁴⁸ y precisa que el momento ha sido bien elegido, pues la reina se encuentra, por alguna razón, en Trecén, donde se ubica la acción de la obra, y Teseo en Tesalia, a donde tal vez haya ido a ver a su amigo Pirítoo. La nodriza sale del palacio de Piteo y expresa su preocupación por el comportamiento de la reina que realiza prácticas mágicas e invoca a la luna (frag. 1). El coro hace su entrada; igualmente preocupado por la reina, en la *párodos*, se pregunta por ella. Una vez instalado en la orquesta, Fedra sale del palacio. En el primer episodio la reina saluda la luz del sol y se llama desdichada (frag. 2). En diálogo con la nodriza confiesa su amor por Hipólito. Estupefacta, ésta trata de hacerla entrar en razón, pero es en vano. El coro entona el primer *estásimo* (στᾶσιμον) (frag. 5). En el segundo episodio se enfrentan Fedra e Hipólito. La reina critica la vida que, lejos de Afrodita, lleva el joven (frag. 6). Desvergonzada, le declara directamente su amor (frag. 9), trata de convencerlo de que suceda a su padre en el trono (frags. 10, 11 y 12) y lo obliga por medio de un juramento a guardar silencio (frag. 13). El joven, cubriéndose el rostro con el manto, la rechaza. Dado que el coro conoce ahora el origen del mal de la reina, ésta le impone igualmente silencio. Después de una intervención del coro, Teseo, acompañado por algunos sirvientes, aparece de improvisto. Fedra acusa directamente a Hipólito de haberla violado o de haber intentado violarla. Mostraría, eventualmente, sus vestimentas rasgadas, la puerta de su habitación violentada o, como en Séneca, la espada del joven como

⁴⁴⁸ Hermann van Looy (1922-2003) piensa que, en el prólogo, Afrodita explica el motivo de su odio (haine) contra Fedra. De ser así, Eurípides subrayaría el motivo de la culpa heredada y del amor fatal de todas las descendientes de Helios-Sol y no la *hamartía* de Hipólito. Véase Jouan - Van Looy/Eurípide, 2000: 233.

pruebas para convencer a su esposo. El corifeo o un servidor (del tipo δο(λοω /σψλ)ω, “buen esclavo”) le aconseja a Teseo no fiarse demasiado de las palabras una mujer (frag. 14). Hipólito es llamado a comparecer ante su padre. Fedra entra al palacio. Padre e hijo se enfrentan en un *agón* (frags. 17 y 18, dichos por Hipólito). Teseo exilia a Hipólito y pronuncia el tercer e irrevocable último deseo. El coro entona un *estásimo*. En el último episodio llega un mensajero corriendo y refiere la huida de Hipólito (frag. 19) y su muerte. Fedra, que ha asistido a la escena, entra al palacio y se suicida. La nodriza la encuentra muerta; desesperada, sale del palacio y anuncia la muerte de su ama y, quizás, revela la verdad. Un *deus ex machina* (ψε[ω □π] τ°ω μηξαν°ω), Poseidón o Atenea, aparece sobre el *theologeion*⁴⁴⁹ y desde allí prescribe el futuro culto en honor de Hipólito, a lo que sigue la última intervención del coro (frag. 20).

El *segundo Hipólito*

En el *segundo Hipólito*, como se ha señalado, Eurípides presenta a Fedra como una mujer respetuosa de la convención, dispuesta a morir con tal de no alterarla. En la tragedia se superponen dos explicaciones del *eros*: una mítica y una psicológica, de ahí que Fedra no es y es, al mismo tiempo. No lo es, si se considera al amor de origen divino, sí lo es, si se lo considera de origen humano. Ahora bien, para dominar la pasión que la agita, así como para vivir según el *nomos*, la reina recurre a distintos frenos racionales como la *sophrosyne* (σφροσ(νη), la *éukleia*, (ε[κλεια), la *aidós* (α⇒δ⊕ω)⁴⁵⁰ y el entendimiento (γν⊕μη), pero, vencida por tal

⁴⁴⁹ El *theologeion* era el lugar desde donde hablaban los dioses y estaba situado sobre el techo de la escena (σκην→).

⁴⁵⁰ La *aidós*, el sentimiento de pudor, de vergüenza, es uno de los principales valores de la ética griega. Friedrich Solmsen (1904-1989) señala que: “Throughout the archaic period, *aidos* is a very powerful check on man’s inclination towards wrongdoing”, 1995: 210.

pasión, por un “amargo amor”,⁴⁵¹ se decide a quitarse la vida. Bruno Snell afirma que el *Hipólito* no quiere analizar la pasión erótica en sí, sino indagar en el conflicto moral de Fedra, esto es, la conciencia moral, manifestada como freno o remordimiento, que se opone al impulso.⁴⁵²

Junto con el *eros*, la *sophrosyne* permea todo el *segundo Hipólito*. Como lo indica su etimología, la *sophrosyne* (σῶφροσ(ν)η) es el “estado sano de la mente”,⁴⁵³ vale decir, el estado de normalidad psicológica, concepto que, con el tiempo, varió y especificó su significado.⁴⁵⁴ Entendido, en general, como “control o moderación de apetitos o pasiones” tales como la glotonería, la embriaguez, la crueldad, la ambición, el deseo, la lujuria, esto es, como “moderación”, “morigeración”, “resistencia a la ambición”, “frugalidad”, “modestia”, y también como “observancia de los límites”, “sentido común”, “cordura”, “inteligencia”, el término *sophrosyne*, sin perder estos valores, pasó a designar, en el siglo V a. C., más específicamente, el “dominio de sí mismo”, el “autodominio”, el “autocontrol”, el “refrenamiento”, la “sensatez”, la “prudencia”, la “templanza”, en especial, la “moderación de los deseos sensuales”, la “castidad”. Ahora bien, ya desde antiguo, la *sophrosyne* de la mujer, una de sus *aretái*, una de sus excelencias, era entendida como castidad (*virtus feminarum*). Al respecto, Helen North señala que:

Feminine *sophrosyne* (chastity, modesty, obedience, inconspicuous behavior) remains the same throughout Greek history. The word is not used to describe the

⁴⁵¹ V. 727: πικροῖ δὲ φρωτοῦ ἴσσηψ→σομοι, “Por un amargo amor seré vencida”.

⁴⁵² “El Hipólito no puede explicarse como un simple análisis de la pasión erótica, sino que investiga el conflicto moral de Fedra, que es fundamentalmente el mismo que el de Medea. La conciencia moral lucha contra el impulso ciego, y aparecen también aquí los sentimientos morales como escrúpulos y mala conciencia”, Snell, 1967: 187.

⁴⁵³ El nombre deriva del adjetivo σῶφρων con el agregado del sufijo -σ(ν)η, usado para formar sustantivos femeninos abstractos. El adjetivo compuesto σῶφρων (homérico y poético σαφρων), etimológicamente “sano de mente” (formado por σῶω / σω, “salvo”, “sano”, de σαφ, -ρ / σζζω, “conservar sano y salvo”, y por la raíz de φρ→ν, “mente”), vale por “sensato”, “prudente”, “cuerdo”, de donde, “moderado”, “templado”, “moderado en sus deseos”, y pasa a significar por ampliación, en ático en particular, “que se controla”, “que tiene control sobre sus deseos sensuales”, “casto”.

⁴⁵⁴ Véase North, 1966. En este fundamental libro, la autora desarrolla la transformación del concepto de *sophrosyne* desde Homero hasta el siglo IV de la era cristiana.

aretê of women in the Homeric poems; but when it is so used (from the time of Semonides of Amorgos), the behavior designated corresponds precisely to the *aretê* of Penelope and Andromache, who, with Alcestis, become the classical exemplars of this excellence. The *exempla horribilia* of the opposed vice, wantonness or, more generally, being a bad wife, are Helen and Clytemnestra.⁴⁵⁵

Eurípides entiende la *sophrosyne* como “control de las pasiones”, como “dominio de sí mismo”, aunque, en el *segundo Hipólito*, saca provecho de la polisemia propia del concepto, polisemia que es clave para una lectura más acabada de la obra. En este sentido, observa Simon D. Goldhill, “the correct attitude of mind and observance of bounds and limits in terms of the vocabulary of *sophronein* and *phronein* is an extremely important part of the discourse of sexuality and the self in this drama”.⁴⁵⁶ Por su parte, Diego Lanza señala que en esta tragedia la *sophrosyne*:

è concordemente riconosciuta da tutti i personaggi come la virtù sovrana: da Fedra quanto confessa d’aver tentato di reprimere l’insorgente amore per Ippolito [...], da Ippolito che la nega a Fedra e la rivendica a sé [...], da Teseo quanto accusa d’ipocrisia il figlio [...], dal coro che la proclama “bene assoluto” (v. 431).⁴⁵⁷

Y sugiere que la obra se podría nombrar como la tragedia de la *sophrosyne*,⁴⁵⁸ si bien aclara que “la complessità della composizione drammatica impedisce siffatte semplificazioni: dall’*Ippolito* non si ricavano definizioni esplicite di *sophrosyne*”.⁴⁵⁹

Con frecuencia Eurípides enfrenta en sus tragedias a personajes con distintas concepciones o concepciones encontradas de la *sophrosyne* con el fin de tensar la acción dramática. Este recurso es particularmente importante en el *Hipólito* donde el autor, valiéndose de la polisemia de la palabra, ilustra el peligro de considerar un único aspecto. E. R. Dodds insiste en que:

⁴⁵⁵ North, 1966: 1.

⁴⁵⁶ Goldhill, 1986: 134.

⁴⁵⁷ Lanza, 1977: 88.

⁴⁵⁸ “Se si volesse assegnare uno specifico tema gnomico ad ogni tragedia, si potrebbe dire che *l’Ippolito* è la tragedia de la *sophrosyne*, come il dialogo platonico della *sophrosyne* è il *Carmide*”, Lanza, 1977: 88.

⁴⁵⁹ Lanza, 1977: 88.

As Phaedra does violence to $\alpha \Rightarrow \delta \oplus \omega$ in the name of $\alpha \Rightarrow \delta \oplus \omega$, so does Hippolytus to $\sigma\omega\phi\rho\sigma(\nu\eta)$ in the name of $\sigma\omega\phi\rho\sigma(\nu\eta)$: each is the victim of his own and the other's submerged desires masquerading as morality.⁴⁶⁰

En la tragedia, Fedra e Hipólito señalan recíprocamente su falta de *sophrosyne*: Fedra dice que el joven “aprenderá a ser *sophron*” (v. 731), e Hipólito dice que la reina fue *sophron* aunque no pudiera serlo (v. 1034). El mutuo señalamiento de falta de *sophrosyne* de los dos personajes está, evidentemente, en relación con los diferentes valores de la palabra, y parece innecesario insistir en la imposibilidad de conservar este juego en la traducción española.

Dice Fedra:

ἌϺ δ' Κ(πριν, ×περ/φ)λλυσ⇔ με,
 χυξ°ω □παλλαξψεῖσα τδδ/ν "μΥρ&
 τΥρχω: πικρολ δδ φρωτω "σσηψ→σομαι.
 □τ□ρ κακ)ν γε ξ□τΥρ⊗ γεν→σομαι
 ψανολσδ, <νδ ε⇒δ≈ μ↓ επ← τοῖω/μοῖω κακοῖω
 |χηλῖω ε™ναι: τ°ω ν)σου δ' τ°σδΥ μοι
 κοιν≈ μετασξϺν σωφρονεῖν μαψ→σεται.

Yo, a Cipris que me destruye,
 abandonando la vida en este día
 contentaré. Por un amargo amor seré vencida.
 Sin embargo, también un mal me volveré para otro
 con mi muerte, para que sepa con mis males
 no ser altivo. Compartiendo conmigo
 esta enfermedad, aprenderá a ser prudente.
 (vv. 725-731).

Con su muerte, Fedra se volverá un mal para Hipólito, para que éste aprenda a no ser |χηλ)ω, “orgulloso”, “altivo”, con sus males. Ante las desgracias de su madrastra, el joven no muestra *sophrosyne*, sino |χηλοφροσ(νη, “altanería”, no se muestra *sophron* sino |χηλ)φρω, “altanero”, se muestra *hybristés*. Y ser *sophron* no significa que él deba ceder a los deseos de

⁴⁶⁰ Dodds, 1924: 103-104.

Fedra, sino ser compasivo (*sympathetic*) con ella. “Aprenderá a ser *sophron*” vale por aprenderá a ser medido, a ser prudente, sensato.

Hipólito interpreta la *sophrosyne* como “castidad absoluta” y no como “moderación de las pasiones, de los deseos sensuales”. Esta interpretación sesgada lleva al joven a despreciar a Afrodita así como a rechazar su poder, su espacio. Atribuyendo a Fedra el plan de la nodriza, la considera una mujer sin castidad, sin *sophrosyne*, de una sexualidad inmoderada, pero afirma que su suicidio fue un acto *sophron*: “Fue sensata aun sin tener sensatez” (v. 1034: /σωφρ)νησε δὲ οἴκῃ ξουσα σωφρονεῖν).

Ahora bien, conviene insistir en que, en la obra, no está en discusión el valor *sophrosyne*, lo que éste representa, sino su apropiación subjetiva. Hipólito confunde su intelección, su captación, su apropiación de la *sophrosyne* con “la” *sophrosyne*, esto es, hace coincidir su interpretación personal, particular del valor con el valor mismo. Para el joven, la σωφροσ(νη es incuestionablemente “la castidad” y σωφρονεῖν, “ser casto”, interpretaciones que lo conducen, como se ha señalado, a cometer su falta trágica.

Hipólito se piensa a sí mismo como un *sophron*. Gisela Berns señala que “Hippolytus claims that the only nature and divine allotment can truly account for the possession of σωφροσ(νη”.⁴⁶¹ Para el joven, la *sophrosyne* es una cualidad natural de origen divino, esto es, una cualidad que está en la naturaleza del hombre, en su *physis*, y que no se puede aprender porque se recibe como un don de los dioses. Dice al inicio de la obra:

σοε τ)νδε πλεκτ]ν στΥφανον/φ □κηρ□του
 λειμῶνω, ε δΥσποινα, κοσμ→σαω φΥρω,
 φνψῶ ο_τε ποιμ↓ν □φιοῖ φΥρβειν βοτ□
 ο_τῶ •λψΥ πω σ↔δηρω, □λλῶ □κ→ρατον
 μΥλισσα λειμῶνῶ ±ριν↓ διΥρξεται,

⁴⁶¹ Berns, 1973: 166.

Α⇒δϙω δ' ποταμ↔αισι κηπε(ει δρ)σοιω,
 |σοιω διδακτῖν μηδΥν □λλε/ν τ≈ φ(σει
 τῖ σπφρονεῖν εδληξεν/ω τ□ π□ντε □ε↔,
 το(τοιω δρΥπεσψαι, τοῖω κακοῖσι δε οῖ ψΥμω.
 □λλε, ε φ↔λη δΥσποινα, ξρυσΥαω κ)μηω
 □ν□δημα δΥφαι χειρῖω εῖ σεβοῶ □πο.
 μ)νϙ γ□ρ/στι το(τε/μο↔ γΥραω βροτρν:
 σο↔ κα↔ φ(νειμι κα↔ λ)γοιω □με↔βομαι,
 κλ(πν μ'ν αῖδ°ω, ἡμμα δε οῖ ξ J ρρν τῖ σ)ν.
 τΥλωω δ' κ□μχαιμε εσπερ ±ρφ□μην β↔ου.

Para ti, tras ornarla, esta trenzada corona
 de un prado intacto traigo, oh señora,
 donde ni el pastor tiene por digno apacentar sus rebaños,
 ni ha llegado nunca el hierro, sino que el intacto
 prado atraviesa la abeja en primavera,
 y Pudor lo cultiva con fluviales rocíos.
 A cuantos, no por la educación, sino por la naturaleza
 les ha tocado en todo y para siempre ser sensatos,
 a éstos les es lícito recoger para sí sus frutos; a los malos, no.
 Pero, oh amada señora, para tu áurea cabellera,
 esta diadema acepta de mi piadosa mano.
 Pues, de los mortales, yo solo tengo este honor:
 contigo me reúno e intercambio palabras,
 escuchando tu voz, aunque sin ver tu rostro.
 ¡Que así como la comencé, llegue al fin de mi vida!
 (vv. 73-87).

Hipólito deposita ante la estatua de Ártemis una corona que ha trenzado con flores, hojas y ramas de un prado intacto, puro, consagrado ciertamente a la diosa,⁴⁶² donde no pace el ganado, ni hay instrumentos de hierro para la agricultura. Y subraya que a este prado, cuidado por *Aidós* (Α⇒δϙω), el Pudor, sólo pueden llegar la abeja, el más puro de los animales,⁴⁶³ y los hombres que en su propia naturaleza han recibido ser siempre castos en todo; más aún, agrega que estos hombres no sólo pueden entrar sino que pueden también, porque les está permitido, recoger para

⁴⁶² Louis Méridier piensa que “cette prairie ‘intacte’, où butinent les abeilles et qu’arrose une eau courante, se trouvait sans doute dans le *téménos* de la déesse à Trézène. Autour des sanctuaires il n’était pas rare que des bois et des pâturages fussent ainsi consacrés aux divinités”, s. a. [193-?]: 85-86.

⁴⁶³ Un escolio dice: καψαρϙτατον γ□ρ τι ζ@ον " μΥλισσα, “el animal más puro es, por cierto, la abeja”.

sí sus frutos.⁴⁶⁴ Y una vez depositada la corona, el joven pide a la virgen Ártemis poder terminar su vida de la manera en que la comenzó: casto.

Para Hipólito, el origen de la *sophrosyne* está claramente en la *physis*, término que es, como hace notar C. A. Diano, una clara alusión a Antifonte de Ramnunte (480 a. C.-411 a. C.).⁴⁶⁵ El joven cree que se nace *sophron* y que esta virtud no se adquiere, esto es, niega la posibilidad de que la *sophrosyne* pueda ser aprendida (διδασκῶν). Ahora bien, el hombre, el único animal con λογῶν,⁴⁶⁶ puede, a través de este mismo *logos*, una posesión natural, comunicarse o expresarse, pero fundamentalmente perfeccionarse. Al rechazar esta potencialidad del *logos*, Hipólito está negando la posibilidad de perfeccionamiento del hombre, vale decir, está presuponiendo que la naturaleza humana es fija e inmutable, incapaz de ser alterada por la educación. G. Berns sugiere que el rechazo del τῷ σφρονοεῖν como διδασκῶν puede ser interpretado:

as a rejection of the natural weapons, with which man is born and which are intended for the perfection of his nature, i. e. for the perfection of the Physis through Nomos. Hippolytos' fault then would lie in his failure to recognize the fact, that what is natural for all animals is narrower in content than what is natural for man, the only animal which is by nature endowed with the possession of λογῶν. His failure to recognize the role of λογῶν in human nature leads him to neglect the fact that in the case of man Nomos is as indispensable an end for Physis as Physis is as indispensable ground for Nomos, that Physis provides the potentialities, Nomos the actuality of man, and that therefore Nomos comes to be *the* key to a final understanding of man's Physis.⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ El léxico puesto en boca del personaje revela sus convicciones con respecto a la *sophrosyne*. Son de destacar, en este sentido, el verbo λαγξῶν, “tener, obtener o recibir por la suerte, por el destino o por los dioses”, y también, “tocar en suerte”, y el sustantivo ψῦμι, que significa tanto lo que está establecido como ley por la costumbre, como la ley establecida por los dioses, y que en la locución ψῦμι/στῶν con un dativo de persona y un infinitivo vale por “está permitido por el destino o por los dioses a alguien hacer algo”; recuérdese también que el sustantivo ψῦμι está relacionado etimológicamente con el verbo τῶν ψημι (tema verbal ψε-), “colocar”, “poner”, “establecer”.

⁴⁶⁵ Diano, 1976: 97.

⁴⁶⁶ Aristóteles, *Política* 1. 2; 1253 a: λογῶν δ' μόνον ἄνθρωποι φέρει τῶν ζῴων, “pues de los animales, solamente el hombre tiene palabra”.

⁴⁶⁷ Berns, 1973: 173.

En efecto, conviene recordar en este punto la concepción del *logos* de Protágoras “come strumento capace di modificare —attraverso il discorso del singol oratore nell’assemblea— la volontà politica dei cittadini e quindi in ultima analisi il corso stesso degli eventi”.⁴⁶⁸

El pensamiento aristocrático de Hipólito: la consideración de la *physis* como la única fuente de *areté* y la imposibilidad de que la *sophrosyne* pueda ser aprendida, se contrapone al pensamiento de Sócrates (470 a. C.-399 a. C.) quien, en el *Protágoras* de Platón (427 a. C.-347 a. C.), presenta la *sophrosyne* como una *areté*, y dice que la *areté* es enseñable ($\delta\iota\delta\alpha\kappa\tau\upsilon\nu$) en tanto conocimiento ($\nu\pi\iota\sigma\tau\rightarrow\mu\eta$), pensamiento que toma del sofista Protágoras de Abdera (hacia 490 a. C. - hacia 420 a. C.).

M. Pohlenz caracteriza la *sophrosyne* de Fedra como producto de la educación social, y la de Hipólito como innata; dice que para la reina:

la *sophrosyne* era la virtù che, proprio in quanto donna, doveva esercitare. Ma ciò che la manteneva virtuosa non era tanto una naturale avversione all’impurità, quanto piuttosto la morale convenzionale acquisita e il pensiero del buon nome; e questi sono anche i motivi che la spingono a lottare contro la passione crescente,

y que para Hipólito “la *sophrosyne* rientra nella sua natura, e perciò egli non si lascia deviare da nulla”.⁴⁶⁹ Ahora bien, G. Berns observa que:

Between the two characterizations of Hippolytos, as $\mu\Upsilon\gamma\alpha\ \phi\rho\omicron\nu\omicron\nu$ by Aphrodite, as $\sigma\omega\phi\rho\omicron\nu\omicron\nu$ by Artemis, stands, like the fulcrum of a balance, Phaedra’s prediction: $\sigma\omega\phi\rho\omicron\nu\epsilon\uparrow\upsilon\nu\ \mu\alpha\psi\rightarrow\sigma\epsilon\tau\alpha\iota$ (730-731).⁴⁷⁰

Es importante subrayar la ironía de este “aprenderá a ser *sophron*”: Hipólito, quien se piensa el hombre más *sophron*, el más casto, y para quien la *sophrosyne* no puede ser aprendida por los hombres sino que está en su naturaleza como un don divino, deberá aprender esta virtud, deberá aprender la moderación.

⁴⁶⁸ Di Benedetto, 1986: 83.

⁴⁶⁹ Pohlenz, 1978: I, 318.

⁴⁷⁰ Berns, 1973: 175.

En el *Hipólito*, Eurípides contrapone la concepción aristocrática de la *sophrosyne* como *physis* a la concepción democrática de la *sophrosyne* como *nomos*, y las sintetiza. La *sophrosyne* es connatural al hombre en tanto que el hombre tiene la aptitud para desarrollarla, esto es, es una virtud innata que es o puede ser también objeto de instrucción, de educación. Ahora bien, el hecho de que los hombres puedan por medio de la educación potenciar la *sophrosyne* que poseen constitutivamente no significa que, dada su libertad, no puedan comportarse de manera inmoderada; en efecto, la educación ayuda al control de apetitos y pasiones en general, pero en modo alguno los niega. Así pues, para los hombres existe como posibilidad el desear lo excesivo en situaciones en las que éstos no son dueños ni de sí ni de sus sentidos, situaciones que los griegos explican, de manera tradicional, como posesiones divinas, o, de manera más racional, como falta de autocontrol.

El *segundo Hipólito* se desarrolla en Trecén, donde vive el héroe en el palacio de su bisabuelo, el rey Piteo. En el prólogo (πρῶτοῦ), Afrodita recita un monólogo de carácter expositivo. Narra los hechos pasados, describe la situación presente y predice el futuro. Dice:

Πολλὰ μὲν ἄνθρωποι βροτοῖσι κοῖκον ἔχουσιν
 ἡμεῖς κ' Ἰκλιμαί Κίπριω δὲ ῥανοῖ τὰ φῶς
 ἴσοι τε Πόντου τερμύων τὰ Ἀτλαντικῶν
 ναῶν εἶδον, φῶς ἴδοντες ἄλλοι
 τοῖς μὲν σὺβοντα τῶν μὲν πρεσβεῖται κρήνη,
 σφῆλλω δὲ ἴσοι φρονόσιν ἐσθῶ μὲν μύγα.
 φνεστι γὰρ δὲ κῶν ψερὸν γῆναι τῶδε:
 τιμῶμενοι ξαῖρουσιν ἄνθρωπων ἴσοι.

Grande y renombrada diosa entre los mortales
 y en el cielo, Cipris me llamo.
 Y de cuantos entre el Ponto y los confines del Atlas
 habitan, viendo la luz del sol,
 a aquellos que veneran mi poder privilegio,
 y arruino a cuantos son conmigo soberbios.
 Esto sucede también en la raza de los dioses:
 cuando son honrados por los hombres se alegran.

(vv. 1-8).

Señala que privilegia a aquellos que veneran su poder y arruina a cuantos son con ella soberbios.⁴⁷¹ Agrega que Hipólito es el único ciudadano trecento que la considera “la peor de las divinidades, / y rechaza los tálamos y no tienta las nupcias” (vv. 13-14) y observa que no siente envidia (φψ)νοω) de la devoción de Hipólito por Ártemis.⁴⁷² No está envidiosa por su compañía (J μιλ↔α), pero sí por el desprecio del joven para con ella, y este rechazo, como se ha señalado, es precisamente su *hamartía*, su falta trágica. Subraya:

το(τοιτσι μΥν νυν οΓ φψον↔: τ↔ γ□ρ με δεΐΓ;
□ δε ε⇒ω fμε "μ□ρτηκε τιμωρ→σομαι
□Iππ)λυτον/ν τ≈δε "μΥρ&: τ□ πολλ□ δ'
π□λαι προκ)χασε, οΓ π)νου πολλο\ με δεΐΓ.

A ellos en verdad no los envidio, ¿qué falta me hace?
Pero, por las faltas que contra mí ha cometido, me vengaré
de Hipólito este mismo día. Muchas cosas pues,
ha tiempo ya, he adelantado, no necesito mucho esfuerzo.
(vv. 20-23).

Refiere que Fedra conoció al joven cuando éste fue desde Trecén al Ática a iniciarse en los misterios de Eleusis; dice:

⇒δο\σα Φα↔δρα καρδ↔αν κατΥσξετο
fρωτι δειν® τοΐω/μοΐω βουλε(μασιν.

Fedra, al verlo, fue presa en su corazón
de un amor terrible según mis designios.

⁴⁷¹ La locución μΥγα φρονεΐν, literalmente “pensar grandemente”, vale por “mostrarse o ser soberbio, arrogante, altanero, altivo”, y, de manera tradicional, se la considera sinónima del verbo | βρ↔ζειν.

⁴⁷² Louis Gernet y André Boulanger subrayan que la relación de Hipólito con Ártemis es un caso extremo del infrecuente “comercio íntimo [del hombre] con la divinidad” e insisten en que este estado de espíritu no ha podido ser inventado en su totalidad, “la realidad viva ha debido suministrar los elementos de la creación poética; incluso fuera de los círculos místicos, ha podido desarrollarse de manera independiente un cierto misticismo” y agregan que este caso y el de Ión y Apolo (también en Eurípides) “no producen la impresión de haber sido muy difundidos: la idea que resalta con la mayor frecuencia en la literatura es más bien la de una distancia infranqueable entre lo humano y lo divino; y, como no hay mediador, el sentimiento que impera frente a los grandes dioses es el de un respeto lejano”, 1960: 254. Observan estos autores que la “devoción apasionada de Ión por Apolo o de Hipólito por Artemisa, en las tragedias de Eurípides, tiene una fácil explicación en estos héroes que, al igual que los iniciados, son favoritos de la divinidad”, 1960: 288.

(vv. 27-28).

En recuerdo del joven, la reina elevó “junto a la roca misma de Palas” un templo a Cipris.⁴⁷³ Ahora, aprovechando la presencia de Teseo y Fedra en Trecén, donde se encuentran para purificarse de la muerte de los Palántidas,⁴⁷⁴ en un impuesto destierro de un año, la diosa renueva en la reina la pasión por su hijastro. Afrodita señala que mostrará el hecho a Teseo y predice que éste matará a su hijo con los “votos” (□ρα↔) que Poseidón le concedió como presente. Con respecto a Fedra, dice: “gimiendo y fuera de sí / por los agujijones del amor [...] se consume / en silencio”,⁴⁷⁵ sin que nadie conozca su enfermedad, y agrega que, aunque “bien afamada” (ε[κλε→ω), también habrá de morir, pues ella no se ocupará del mal de la reina.

En el *Hipólito*, Afrodita no sólo aparece como una diosa falaz y llena de rencor, sino también desconsiderada: no se preocupa ni de Fedra, ni de su desgracia, sino sólo de que sus enemigos paguen el castigo que la satisfaga. Ya desde Hesíodo, Afrodita aparece asociada a los engaños ((φαπ□ται),⁴⁷⁶ pero en pocos mitos se presenta tan “torcida” e inclemente en su

⁴⁷³ Eurípides ofrece una explicación etiológica de la fundación del templo. L. Méridier anota que éste “était surnommé □Ππολυτελλιον d’après Asclépiades”, y que “sur une inscription attique (IG, I, 212) on trouve la mention d’ □Αφροδ↔τη /π← □Ιπολ(τ⊗ (cf. *Hipp.*, v. 32), c’est à dire *Aphrodite auprès d’Hippolyte*, le sanctuaire de la déesse étant voisin du μν^ομα consacré au héros”, Euripide/Méridier, 1997: 12-13, nota 3. Algunos editores juzgan los versos 29-33 una interpolación y los atetizan. Pausanias ubica el μν^ομα □Ιπολ(τ⊗ (monumento fúnebre o sepulcral de Hipólito) en la pendiente sur de la Acrópolis, delante del templo de Temis, santuario que se hallaba entre el *Asclepieion* y el *témenos* de Afrodita *Pandemos* (1. 22. 1).

⁴⁷⁴ Los Palántidas son los cincuenta hijos de Palante, el hermano de Egeo, hijos ambos del rey de Atenas Pandión y de su mujer Pilia. Creyendo que Egeo no tenía hijos, puesto que Teseo, confiado a su abuelo Piteo, era educado en Trecén, les era desconocido, esperaban a su muerte sucederle en el trono. En su juventud, Teseo marchó a Atenas donde, de manera oficial, fue reconocido por su padre en medio de un banquete. Los Palántidas, opuestos a este reconocimiento, rechazaron a su primo por ilegítimo —rechazo que los atenienses no aceptaron—, y se lanzaron en guerra contra aquél, pero fueron vencidos y muertos. Para purificarse de su muerte, Teseo y su esposa Fedra se impusieron un destierro en Trecén por un año.

⁴⁷⁵ Vv. 38-40: στῦνουσα κ□κπεπληγμῦνη / κῦντροιω φρωτω [...] □π)λλυται / σιγ≈.

⁴⁷⁶ Hesíodo, *Teogonía* 203-206: τα(την δᾶ /φ □ρξ^οω τιμ↓ν φξει ±δ’ λΥλογξε / μοίβραν /ν □νψρ⊕ποισι κα← □ψαν□τοισι ψεοίσι, / παρψεν↔ουω τᾶ | □ρουω μειδ→ματ□ τᾶ /φαπ□ταω τε / τῦρχιν τε γλυκερ↓ν φιλ)τητ□ τε μειλιξ↔ην τε, “Y, desde el principio, este honor posee, y esta parte / ha recibido entre los hombres y los inmortales dioses: / virginales confidencias, y sonrisas, y engaños, / y deleite suave, y amor, y dulzura”.

proceder como en éste y en el de Tindáreo: la diosa castiga a Hipólito a través de Fedra, y a Tindáreo en sus hijas Helena y Clitemnestra.⁴⁷⁷

La “segunda escena”⁴⁷⁸ del prólogo completa la presentación de la situación dramática y muestra lo que ha sido anteriormente dicho por la diosa: la soberbia de Hipólito para con ella. Esta brevísima escena se compone de un himno que celebra a Ártemis, himno cantado por el cortejo de cazadores, el segundo coro de la obra,⁴⁷⁹ de una invocación a la diosa recitada por el joven y de un diálogo entre éste y un $\psi\epsilon\rho\pi\alpha\omega\nu$, un anciano sirviente. El sirviente recuerda a Hipólito la ley que, establecida para los mortales, prescribe “Odiar la soberbia y lo que no es a todos grato” (v. 93: $\mu\iota\sigma\epsilon\acute{\iota}\nu\ \tau\acute{\iota}\ \sigma\epsilon\mu\nu\acute{\iota}\nu\ \kappa\alpha\leftarrow\ \tau\acute{\iota}\ \mu\downarrow\ \pi\leftarrow\sigma\iota\nu\ \phi\leftrightarrow\lambda\omicron\nu$). Le señala que no llama a Afrodita y le insiste en que hay que honrar a las divinidades. Hipólito responde que no le agradan los dioses honrados de noche y que, “siendo puro”, a aquélla saluda “desde lejos”.

En la *párodos* ($\pi\leftarrow\rho\omicron\delta\omega$), el coro de mujeres trecenias conjetura sobre el mal que aqueja a Fedra. Como mujeres del pueblo, interpretan de manera popular su estado: la debilidad y el agotamiento de su cuerpo les hace pensar en una enfermedad ($\nu\leftarrow\sigma\omega$) física, y su andar errante en un ataque de *mania* ($\mu\alpha\nu\leftrightarrow\alpha$), de locura. Consideran el estado de la reina ya como una posesión divina ($\nu\leftarrow\psi\omicron\upsilon\sigma\iota\alpha\sigma\mu\leftarrow$ o $\nu\leftarrow\psi\omicron\upsilon\sigma\leftrightarrow\alpha\sigma\iota\omega$), ya como una punición. Se preguntan si no estará poseída por un dios ($f\nu\psi\epsilon\omega$), y repasan los nombres de Pan, Hécate, los Coribantes, la

⁴⁷⁷ Estesícoro dice: $\omicron\leftarrow\nu\epsilon\kappa\alpha\ \tau\upsilon\nu\delta\leftarrow\rho\epsilon\omega\ / \ =\Upsilon\zeta\pi\nu\ \pi\omicron\tau\prime\ \pi\leftarrow\sigma\iota\ \psi\epsilon\omicron\acute{\iota}\omega\ \mu\leftarrow\nu\alpha\omega\ \lambda\leftarrow\psi\epsilon\tau\epsilon\ \pm\pi\iota\omicron\delta\oplus\rho\upsilon\ / \ \text{Κ}(\pi\rho\iota\delta\omega\text{:}\ \kappa\epsilon\leftrightarrow\nu\alpha\ \delta\prime\ \tau\upsilon\nu\delta\alpha\rho\Upsilon\omicron\upsilon\ \kappa\leftarrow\rho\alpha\iota\omega\ / \ \xi\omicron\lambda\pi\sigma\alpha\mu\Upsilon\nu\alpha\ \delta\iota\gamma\leftarrow\mu\omicron\upsilon\omega\ \tau\epsilon\ \kappa\alpha\leftarrow\ \tau\rho\iota\gamma\leftarrow\mu\omicron\upsilon\omega\ \tau\leftrightarrow\psi\eta\sigma\iota\ / \ \kappa\alpha\leftarrow\ \lambda\iota\pi\epsilon\sigma\leftarrow\nu\omicron\rho\alpha\omega$, “porque Tindáreo, / cierta vez en que ofrecía sacrificios a todos los dioses, a una olvidó, / a Cipris de dulces dones, y ésta, irritada, / a las hijas de Tindáreo hizo bigamas y trígamas / y dejadoras de maridos” (frag. 26 Bergk, 17 Diehl, 46 Page) Según varios estudiosos estos versos pertenecen al poema *Helena*.

⁴⁷⁸ Grube: 1941: 62-71. Este autor llama *second scene*, aunque como tal sea primera, a la escena que sigue al monólogo, y que se da entre personajes de la obra. Sólo en las *Suplicantes* y en las *Bacantes* la oda coral sigue inmediatamente al monólogo. Recuérdese que el prólogo es todo lo que antecede a la *párodos*, a la primera intervención o elocución ($\lambda\Upsilon\phi\iota\omega$) del coro.

⁴⁷⁹ Si bien este coro de cazadores aparece primero que el de mujeres trecenias, es secundario en cuanto a la importancia, de ahí lo de “segundo coro”.

Madre Montaña (Cibeles) y Dictina, divinidades que provocan locura.⁴⁸⁰ Se preguntan también si no será un castigo que Dictina-Ártemis envía a la reina, impía (ἄνομα) por no haber ofrecido a la diosa los debidos sacrificios. Y por último se preguntan si el estado de Fedra no se deberá a un oculto amor de Teseo o a malas noticias de su natal Creta.

En el episodio primero, Fedra sale del palacio sostenida por la nodriza y seguida de unas criadas que transportan un lecho sobre el que tienden a la reina. El aspecto de ésta asombra a las mujeres del coro, y mueve al corifeo a expresar su deseo de saber qué le sucede a su señora. La anciana nodriza no responde. Señala los cambiantes deseos de su ama, beber agua pura de una fuente y reposar tendida bajo los álamos, deseos no raros en un enfermo afiebrado, pero impropios en una reina. Fedra expresa nuevos deseos, igualmente inconvenientes, ir al monte, cazar con lanzas, domar potros vénetos, deseos que desconciertan aún más a la nodriza. El indecible deseo se revela de manera velada, pero el público, que ha escuchado a Afrodita decir que Hipólito caza fieras en el bosque, y a éste señalar a sus compañeros la caza y los ejercicios hípicos, sin dificultad asocia al joven a la escalada de deseos de Fedra, pues tal progresión da cuenta de sus actividades así como de los lugares por él frecuentados. La nodriza cree que cuanto dice Fedra está inspirado por la locura porque la misma Fedra está fuera de su juicio. Al no poder explicarse su estado, piensa, como las mujeres treceñas, que la reina está poseída por un dios y, al igual que ellas, ignora cuál, porque, como reconoce, hace falta mucha μαντιερα, mucha arte adivinatoria para conocerlo. Por medio de una atrevida metáfora la nodriza compara a Fedra con una yegua; así como el jinete ἄνασειρριζει, “conduce por medio de una rienda”, al animal, un

⁴⁸⁰ E. R. Dodds ha señalado que este fragmento y el tratado hipocrático *Sobre la enfermedad sagrada* (4) son las “dos listas de los Poderes que el pensamiento popular de fines del siglo V asociaba a las perturbaciones mentales o psicofísicas”, 1986: 83. Recuérdese que las dos obras son contemporáneas. Nótese que, en un principio, las mujeres no piensan en Afrodita como causante de la enfermedad.

dios $\square\nu\alpha\sigma\epsilon\iota\rho\square\zeta\epsilon\iota$ a la reina. Sólo un $\mu\square\nu\tau\iota\omega$, un adivino sabría qué dios la conduce y, golpeándole las $\phi\rho\Upsilon\nu\epsilon\omega$ (*phrenes*),⁴⁸¹ la extravía, la aparta del camino de la sensatez.⁴⁸²

Fedra se sabe loca porque sobre ella ha caído el *ate* ($\square\tau\eta$), la ceguera del entendimiento que envían las divinidades:⁴⁸³

$\delta\prime\sigma\tau\eta\nu\omicron\omega\lambda\gamma\oplus$, $\tau\leftrightarrow\pi\omicron\tau\epsilon\epsilon\Rightarrow\rho\gamma\alpha\sigma\square\mu\eta\nu$;
 $\pi\omicron\uparrow\uparrow\pi\alpha\rho\epsilon\pi\lambda\square\gamma\zeta\psi\eta\nu\gamma\nu\oplus\mu\eta\omega\square\gamma\alpha\psi^\circ\omega$;
 $\lambda\mu\square\nu\eta\nu$, $f\pi\epsilon\sigma\omicron\nu\delta\alpha\leftrightarrow\mu\omicron\nu\omicron\omega\square\tau\mid$.
 $\phi\epsilon\backslash\phi\epsilon\backslash\tau\lambda\rightarrow\mu\psi\nu$.

Desdichada de mí, ¿qué hice?
¿Hasta dónde me desvié del buen entendimiento?
Enloquecí porque un dios me cegó.
¡Ay, ay, desgraciada!
(vv. 239-242),

y pide la protección de su nodriza. A pesar de su cercanía con la reina, y de que ha recurrido a todo para conocer su estado, no sabe mucho más que las mujeres por su obstinado mutismo; por más que le pregunta, Fedra no quiere contestar, calla, oculta su sufrimiento y niega su enfermedad. Decidida a conocerlo, adopta, como mujer del pueblo, una actitud maternal, se dirige a ella como a una hija y la anima a hablar. La nodriza señala que todo, incluidas las enfermedades, se puede hablar en ese espacio femenino en donde las mujeres se ayudan entre sí

⁴⁸¹ Según una concepción arcaica, la $\phi\rho\rightarrow\nu$ o las $\phi\rho\Upsilon\nu\epsilon\omega$ no sólo eran consideradas como “mente” o “mentes” y como “corazón”, es decir, como sede de la inteligencia, el pensamiento, la razón y la reflexión, y de los sentimientos y las pasiones, sino que también eran identificadas con estas mismas facultades y sentimientos. Como señalan S. Ireland y F. L. D. Steel, no se sabe si los griegos aplicaron primero el término $\phi\rho\rightarrow\nu$ / $\phi\rho\Upsilon\nu\epsilon\omega$ a ciertas partes del cuerpo y luego a las funciones que imaginaron tenían, o si por el contrario, las nociones de “mente” y “corazón”, entendidas como más arriba, preceden a su atribución a un órgano en particular, 1975: 187. Con la palabra $\phi\rho\Upsilon\nu\epsilon\omega$ también designaban los griegos algo físico cuya identificación anatómica no es hoy del todo evidente; de manera tradicional estas *phrenes* han sido relacionadas con el diafragma, la membrana que separa la cavidad torácica de la abdominal y, por extensión, con toda membrana que recubre un órgano (corazón, hígado) o, en general, una víscera, de donde el valor de “vísceras” que asume la palabra, y su consecuente identificación con las entrañas. Pero, desde la poesía épica, las *phrenes* también fueron identificadas con el pecho, más precisamente con “las dos partes en que se divide simétricamente el pecho”, Vianello de Córdoba/Hesíodo, 1978: CCXLIX, y, en consecuencia, con los pulmones.

⁴⁸² La locura es imaginada como un apartarse del recto camino de la cordura, de la sensatez y de la razón, como un delirar.

⁴⁸³ Recuérdese que el *ate* es no sólo la ceguera enviada por los dioses a los hombres culpables de excesivo orgullo, sino también la ruina hacia la cual la misma ceguera conduce a éstos.

de manera casi natural. En una sociedad tan claramente dividida entre el mundo masculino y el femenino como la ateniense, las mujeres estaban recluidas, al decir de Charles Segal, en “a private world of physical needs and desires in which the sexual division of language works closely with the sexual division of space”.⁴⁸⁴ Eva C. Keuls hace notar que esta sociedad machista ocultó todo lo relacionado con el embarazo, el nacimiento y la muerte, relegándolo al “sinister domain of their sequestered women”.⁴⁸⁵ Destaca que este ocultamiento también se verificaba en los casos de necesidades médicas de las mujeres, y agrega que eran precisamente las mujeres de la casa quienes se encargaban de sus problemas de salud porque los médicos no las trataban. Ahora bien, según la nodriza, las mujeres que rodean a Fedra le ayudarán a calmar su enfermedad, aunque padezca la reina uno de los males de los que no se puede hablar (τι τὸν ἄπυρρητοῦ → τῶν κακῶν). La elección del adjetivo ἄπυρρητοῦ,⁴⁸⁶ “prohibido”, “que no se puede hablar”, “indecible”, “inefable”, “secreto”, está motivada por asociaciones que la propia palabra dispara en el público. En efecto, el adjetivo sustantivado: τὸ ἄπυρρητα, designa las ceremonias secretas, los misterios, y también las doctrinas esotéricas, y quienes asisten a la representación de la obra saben bien que los misterios no se divulgan.⁴⁸⁷ La nodriza le señala a Fedra que puede hablar con tranquilidad porque esas mujeres no divulgarán lo que escuchen, antes bien, juntas, la calmarán.

⁴⁸⁴ Segal, 1993: 89.

⁴⁸⁵ Keuls, 1993: 140.

⁴⁸⁶ El adjetivo verbal ἄπυρρητοῦ está formado por el preverbio ἄπυρ, con sentido privativo o negativo, y la misma raíz (tema de aoristo pasivo) del verbo εἶπε, “decir”. Ténganse presentes el adjetivo verbal ἀπυρρῆτος, el adjetivo ἄπυρρητοῦ, el infinitivo aoristo pasivo ἀπυρρῆσθαι, y el verbo ἀπαγορεύω, “prohibir”.

⁴⁸⁷ Recuérdese que, como dice Cremes en *Las Asambleístas* de Aristófanes, las mujeres nunca divulgan los misterios de las Tesmoforias (vv. 442-443).

El aya cree firmemente que todo puede ser hablado; para ella, como subraya B. M. W. Knox, “there is no problem which cannot be resolved by speech”,⁴⁸⁸ de ahí su insistencia para que Fedra hable, quien, en cambio, opina que: “Nada puede ser confiado a la lengua” (v. 395: $\gamma\lambda\oplus\sigma\sigma \mid \gamma\Box\rho \text{ ο} \lceil \delta' \nu \text{ πιστ} \rceil \nu$). La disyuntiva está planteada entre hablar o callar. Las sucesivas Fedras, como se verá, habrán de enfrentarse al mismo dilema: romper el silencio o guardarlo, pero, de manera paradójica, hablar es morir y sólo se puede morir hablando.⁴⁸⁹

La tensión dramática se polariza entre lo que no se puede decir, lo indecible, lo $\Box\pi\rangle\rho\rho\eta\tau\omicron\nu$ o $\Box\rho\rho\eta\tau\omicron\nu$, y lo que se puede divulgar, lo $\text{φκφορον ο} \lceil \rho\omicron\iota\sigma\tau \rceil \nu$, lo decible, lo $\text{=}\eta\tau \rceil \nu$; y esta tensión se refleja muy bien en las palabras de la nodriza. Dado que Fedra pone resistencia a todo cuanto le dice la nodriza: no se deja ablandar ni persuadir, ésta deberá recurrir a otras $\pi\leftrightarrow\sigma\tau\epsilon\iota\omega$, a otros “medios de persuasión” que, siendo oportunos, se adecuen o acomoden más a la situación presente; deberá recurrir a medios psicológicos, y de manera hábil, deberá suscitar pasiones ($\pi\Box\psi\eta$) en la reina que la lleven a hacer cambiar de actitud. Si la retórica es una “artesana de la persuasión” ($\text{πειψο} \lceil \omega \text{ δημιουργ} \rceil \omega$)⁴⁹⁰ y si “la fuerza de la palabra resulta ser una guía del alma” ($\lambda \rceil \gamma\omicron\upsilon \delta \lceil \nu\alpha\mu\iota\omega \text{ τυξ} \Box\upsilon\text{ν}\epsilon\iota \chi\upsilon\zeta\alpha\gamma\omega\gamma \leftrightarrow \alpha \text{ ο} \mid \sigma\alpha$),⁴⁹¹ la nodriza deberá encontrar las palabras que guíen a Fedra a hablar. Se dirige entonces a su ama apelando a sus sentimientos de madre:

$\Box\lambda\lambda\epsilon \delta\sigma\psi\iota \mu\Upsilon\upsilon\tau\omicron\iota \text{ --}\pi\rho\lceil\omega \text{ τ} \Box\delta\epsilon \alpha\lceil \psi\alpha\delta\epsilon\sigma\tau\Upsilon\rho\alpha$
 $\gamma\leftrightarrow\gamma\upsilon\upsilon \psi\alpha\lambda\Box\sigma\sigma\eta\omega \text{ --} \epsilon\Rightarrow \psi\alpha\nu\approx, \text{ προδο} \lceil \sigma\alpha \text{ σο} \mid \omega$
 $\pi\alpha\lceil\delta\alpha\omega, \text{ πατρ} \lceil \pi\omega \mu \downarrow \text{ μεψΥφροντα} \omega \delta\lceil\mu\pi\omega,$
 $\mu\Box \text{ τ} \downarrow \nu \Box\upsilon\alpha\sigma\sigma\alpha\nu \downarrow \pi\pi \leftrightarrow \alpha\nu \Box\text{Αμαζ} \rceil \nu\alpha,$

⁴⁸⁸ Knox, 1986: 208. Conviene señalar que también Hipólito se debate entre decir y no decir después de que la nodriza le suplica silencio: “Mi lengua ha jurado, mi corazón es sin jura” (v. 612: “ $\gamma\lambda\lceil\sigma\sigma\epsilon \mid \mu\oplus\mu\omicron\zeta\epsilon, \text{ } \delta' \phi\rho \downarrow \nu \Box\upsilon\oplus\mu\omicron\sigma\omega$).

⁴⁸⁹ Véase Barthes, 1992: 148.

⁴⁹⁰ Platón, *Gorgias* 453 a- 454 e.

⁴⁹¹ Platón, *Fedro* 271 c.

ὁ σοφῶ τῦκνοισι δεσπ)την /γεῶνατο,
 ν)ψον φρονο\ντα γν→σιε, οTMσψ□ νιν καλῶ,
 □Ιππ)λυτον...

Pero sábetse empero —ante esto vuélvete más arrogante
 que el mar— que si mueres, habrás traicionado a tus hijos,
 que no tendrán parte en la casa paterna,
 por causa de la soberana Amazona que combate a caballo,
 la que engendró al que será el señor de tus hijos,
 a un bastardo, bien lo sabes, que se piensa legítimo,
 a Hipólito...
 (vv. 304-310).

La mención del nombre de Hipólito desencadena un rápido diálogo entre las dos mujeres que

lleva a la confesión, por parte de Fedra, de su amor por el joven:

Τρ. τ↔φ≠ω; /ρ□ω, ∈ τῦκνον; □νψρ⊕πων τ↔νωω;
 Φα. |στιω ποψε ο□τ)ω/σψε J τ°ω □Αμαζ)νωω...
 Τρ. □Ιππ)λυτον α|δ□ω;
 Φα. σολ τ□δε, ο|κ/μο\, κλ/ειω.

Nod. ¿Qué dices? ¿Estás enamorada, hija? ¿De qué varón?
 Fed. Quienquiera que éste sea, el hijo de la Amazona...
 Nod. ¿De Hipólito dices?
 Fed. De ti, no de mí, lo oyes.
 (vv. 350-352).

La nodriza se siente acabada e incapaz de sobrellevar la situación⁴⁹² y dice:

ο\σ⊕φρονω γ□ρ, ο|ξ ∞κ)ντεω □λλε |μπω,
 κακῶν/ρῶσι. Κ(πριω ο|κ □ρε •ν ψε)ω,
 □λλε εδ τι με|ζον □λλο γ↔γνεται ψεο\,
 ὁ τ→νδε κ□μ' κα← δ)μουω □π⊕λεσεν.

Pues los sensatos, aunque sin proponérselo,
 sin embargo se enamoran del mal. Cipris no es una diosa,
 sino alguna otra cosa mayor que un dios,
 ella a esta mujer, a mí y a la casa ha destruido.
 (vv. 358-361).

⁴⁹² Recuérdese que la idea de que los dioses envían a los hombres sufrimientos mayores a lo que éstos creen poder soportar es tópica de la tragedia griega.

En sus palabras se ha señalado una polémica contra la doctrina socrática,⁴⁹³ en efecto, para Sócrates nunca hace el mal quien conoce el bien puesto que el mal resulta siempre del desconocimiento del bien, su opuesto; esto es, quien conoce la virtud necesariamente ha de ponerla en práctica. Aunque aquí “sensatos” (σϕρονεω) parece tener un sentido general, no específicamente socrático-platónico, no se puede excluir, como observa Di Benedetto, “che un’eco di certi modi di dire propri dell’insegnamento socratico sia da ravvisare nelle parole della nutrice”.⁴⁹⁴ Por último, como lo haría cualquier mujer del pueblo, hace recaer en Afrodita, algo mayor a un dios, la causa última de toda la destrucción.

Después de una intervención del corifeo, pronuncia Fedra una larga y retóricamente elaborada =°σιω (vv. 373-430). Allí señala que muchas veces ha meditado cómo se destruye la vida de los mortales y, en otra polémica contra la doctrina socrática,⁴⁹⁵ dice:

κα↔ μοι δοκο(σιν ο(κατ(γν(μηω φ(σιν
 πρ(σσειν κακ(ονε: fστι γ(ρ τ) γ(ε| φρονε(ιν
 πολλο(σιν: (λλ(τ(δε (ψηρη(ον τ)δε:
 τ(ξρ(στ(πιστ(μεσφα κα(γιγν(σκομεν,
 ο(κ/κπανο(μεν δε, ο(μ(ν (ργ(αω (πο;
 ο(δε "δον(ν προψ(ντεω (ντ(το(καλο(
 μακρα(τε λ(σ(ξαι κα(σ(ολ(, τερπν(ν κακ(ν,
 α(δεθ(ω τε: δισσα(δε ε(σ(ν, " μ(ν ο(κακ(,
 " δε (ξψ(ω ο(κπν: ε(δε J καιρ(ω •ν σαφ(ω,
 ο(κ (ν δ(ε ≥στην τα(τ(ξοντεω γρ(μματα.
 τα(τ(ο|ν/πειδ(τυξ(νπ φρονολ(σ(γ(,
 ο(κ fσψ(J πο(⊗ φαρμ(κ⊗ διαψερε(ιν
 fμελλον, (στε το(μπαλιν πεσε(ιν φρεν(ν.

Y me parece que no por la naturaleza de su entendimiento obran lo peor, ya que muchos piensan bien. Esto debe ser considerado así: sabemos y conocemos lo bueno, pero no nos esforzamos por ello, unos por indolencia,

⁴⁹³ Carlini, 1965: 205.

⁴⁹⁴ Di Benedetto, 1992: 8.

⁴⁹⁵ Snell, 1948: 125.

otros porque al bien anteponemos
 otro placer. Muchos son los placeres de la vida:
 las largas conversaciones y el ocio, agradable mal,
 y el pudor. Dos tipos hay de éste; uno bueno,
 y otro aflicción de las casas. Pero si la división fuese clara,
 no habría dos que tuvieran las mismas letras.
 Puesto que es ciertamente esto lo que pienso yo,
 no existe fármaco que pueda destruirlo
 hasta hacerme caer en lo contrario de mis pensamientos.
 (vv. 377-390).

Tras afirmar que no hay fármaco, esto es, que no hay ninguna sustancia, ni medicinal ni mágica, capaz de hacerla cambiar de idea, cuenta a la nodriza el camino de su decisión.⁴⁹⁶ Herida por el amor, busca cómo sobrellevarlo del mejor modo (ἄγλαυκα κἀλλιστα): comienza por callar (σιγή) y ocultar (κρύπτειν) su enfermedad (νόσος), su pasión por Hipólito, en segundo lugar se resuelve a soportar (ἐπιφέρειν) su demencia (νόσος), venciendo con la *sophrosyne* (τῷ σφροδνείν νικῶσα),⁴⁹⁷ y por último, no habiendo logrado dominar (κρατῶσαι) a Cipris, se decide a morir (καταναεῖν), la mejor de las decisiones (κρίτιστον βουλευμάτων). La reina entabla una “relación batalladora” con el deseo, relación agonística por demás evidente en sus palabras: νικῶν (“vencer”, v. 399), κρατεῖν (“dominar”, v. 401); al respecto, es interesante recordar que, como subraya Michel Foucault, no es posible comportarse moralmente “más que instaurando en relación con los placeres una actitud de combate”, y que:

La conducta moral, en materia de placeres, está subtendida por una batalla por el poder. Esta percepción de las *hedonai* y *epithymiai* como fuerza temible y enemiga, y la constitución correlativa de uno mismo como adversario vigilante que las enfrenta, justa con ellas y busca domeñarlas, se traduce en toda una serie de expresiones empleadas tradicionalmente para caracterizar la templanza y la intemperancia: oponerse a los placeres y a los deseos, no ceder ante ellos, resistir a

⁴⁹⁶ V. 391: λΥφω δ' καασοι τῶ μῶ γνῶμηω J δ)ν, “A ti en particular te contaré el camino de mi decisión”.

⁴⁹⁷ Recuérdese que Eurípides identifica la *sophrosyne* con el control de las pasiones, con el dominio de sí mismo, de modo que Fedra es *sophron* mientras domina su pasión amorosa.

sus asaltos y, al contrario, dejarse llevar por ellos, vencerlos o ser vencidos por ellos, estar armado o equipado contra ellos.⁴⁹⁸

Aunque se sabe vencida por el amor en esta batalla,⁴⁹⁹ Fedra prefiere morir, tal vez la única salida honrosa, que alterar la convención, que vivir fuera de la moralidad impuesta por la ley y la costumbre, elige la muerte para salvar su *ékkleia*, su buena reputación, su buen nombre; no es capaz de ceder al amor porque no puede verse deshonrando a su marido y a sus hijos. A diferencia de las mujeres del pueblo, parecería que, como noble y reina, siente más coercitivo el *nomos*, ella tiene un nombre y una reputación que cuidar, y siente esto con tal intensidad que hasta se podría decir que es, en cierto modo, víctima de la misma convención. Fedra es deshecha por dos sentimientos opuestos: el deseo y el respeto a la norma moral, e incapaz de resolver este conflicto pasión – razón, hace del suicidio, su única salida, también su venganza, venganza que es el castigo de Afrodita, porque asocia a Hipólito a su ruina; en efecto, antes de ahorcarse acusa por escrito al joven de haber intentado seducirla, acusación que, creída por Teseo, conduce a aquél a la muerte.

Ahora bien, después de confesar su determinación de suicidarse, Fedra expresa su deseo:

ἄμολε γὰρ εἴη μὲν τε λαμπρῶν κἀ
μὲν τὰ ἀποσῆρδρσ | μῆρυραὼ πολλοὶ ὦ φξείν.

¡Ojalá no me ocurra pasar inadvertida si obro bien,
y si vergonzosamente, tener muchos testigos!
(vv. 403-404).

Para ella, como para el común de los griegos, y a diferencia de Sócrates, la moralidad está en relación con los otros, de ahí que no quiera pasar inadvertida si realiza buenas acciones, y si malas, no tener testigos.

⁴⁹⁸ Foucault, 1984: II, 64-65.

⁴⁹⁹ Nótese cómo Fedra recurre nuevamente al campo semántico arriba señalado para reconocer su derrota: "σσομαι, -ομαι, "ser vencido" (v. 727).

τῆ δὲ φροῦνον —δη τῶν νόσον τε δυσκλεῖ,
 γυν→ τε πρῶ τοῖσδε οἱ σὲ γίνωσκον καλῶ,
 μέσημα πῶσιν: ὦ λοιτο παγκκῶ
 ×τιω πρῶ ἴδραω ἄρφατῆ α⇒σξ(νεῖν λΥξη
 πρῶτη ψυραῶουω. [...]

Sabía que mi acción y mi enfermedad eran infames,
 y bien conocía además que soy mujer,
 objeto de odio para todos. ¡Que de muy mal modo
 hubiera perecido la primera que empezó a deshonorar
 sus lechos con extranjeros! [...]
 (vv. 405-409).⁵⁰⁰

Fedra sabe que la acción: el adulterio, y la enfermedad: la pasión, son infames, de una desgraciada o mala fama,⁵⁰¹ y reconoce que como mujer es, para todos, objeto de odio, porque todas las mujeres han sido desacreditadas por la mala acción de algunas.⁵⁰² Alude a Helena de Troya y la culpa de ser la primera que, al huir con Paris, deshonoró su lecho con un extranjero. Expresa entonces que si lo vergonzoso parece bien a los nobles, aún mejor parecerá a los humildes. Manifiesta su odio a las mujeres castas de palabra (v. 413: τῶ σφροναῶ [...]/ν λγοῖω) que a escondidas poseen una audacia poco honrosa y, refiriéndose retóricamente a Cipris, se pregunta cómo pueden mirar el rostro de sus esposos sin estremecerse. La mata la idea de un día deshonorar a su esposo y a sus hijos, a quienes quiere afamados (εἰ κλεῖτω) gracias a ella, porque reconoce que los males de un padre o una madre esclavizan al hombre. Quiere que sus hijos:

[...]/λεῖψεροῖ

⁵⁰⁰ W. S. Barrett señala que éste es el primer ejemplo de la fórmula estereotipada “Ojalá pereciera / hubiera perecido el primero / la primera que...”, Barrett/Eurípides, 1992: 234-235. Este *topos* tiene una larga fortuna en la literatura grecolatina, recuérdese, entre otros, Aristófanes, *Lisístrata* 946: κκιστῆ πλοισψῆ Ἰ πρῶτω ἄχ→σαῶ μ(ρον, “¡Que muy malamente hubiera perecido el primero que cocinó un perfume!”.

⁵⁰¹ Es interesante notar que Fedra se refiere aquí a la δ(σκλεια, a la infamia, a la desgraciada o mala fama, en tanto que Hipólito habla de la κλεῶ, de la falta de fama; dice el joven: • τῶ ἰλοῶμην κλεῶ [...], “¡Y en verdad perezca yo sin fama [...]!” (v. 1028).

⁵⁰² Nótese que Fedra enfatiza la idea de conocimiento con el empleo de dos verbos casi sinónimos: εἰδῶ / οἶδα y γινῶσκω.

παρρησιᾶς ψιλλόντεω οὐκ ὄντων πῶς
κλεινὸν ἄσπληνον, μητρὶ οὐκ ἔκλειε.

[...] libres,
criados en libertad de palabra, habiten
la famosa ciudad de Atenas, afamados por su madre.
(vv. 421-423),

porque:

δουλοῦ γὰρ ἄνδρα, κῶν ψρασ(σπλαγξν)ω τιω ῥ,
|ταν φυνειδῶ μητρὶ ω πατρὶω κακῶ.

Pues esclavizan al varón, así sea de corazón osado,
cuando los conoce, los males de su madre o de su padre.
(vv. 424-425).

La *parresía* (παρρησιᾶ), la libertad de palabra,⁵⁰³ es el derecho del ciudadano de decir lo que piensa en las asambleas. La legislación ateniense privaba de este derecho, amén de a los extranjeros y a las mujeres, a los hijos de los extranjeros, a los de padres culpables y a los exiliados. Nótese que, cuando habla, Fedra parece olvidar que es cretense; desde el comienzo de su discurso, habla como una ateniense de nacimiento, orgullosa de su ciudad y de su libertad.

Una especie de *peroratio* resume la idea esencial del discurso:

μῶνον δ' τοῦτο φασὶ μιλλῶσθαι βίῃ,
γνῶμην δικαίαν κῶγαψῶν |τῶ παρῶ:
κακῶ δ' ψνητῶν/φῦφηνῶ |ταν τῆξ |,
προψεῶ κῶτοπτρον ῥστε παρψῦνῶ νῦ&,
ξῶνοω: παρῶ οἴσι μῶποτῶ | φψεῶην/ῥῶ

Y dicen que sólo esto compite con la vida:
un espíritu justo y noble para quien lo posee.
A los malos mortales, a su momento, los muestra el tiempo
poniéndoles delante un espejo, como a una joven doncella.
¡Que entre éstos nunca me vea yo!
(vv. 426-430).

⁵⁰³ Recuérdese la observación de Demócrito: οὐκ ὄντων /λευπερῶ παρρησιᾶ, “propio de la libertad es la libertad de palabra” (frag. 226 Diels-Kranz). Véase Demóstenes, *Tercera Filípica* [IX] 3. La *isegoría* (ἰσηγορίᾶ) es el derecho de igualdad para hacer uso de la palabra en público.

Si bien la estructura de la frase es sencilla,⁵⁰⁴ no lo es tanto su interpretación: “esto, un espíritu justo y noble, compite (μιλλοσψαι)⁵⁰⁵ con la vida”, ¿por el valor, o por la duración?, Angelo Taccone (1878-1952) observa con respecto a esta ambigüedad interpretativa: “ ‘e questo solo dicono che gareggi con la vita’. In che cosa poi? O nel valore o nella durata. E a seconda dell’interpretazione che si preferisce ne verrà fuori o il senso ‘che valga più della vita’ o l’altro ‘che duri più della vita’. Le interpretazioni sono eccellenti tutt’e due”.⁵⁰⁶ Fedra cree que sólo un espíritu justo y noble lucha, combate, compite con la vida, ya sea que se entienda como “tiene tanto precio como la vida”, esto es, “vale tanto como la vida”, o como “dura tanto como la vida”. Y Fedra cree también que el tiempo, cuando se presenta la ocasión, termina siempre por develar a los malvados, por ponerlos en evidencia, mostrándolos con la misma fidelidad que un espejo muestra a una joven doncella. Expresa por último su deseo de nunca verse entre éstos; reconoce su *falta* y sabe que, también entonces, *un bel morir tutta una vita onora*.

A este discurso de la reina, la nodriza responde con un μακροῦ λογοῦ (vv. 433-481), discurso igualmente elaborado en el que sin dificultad se reconoce la influencia de la retórica. Cuando conoce el amor de Fedra se siente acabada (πολεσψειψα), pero, mostrándose flexible en cuanto a sus juicios, reconsidera y cambia su simple (φαλλοω) parecer porque, como ella misma dice, “los segundos pensamientos son de algún modo más sabios” (v. 436: αλλ δετετρα πω φροντδεω σοφτεραι). Reconocerse simple puede ser equiparado a una declaración de inexperiencia (πειρα) por parte del orador, un *topos* de los discursos judiciales. Fue simple

⁵⁰⁴ El *verbum dicendi* φημι (φασ) introduce una oración completiva de acusativo con infinitivo, que oficia como complemento directo, cuyo sujeto es τοτο, al que por epexégesis se agrega una epífrasis (γνηνη δικαν κγαψ→ν) de la que depende una oración circunstancial de relativo (το παρ), y cuyo verbo es μιλλοσψαι, del que a su vez depende un régimen en dativo (βεω)

⁵⁰⁵ El verbo μιλλομαι,ομαι significa “combatir”, “luchar”, “contender”, “competir”, “disputar”.

⁵⁰⁶ Taccone/Euripide, 1941: 46.

al estimar insoportable la situación y al querer morir porque, en verdad, nada de extraordinario, ni de falto de razón o inexplicable tiene el padecimiento de la reina; sobre ella, como sobre muchos, cayó la ἰργ→, la cólera de una diosa: el amor de Afrodita.⁵⁰⁷ Como muchos mortales, Fedra ama, y no hay nada de extraordinario ni de excepcional en amar, pero hay algo que la nodriza deliberadamente olvida: el carácter extraordinario o excepcional del amor de Fedra. Considerándolo sólo *physis*, deslinda el amor de la esfera de la ética o de la moral. La persuade para que no prosiga en su intento de acabar (ἰλεῖν) con su vida, y agrega:

Κίπριω γὰρ οἱ φορητὴν ἄν πολλὰ = υἷ,
 θὲν μὲν εὐκονψᾶ "συξὲ μετ' Ἰρξεται,
 Ἴν δὲ ἴν περισσὴν καὶ φρονολνψᾶ εἰρ ἰμΥγα
 τοῦτον λαβόσα πῶω δοκεῖω καψίβρισην.

Cipris no es soportable si poderosa se lanza;
 con dulzura llega junto al que ante ella cede,
 pero al que encuentra altivo y soberbio,
 posesionándose de él, ¿cómo crees?, lo atormenta.
 (vv. 443-446).

Puesto que Afrodita se posesiona, se apodera de quienes se muestran con ella altivos y soberbios, y, atormentándolos, los castiga, la nodriza piensa, de manera equivocada, que la locura y la enfermedad de Fedra se deben precisamente a su resistencia a la diosa. Sin embargo, como se sabe, Afrodita atormenta a la reina para castigar la soberbia de Hipólito. El joven no venera a la diosa, rechaza las uniones que ella misma promueve y la tiene por la peor de las divinidades. Fedra no es hostil a Afrodita, antes bien, erigiéndole un templo la honra, y si se resiste y no cede al amor por su hijastro, no es ciertamente por rechazo a la diosa o a la pasión como tal, sino por la presión coercitiva de la sociedad y de los valores morales.

⁵⁰⁷ Vv. 437-440: οἱ γὰρ περισσὴν οἱ δ'ν οἱ δὲ φρω λῆγου / πΥπονψαω, ἰργαὶ δὲ /ω σὲ ἰπΥσκηχαν ψεῖω. / ῥῶω (τῆς τοῦ ψαλμα;) συν πολλοῖω βροτῶν: / κῖπειτῆ φρωτω οἱνεκα χυξῶν ἰλεῖω;, "Pues nada extraordinario ni falto de razón / padeces, sobre ti se lanzó la cólera de una diosa. / Amas (¿qué de extraño en eso?), como muchos mortales. / ¿Y por amor entonces destruirás tu vida?".

Para ilustrar lo irresistible del poder de Afrodita, la nodriza refiere ejemplos de amores míticos: el de Zeus con Semele, del que nació Dioniso, y el de Eos, la Aurora, con Céfalos, del que nació Faetón. La idea se resuelve en una conclusión exhortativa: puesto que ni Semele huyó lejos de Zeus, ni Céfalos de Eos, sino que, vencidos (νικθμενοι) por la situación, según cree la nodriza, aceptaron esa ley, Fedra también debe aceptarla.⁵⁰⁸ Por último, la nodriza aconseja a la reina poner fin a su soberbia, dejar de resistirse al amor de Afrodita, y, como todos, ceder a él:

□λλε, ε φελη παλ, λογε μ'ν κακον φρενον,
 λοφον δε | βροζουσε, ο | γορ □λλο πλδν | βριω
 τδε/στε, κρεσσω δαιμνον ετμναι ψΥλειν,
 τλμα δε/ροσα: ψεω/βουλ→ψη τδε:

Pero mi querida niña, deja tus malos pensamientos,
 deja de ser soberbia, pues no otra cosa que soberbia
 es esto: querer ser superior a las divinidades,
 y ten el coraje de amar; un dios lo quiso.
 (vv. 473-476).

Persuade a Fedra con el mismo argumento esgrimido por Gorgias de Leontini (485 a. C.-380 a. C.) en el “Encomio a Helena”: “es imposible al cuidado humano impedir la voluntad de un dios” porque “un dios es algo superior a un hombre tanto en fuerza como en sabiduría y demás cosas”.⁵⁰⁹ Tras aconsejar ceder al amor, la nodriza agrega:

νοσοσα δε ε | πω τδν νσον καταστρΥφου.
 εσεν δε/πδαε καε λογοι ψελκτ→ριοι:
 φαν→σεταε τι τσδε φορμακον νσου.
 • τροε ον | χΥ γε ονδρεω/φεροιεν ον,
 εμδ γυναλκεω μηξανω ε | ρ→σομεν.

Y si estás enferma, tu enfermedad de buen modo somete.
 Existen encantamientos y palabras que alivian;
 aparecerá algún fármaco para esta enfermedad.
 Tarde en verdad lograrían los hombres encontrarlos,

⁵⁰⁸ Recuérdese que el ejemplo (παροδειγμα) es para Aristóteles un “medio de persuasión” (πεστω).

⁵⁰⁹ Gorgias, “Encomio a Helena”: ψεο | γορ προψυμεαν ονψροπεν | προμηψεε & οδ(νατον κωλειν [...]) ψεω δε ονψροπου κρεισσον καε βεε & καε σοφεε & καε τοίω ολλοιω (Diels - Kranz B. 11. 6).

si no encontráramos las mujeres los recursos.
(vv. 477-481).

Si la reina está enferma, lo que debe hacer es, según la nodriza, καταστρῦφεσψαι⁵¹⁰ su enfermedad. La ambigüedad del verbo permite dos interpretaciones simultáneas, una que está en relación con la conducta batalladora de Fedra con el deseo, y otra que lo está con los planes del aya. En efecto, el sintagma τῶν νῶσον καταστρῦφου puede ser pensado como: “somete tu enfermedad”, “sujétala”, o como: “termina tu enfermedad”, “llévala hasta el final dando satisfacción a tus deseos (aunque éstos sean enfermos)”. Y ante esta incertidumbre semántica, Fedra debe privilegiar una interpretación. Para καταστρῦφεσψαι la enfermedad física y mental de su ama, la nodriza señala la posibilidad de recurrir tanto al poder curativo de la palabra, poder que puede ejercerse por medio de /πῶδα↔, “encantamientos”, y de λόγοι ψελκτ→ριοι, “palabras que alivian”, como al poder curativo de los φάρμακα, “fármacos”. La nodriza subraya por último la astucia o habilidad esencialmente femenina: las mujeres están en ventaja porque pueden encontrar μηχανά↔, “recursos”, literalmente “maquinaciones”.⁵¹¹ Las palabras de la nodriza son calificadas por el corifeo de “muy provechosas” (ξηρησιμῶτερα, v. 482) para la situación presente, pero aun así, elogia a Fedra. Ésta a su vez señala:

τοῦτ' ἴσψα ἰψνητῶν εἰ πῶλειω οἰκουμῶνα
δῶμου τῶ πῶλλυσῶ, οἰ καλοἰ λῶαν λόγοι:
οἰ γῶρ τι τοἰσιν ὑσῶ τερπνῶ ξρῶ λῶγειν
ῶλλῶρ | του τιω εἰ κλεῶ γεν→σεται.

Eso es lo que las ciudades bien gobernadas de los mortales

⁵¹⁰ El verbo καταστρῦφω significa “girar o hacer girar de arriba abajo”, particularmente con idea de fuerza o violencia, de donde, “destruir” (ciudades, murallas, etc.), y también “desarrollar, llevar hasta el final, hasta lo último”, de donde, “terminar”; en la voz media vale por “saquear”, “asolar” (un país), “someter al poderío de”, especialmente hablando de conquistas militares, y, en sentido figurado, vale por “someter”, “volverse amo de”.

⁵¹¹ Recuérdese que la astucia o habilidad femenina es una idea tónica de la tragedia griega. Aparece, entre otras tragedias, en *Ifigenia entre los Tauros*: “¡Hábiles son las mujeres para descubrir tretas!” (v. 1032: δεινάἰ γῶρ ἰκουμῶνα ἰκεῶ εἰ ρῶσκειν τῶξναῶ), y en *Andrómaca*: “¡Encontrarás muchos recursos; eres mujer!” (v. 85: πῶλλῶ ῶν εἰροῶ μηχανῶω: γυνῶ γῶρ εἰTM).

y sus casas destruye: las palabras demasiado hermosas.
Pues no hay que decir cosas agradables a los oídos,
sino aquello por lo que llegue uno a tener buena fama.
(vv. 486-489).

La crítica al *logos* formulada por la reina adquiere “un risvolto moralistico”,⁵¹² en efecto, según ella son “las palabras demasiado hermosas” las que acarrearán la ruina a estados y familias.

La nodriza señala que Fedra no necesita palabras elegantes, con las que lograría buena fama, sino a Hipólito, y hace una contraposición entre *λλοω* y *φρον*, entre palabra y obra. Como subraya V. Di Benedetto, el aya:

non ha bisogno di nobili dichiarazioni che preservino il suo buon nome, ma invece – piú semplicemente– dell’uomo che ella desidera. Ancora una volta gioca la contrapposizione tra parole e fatti, tra *λλοω* e *φρον*. La nutrice infatti non ha dubbi che, se ciò riuscirà a salvarle la vita, *τολρον* [v. 501] –“il fatto”, vale a dire la soddisfazione del proprio desiderio– è piú importante e preferibile alla fama della quale Fedra potrà gloriarsi morrendo.⁵¹³

Fedra sólo necesita al joven porque no hay más droga para el amor (*φρμακον φρωτω*, *remedium amoris*) que el amado en persona.

Lo dicho por la nodriza parece terrible (*δειν*, v. 498) y vergonzosísimo (*ασξστωω*, v. 499) a Fedra, pero la misma nodriza aclara:

αδσξρ, λλλ μενω τιν καλιν τδσ/στσ σοι:
κρεσσον δ’ τολρον, εδπερ/κσσει γΥ σε,
α τολνομ, σ| κατψαν γαυρουμΥνη.

Vergonzosas, pero para ti mejores que las bellas.
Preferible es la acción, si ha de salvarte,
que el nombre por el que, orgullosa, tu morirás.
(vv. 500-502).

Y agrega:

εδ τοι δοκει σοι, ξρ°ν μ’ν ολ σα μαρτνειν,

⁵¹² Di Benedetto, 1992: 87.

⁵¹³ Di Benedetto, 1992: 87.

$\varepsilon \Rightarrow \delta \alpha \circ | \nu$, πιψο\ μοι: δευτΥρα γ\p " ξ\pριω.
*f*στιν κατ\ ο\kουω φ\lτρα μοι ψελκτ\→ρια
*f*ρωτω, •λψε δ\ pρι μοι γν\μηνω *f*σπ,
 □ σ\ ο\τ\π\ α\σξρο\ίω ο\τ\π\ βλ\β | φρεν\p
 πα(σει ν)σου τ\σδ\, αν σ | μ\ γ\ν | κακ\→.
 δε\ί δ\ /φ /κε\νου δ\→ τι το\ ποψουμ\νου
 σημε\ίον, α πλ\κον τιν\ α π\πλ\ων □πο,
 λαβε\ίν, συν\χαι τ\κ δυο\ίν μ\αν ξ\pριν.

Y si te parece bien eso, no debiste haber errado,
 pero si erraste, hazme caso; es un favor secundario.
 En los palacios tengo filtros que alivian
 el amor, ahora mismo me vienen al pensamiento,
 que sin vergüenza y sin daño para tu mente,
 te calmarán esta enfermedad, si tú no eres cobarde.
 Pero sin duda es preciso, de aquél por ti deseado,
 alguna seña, ya un rizo, ya un jirón de sus vestidos,
 tomar, y de los dos hacer un único amor.
 (vv. 507-515).

La nodriza insiste en ciertos filtros amorosos así como en el uso hechicero de alguna prenda del amado (magia afrodisíaca); pretende elaborar un κατ\δεσμω, un “amarre”, y para ello necesita alguna seña de Hipólito, ya un rizo,⁵¹⁴ ya un jirón de sus vestidos.

Fedra comienza a sentir miedo de que la nodriza diga algo al hijo de Teseo. La tensión dramática es interrumpida por una oda (□οιδ\→, ©δ\→) coral, el primer *estásimo* (στ\σιμον), oda en la que el coro canta el gran poder de Eros.

En el episodio segundo, fuera de escena, dentro del palacio, la nodriza refiere a Hipólito el amor de Fedra. El joven rechaza la proposición. El coro y Fedra oyen:

Ξο. \supset μοι /γ\ κακ\p: προδ\δοσαι, φ\λα.
 τ\ σοι μ\→σομαι;
 τ\ κρυπτ\ γ\p π\φηνε, δι\ δ\ \λλυσαι,
 α\α\ί ♦ *f*,πρ\δοτω /κ φ\λ\ων.
 Φα. □π\λεσ\ν μ\ ε\πο\σα συμφορ\ω /μ\ω,
 φ\λ\ωω καλ\ω δ\ ο\ τ\→νδ\ ⇒πμ\νη ν\σον.

⁵¹⁴ Se acepta la enmienda de Reiske: la sustitución de los absurdos λ\γον o λ\γ\ων de los manuscritos por πλ\κον.

Εο. πῶ οἱ ν; τ↔ δρ□σειω, ε παζο\σῶ □μ→ξανα;
 Φα. οἴ κ ο™δα πλ↓ν ♣ν, κατψανεῖν ἴσον τ□ξοω,
 τῶν ν\ν παρ)ντων πημ□των □κοω μ)νον.

Co. ¡Ay de mí por mis males! Has sido traicionada, querida.
 ¿Qué idearé para ti?
 Tu secreto salió a la luz, estás completamente perdida,
 ¡ay, ay, ay, traicionada por seres queridos!
 Fed. Me ha perdido al revelar mi situación,
 afectuosa, no bellamente, sanando mi enfermedad.
 Co. ¿Cómo pues? ¿Qué harás tú, que sufres sin remedio?
 Fed. Una sola cosa sé, morir cuanto antes,
 de mis penas presentes, ahora el único remedio.
 (vv. 591-600).

Fedra se resuelve a morir.

Hipólito sale muy excitado del palacio, seguido de la nodriza, y, en escena, se enfrentan en un tenso diálogo esticomíquico. A continuación, el joven lanza una fuerte invectiva contra las mujeres en la que señala que la mujer es un “gran mal” (v. 627: κακῖν μῦγα) y, dirigiéndose a la nodriza, le dice:

ὦ κα← σῖ γῶ "μῖν πατρ)ω, ε κ□κον κ□ρα,
 λῦκτρων □ψ↔κτων •λψεω/ω συναλλαγ□ω:
 □γ∅ =υτοῖω νασμοῖσιν/φομ)ρφομαι
 /ω ετα κλῖζων. πῶ □ν οἱ ν εδην κακ)ω,
 ἴω οἴ δῶ □κο(σαω τοι□δῶ □γνε(ειν δοκῶ;
 εἰ δῶ δσψι, τοῖ μ)ν σῶ εἴσεβ'ω σζζει, γῖναι:

Así, también tú, mala cabeza, llegaste
 para que comerciara en el intocado lecho de mi padre;
 de esto yo, con agua que fluye, me purificaré
 lavando mis oídos. ¿Cómo podría ser yo malo,
 que, tras escuchar tales cosas, no me considero puro?
 Sábelo bien mujer, te salva mi piedad.
 (vv. 651-656).

Señala que no hablará, pero aclara que, si no estuviera atrapado por juramentos a los dioses, le contaría todo a su padre. Reitera su odio (μῖσσοω) a las mujeres⁵¹⁵ y se va.

La reina no sabe cómo escapar a su situación y se siente la más desgraciada de las mujeres. El coro subraya:

φεῖ φεῖ, πΥπρακται, κοῖ κατϑρυπνται τΥξναι,
δΥσποινα, τῶ σῶ προσπ)λου, κακῶ δᾶ fξει.

¡Oh, oh! Todo está consumado. Y han fracasado las artes
de tu criada, señora, y la situación es mala.
(vv. 680-681).

Fedra llama a la nodriza de “funestísima y ruina de sus amigos” (v. 682: παγκακῶστη
καῶ φῶλων διαφθορεῖ), le desea la muerte y le reclama:

οῖ κ εῖπῶν, οῖ σῶ προυνοησῶμην φρενῶ,
σιγῶν/φῶ οῖσσι νῶν/γῶ κακῶνομα;
σῖ δᾶ οῖ κ ῶνΥσξου: τοιγῶρ οῖ κΥτῶ εῖ κλειῖται
ψανοῖμεψᾶ. ῶλλῶ δεῖται με δῶ καινῶν λῶγων:
οῖπῶτω γῶρ ῖργῶ συντεψηγμῶνοω φρῶναω
/ρεῖται καψᾶ ῖμῶν πατρῶ σῶ ῶμαρτῶω,
/ρεῖται δᾶ Πιτψεῖται τῶ γῶροντι συμφορῶω,
πῶλῶσει τε πῶσαν γῶλῶαν αῶσξῶστων λῶγων.

¿No te dije, no había presentido tu intención,
que callaras eso por lo que ahora me avergüenzo?
Pero tú no te contuviste; así pues, afamada ya no
moriré. Necesito, por cierto, nuevos planes.
Éste, fuertemente excitado en su corazón por la rabia,
contará a su padre atribuyéndomelos, tus errores,
y contará al anciano Piteo mi situación,
y llenará toda la tierra de las más deshonorosas palabras.
(vv. 685-692).

⁵¹⁵ Vv. 664-668: [...] μισῶν δᾶ οῖποτῶ μπλησῶσομαι / γυνῶλῶκαω, οῖ δᾶ εῖ φησῶ τῶω μᾶ ῶεῖ λῶγειν:
/ῶεῖ γῶρ οῖν πῶω εῖσι κῶκεῖναι κακῶ. / ῖ νῶν τῶω αῖ τῶω σῶφρονεῖν διδαφῶτω / ∞ κῶμᾶ/ῶτω ταῖσδᾶ
/πεμβῶειν ῶεῖ, “[...] Y nunca me habré saciado de odiar / a las mujeres, ni aun si alguien afirma que siempre
lo digo. / Pues siempre son éstas de algún modo malas. / ¡O que alguien, pues, a ser sensatas les enseñe, / o que se
me permita insultarlas siempre!”.

Teme que Hipólito hable y le atribuya el actuar de la nodriza. Ésta reconoce que no logró sus propósitos, que falló, y aclara:

[...] τῶ ν)σου δΥ σοι
 ζητο\σα φ\ρμαξῃ η\ρον ο\ξ \βουλ)μην.
 ε⇒ δῃ ε| γῃ fπραφα, κ\ρτῃ \ν/ν σοφο\ίσιν •:
 πρ\ω τ\ω τ\ξῶ γ\ρ τ\ω φρΥναω κεκτ→μεψα.

[...] Y buscado
 fármacos para tu enfermedad, hallé lo que no quería.
 Si hubiera acertado, estaría de cierto entre los sabios;
 según la fortuna poseemos la inteligencia.
 (vv. 698-701).

Puesto que el acierto equivale a la sabiduría, no se cuenta entre los sabios.⁵¹⁶ Plantea la bienintencionada nodriza, adhiriéndose así a la tesis del relativismo ético, que la acción no es ni buena ni mala en sí, sino en relación con su éxito o fracaso. El diálogo entre las dos mujeres sigue:

Φα. • γ\ρ δ⇔καια τα\τα κ\φαρκο\ντ\ μοι,
 τρ\σασαν "μ\ω ε\τα συγξ\ρε\ί\ν λ)γοιω;
 Φα. • γ\ρ δ⇔καια τα\τα κ\φαρκο\ντ\ μοι,
 Τρ. μακρηγορο\μεν: ο\κ/σ\φρ)νουν \γ\.
 \λλῃ fστι κ\κ τ\νδῃ \στε σ\ψ\ναι, τΥκνον.
 Φα. πα\σαι λΥγουσα: κα\ τ\ πρ\ν γ\ρ ο\ καλ\ω
 παρ\νεσαω μοι κ\πεξε\ρησαω κακ\.
 \λλῃ/κποδ\ν \πελψε κα\ σαυτ\ω πΥρι
 φρ)ντιζῃ: \γ\ δ' τ\μ\ ψ→σομαι καλ\ω.
 τ\ σοι μ→σομαι;

Fed. ¿Es acaso justo, y bastante para mí, que,
 tras injuriarme, conmigo te congraties de palabra?
 Nod. ¡Mucho hablamos! No he sido prudente yo.
 Pero es posible, hija, salvarte también de estos males.
 Fed. ¡Deja de hablar! No me aconsejaste bien
 antes, y echaste mano a cosa malas.
 Vete lejos y piensa en ti misma;
 yo, por mi parte, lo mío dispondré bien.

⁵¹⁶ La idea de la inteligencia según la fortuna aparece también en un fragmento de Eurípides: “Al que tiene buena suerte, lo consideramos también inteligente” (frag. 1017 Nauck: τ\ν ε\ τυξο\ντα κα\ φρονε\ί\ν νομ\ζομεν).

(vv. 702-709).

En una obra tendida entre la *sophrosyne* y el *eros* como es el *Hipólito*, Eurípides explota de manera magistral las posibilidades dramáticas propias de los múltiples significados de la palabra *sophrosyne* no sólo en los personajes centrales, Hipólito y Fedra, sino también en los secundarios, como la nodriza. La *sophrosyne* es la observancia de los límites que se manifiesta como prudencia o sensatez. Estos límites son los que, al mucho hablar, la nodriza traspasa, y por eso se reconoce imprudente.

Aunque cree que aún es posible salvar a la reina, despreciada por ésta, la nodriza sale de escena. Fedra, resuelta a darse muerte, única solución honrosa, después de pedir silencio a las mujeres del coro, sale también de escena. Ante tan angustiante presente, el coro, intuyendo lo inminente, expresa en una oda de evasión (segundo *estásimo*) su deseo de huir de la realidad, escaparse del palacio, desaparecer y, volando, llegar a los confines del mundo donde reina la felicidad. Por último, tras referir el viaje de Fedra desde Creta hasta Atenas y sus malos augurios, narra los últimos actos de ésta:

□ ν ψ ε ≠ ν ο ξ J σ ↔ π ν / ρ ⊕ -
τ π ν δ ε ι ν □ φ ρ γ ν α ω □ Α φ ρ ο δ ↔ -
τ α ω ν) σ ⊗ κ α τ ε κ λ □ σ ψ η :
ξ α λ ε π □ δ ε | π γ ρ α ν τ λ ο ω ο | σ α σ υ μ φ ο ρ □ τ ε ρ □ μ ν π ν
□ π | ν υ μ φ ι δ ↔ π ν κ ρ ε μ α σ τ | ν
□ χ ε τ α ι □ μ φ ← β ρ) ξ ο ν λ ε υ κ □ κ α ψ α ρ μ) ζ ο υ σ α δ ε ι ρ □ ,
δ α ↔ μ ο ν α σ τ υ γ ν | ν κ α τ α ι δ ε σ ψ ε | | σ α τ □ ν τ ε ε | -
δ ο φ ο ν □ ν ψ α ι ρ ο υ μ γ ν α φ → μ α ν □ π α λ λ □ σ -
σ ο υ σ □ τ ε □ λ γ ε ι ν | ν φ ρ ε ν ρ ν φ ρ ω τ α .

A causa de esto, por la terrible enfermedad
de los impíos amores de Afrodita
el corazón se le rompió.

Hundida por terrible desgracia, anudará
el lazo que cuelga del techo de su cámara nupcial,
ajustándolo, alrededor de su blanco cuello,
avergonzada de su destino odioso,

prefiriendo una bien reputada fama
y alejando de su corazón un doloroso amor.
(vv. 764-775).

Nicole Loraux hace notar que:

Tan prendida de la gloria como del propio Hipólito, Fedra muere por haber manchado su buen nombre de esposa de Teseo; pero coloca esta muerte, noble en su afán, bajo el signo de la *mêtis*, atándose una soga al cuello y haciendo del lazo una trampa para Hipólito, dejando que las señales escritas proclamen una falsa verdad. Y, sin embargo, su nombre será ilustre gracias a este amor por el que ella pensaba haber perdido la gloria, gracias a este amor funesto. La contradicción alcanza el colmo; cierto que Afrodita no interviene para nada, pero sí la propia Fedra, y mucho.⁵¹⁷

La *metis* (μῶτις), la “astucia” de Fedra está en relación con las “maquinaciones” (μηχαναί) de las que habla la nodriza, habilidades esencialmente femeninas. La despechada acción la reina busca conservar para ella, después de muerta, su buen nombre y dárselo a sus hijos.

El episodio tercero se inicia con los gritos de la nodriza que, desde dentro del palacio, dice que Fedra se ha ahorcado. Teseo, que se encontraba lejos de Trecén consultando un oráculo,⁵¹⁸ llega como ψεπρω, como peregrino, con una corona tejida de hojas,⁵¹⁹ y se entera de la muerte de su esposa por el corifeo. Ordena entonces que abran las puertas del palacio y aparece el cadáver de la reina. Se acerca al cuerpo de ésta y ve la tablilla (δύλω) que cuelga de su mano. Suelta los lazos de los sellos y, tras leer, exclama:

βοῶ βοῶ δύλω ἄλαστα. πῶ φέρω
βῶρον κακῶν; πῶ γῶρ ἄλμενω οὄξομαι,
ὄσον ὄσον εἴδον γραφαῖς μῶλω
φψεγγῶμενον τλῶμων.

¡Grita, grita la tablilla cosas terribles. ¿Por dónde huiré del peso de mis males? Arruinado me muero.
¡Qué, qué palabra he visto resonar

⁵¹⁷ Loraux, 1989: 53.

⁵¹⁸ Si bien Eurípides no dice cuál oráculo, podría tratarse del muy famoso oráculo de Apolo en Delfos.

⁵¹⁹ Vv. 792 y 805.

en lo escrito! ¡Yo, infortunado!
(vv. 877-880),

y más adelante:

□Ιππ)λυτοω ε[ν°ω τ°ω/μ°ω fτλη ψιγε[ιν
β↔ε, τ[σεμν[ιν Ζην[ω]μμε □τιμ□σαω.

Hipólito se atrevió a tocar mi propio lecho
a la fuerza, despreciando el ojo augusto de Zeus.
(vv. 885-886).

Creyendo la falsa acusación ($\alpha \Rightarrow \tau \Leftrightarrow \alpha$, κατηγορ \Leftrightarrow α , κατηγορημα), ruega a Poseidón que mate a Hipólito con uno de los tres votos que le había concedido.

Al oír los gritos de Teseo, Hipólito llega junto a éste y le pregunta qué ocurre. Padre e hijo se enfrentan entonces en un agón (□γ⊕ν). En este enfrentamiento Teseo acusa a Hipólito de haber deshonrado a su esposa y éste se defiende de manera inútil. El rey de Atenas, que ha proclamado en ausencia del joven su destierro (φυγ→), recuerda la proclama y lo expulsa.

Hipólito pide a sus jóvenes compañeros que lo escolten fuera del país y dice:

▷ω ο[ποτῃ □λλον □νδρα σπφρονΥστερον
]χεσψε, κε⇒ μ↓ τα(τῃ/μ® δοκε[ιν πατρ↔ε.

¡Nunca otro varón más virtuoso
veréis, aunque mi padre no lo crea!
(vv. 1100-1101).

A continuación, el coro lamenta el destino que se cierne sobre el joven (*estásimo* tercero).

En el cuarto episodio, un compañero de Hipólito relata su muerte. Este testigo ocular o presencial (*eyewitness*) narra los acontecimientos en lo que se ha dado en llamar un “relato de mensajero” (λλγωω □γγελικ)ω, *messenger-speech*). Refiere que Hipólito, después de salir del palacio de Trecén, se dirige hasta la orilla del mar donde pide a sus siervos que enganchen las yeguas al carro para, obedeciendo las palabras de su padre, marchar al destierro. Toma, seguido

de sus sirvientes, el camino que conduce a Argos y Epidauro. Llega a un territorio desierto y luego a la costa que bordea el golfo o mar Sarónico. Y señala:

fnψεν τιω ±ξ∅ ξψνιοω, ∩ω βροντ↓ Δι)ω,
βαρ| ν βρ)μον μεψ°κε, φριφκ⊕δη κλ(ειν:
| ρψ|ν δ' κρ□τῆ στήσαν ο|ω τῆ/ω ο| ραν|ν
<πποι,παρῆ "μ|ν δῆ •ν φ)βοω νεανικ|ω
π)ψεν ποτῆ εδῆ φψ)γγοω./ω δῆ □λιρρ)ψουω
□κτ□ω □ποβλΥχαντεω ↓ερ|ν εδδομεν
κ'μῆ ο| ραν⊕ στηρ↔ζον, ςστῆ □φ |ρΥψη
Σκ↔ρπνοω □κτ□ω)μμα το| μ|ν ε⇒σορ□ν,
φκρυπτε δῆ □Ισψμ|ν κα← πΥτραν □Ασκληπιολ.
κ□πειτῆ □νοιδ°σ□ν τε κα← πΥριφ □φρ|ν
πολ| ν καξλ□ζον ποντ↔⊗ φυσ→ματι
ξπρε|πρ|ω □κτ□ω ο□ τΥψριπποω •ν)ξοω.
α|τ⊕ δ' σ| ν κλ(δπνι κα← τρικυμ↔αι
κ'μῆ/φΥψηκε τάλρον, □γριον τΥραω:
ο□ π□σα μ'ν ξψ∅ν φψΥγματωω πληρουμΥνη
φρικ∩δεω □ντεφψΥγγετῆ, ε⇒σορ∩σι δ'
κρε|σσον ψΥαμα δεργμ□των/φα↔νετο.

De allí, un ruido de la tierra, como trueno de Zeus,
lanzó grave estruendo, terrible de escucharse.
Erguidas las cabezas, apuntaron sus orejas al cielo
las yeguas, y a nosotros nos agarró un temor muy fuerte:
de dónde venía el estrépito. Entonces, mirando
la costa azotada por el mar divisamos una ola
poderosa que se elevaba al cielo, tanto que impedía
a mis ojos ver las costas de Escirón,
y ocultaba el Istmo y la roca de Asclepio.
Y luego, hinchándose y borbotando en derredor
gran espuma por el fragor del mar,
se dirige a la costa donde estaba la cuadriga.
Y junto con la violenta marejada,
una ola expulsó un toro, salvaje prodigio.
Y toda la tierra, llenándose de su mugido,
respondía estremecida, y a aquellos que miraban,
les parecía un espectáculo más fuerte que su vista.
(vv. 1201-1217)

El miedo invade a las potras. Se lanzan a correr despavoridas y hacen que el carro choque contra una roca:

αἴ τῳ δὲ ἴ τλ→μων "ν↔αισιν/μπλακε↔ω
 δεσμῖν δυσεφῦλικτον ♣λκεται δεψε↔ω,
 σποδο(μενοω μ'ν πρῳ πῦτραιω φ↔λον κῖρα
 ψρα(πν τε σῖρκαω, δεινῖ δὲ/φραυδῶν κλῖειν:

y él mismo, el desgraciado, enredado en las riendas,
 enmarañado en inescapables cuerdas, arrastrado,
 destrozándose contra las rocas la cabeza,
 desgarrando sus carnes, y dando gritos terribles de oír:
 (vv. 1236-1239)

Después de oír el relato, Teseo pide que lleven a su hijo junto a él. En el *estásimo* cuarto, el coro exalta una vez más el poderío de Afrodita y Eros. En el éxodo (*ἔφοδος*),⁵²⁰ Ártemis aparece en escena como *dea ex machina* (ψεῖ πῖ τῶ μῆξανῶ). Desde el *theologeion*, arriba del palacio, se dirige al rey de Atenas y le cuenta la verdad. Teseo quiere morir. La diosa le señala que si bien lo que hizo es terrible, aún puede obtener el perdón (συγγνῶμη).

Malherido, Hipólito es llevado a escena. Dice

ἰδὲ ἴ σεμνῳ/γῶ κα↔ ψεοσῦπτωρ,
 ἰδὲ ἴ σφροσ(ν | πῖνταω | περσζῶν,
 προ\πτον/ω ῖΑιδην στε↔ξω, κατῶ κῖραω
 ἰλῦσαω β↔οτον, μ)ξψουω δὲ ῖλλπω
 τῶ εἴ σεβ↔αω
 εῖω ῖνψρῶπουω/π)νησα.

Heme aquí, yo el casto y venerador de los dioses,
 yo que en moderación sobrepasaba a todos,
 hacia el Hades que está ya a la vista avanzo
 tras destruir totalmente mi vida, y en vano los afanes
 de la piedad
 sufrí entre los hombres.
 (vv. 1364-1369).

Ártemis subraya que lo ha perdido la nobleza de su corazón y afirma:

Κ(πριω γῖρ " πανο\γοω ἔδὲ/μ→σατο.

⁵²⁰ El éxodo, literalmente “salida”, es una parte cuantitativa de la tragedia. Dice Aristóteles en la *Poética*: *ἔφοδος δ' μῦρω ἰλον τραγῶδῆαω μεψῶ ἰοκ fστι ξορο\ μῦλω*, “el éxodo es una parte completa de la tragedia después de cual no hay canto del coro” (12; 1452 b).

[...]
τιμῶ/μΥμφψη, σπφρονο\ντι δᾶ ἄξψετο.

Cipris, la malvada, así lo tramó.

[...]
Te reprochó la falta de honores, y sufría porque eras casto.
(vv. 1400 y 1401)

La diosa instituye, en Trecén, máximas honras para el joven:

[...] κ)ραι γ)ρ)ζυγεω γ)μπν π)ροω
κ)μαω κερο\ντα↔ σοι, [...]

[...] antes de unirse al yugo de las nupcias, las jóvenes
sus cabelleras cortarán en tu honor, [...]
(vv. 1425-1426).

Luego, pide a Teseo que tome a su hijo en los brazos y le dice:

)κπν γ)ρ)λεσ)ω νιν,)νψρ)ποισι δ'
ψε)ν διδ)ντπν ε)κ)ω/φραμαρτ)νειν.
κα) σο) παραιν) πατ)ρα μ) στυγε)ν σ)ψεν,
)Ιππ)λυτ) : φ)ξειω γ)ρ μο)ί)ραν φ) διεψ)ρηω.

Pues con inocencia lo destruiste, y es natural que
yerren los hombres si lo permiten los dioses.
En cuanto a ti, te aconsejo que no odies a tu padre,
Hipólito, pues conoces el hado que te ha destruido.
(vv. 1433-1436)

La diosa sale de la escena. Padre e hijo se reconcilian.

)Ιπ.)λπλα κα) δ) νερτ)ρπν) ρ) π)λαω.
Ψη. • τ)ν/μ)ν)ναγνον/κλιπ)ξ)ρα;
)Ιπ. ο) δ)τ) ,/πε) σε το)δ)λευψερ)φ)νου.
Ψη. τ) φ)ω;)φ)ηω α)ματ)ω μ)λε)ψερων;
)Ιπ. τ)ν τοφ)δαμνον)Αρτεμιν μαρτ)ρομαι.
Ψη. ε) φ)ταψ) ,)ω γεννα)ί)ω/κφα)ν | πατρ).
)Ιπ. ε) ξα)ρε κα) σ), ξα)ρε πολλ)μοι,π)τερ.
Ψη. ο)μοι, φρεν)ω σ)ω ε)σεβ)ω τε κ)γαψ)ω.

Hip. Estoy muerto y veo ahora las puertas del inframundo.
Te. ¿Dejas acaso mi mano impura?
Hip. No por cierto, ya que te libero de este crimen.
Te. ¿Qué dices? ¿Me dejas libre de la sangre?

Hip. A la que doma con el arco, a Ártemis, pongo por testigo.
 Te. ¡Queridísimo, qué noble te muestras con tu padre!
 Hip. ¡Adiós, también a ti, otra vez adiós de mí, padre!
 Te. ¡Ay de mí, y de tu corazón piadoso y bueno!
 (vv. 1447-1454).

Tanto el señalamiento, por parte de Teseo, de la nobleza (γενναιότηω), piedad (εὐσϋβεια) y bondad (ἀγαυωσύνη) del joven, como la reconciliación final entre padre e hijo facilitaron que posteriormente, con el Cristianismo, se considerara a Hipólito un héroe virtuoso.

Cabría, por último, recordar la observación hecha por Aristóteles en la *Poética*: “Sófocles decía que él presentaba a los hombres como deben ser, y Eurípides como son” (25; 1460 b: Σοφοκλῶ φη ἀτρω μὲν οὐκ οὐκ δεῖ ποιεῖν, Εὐριπιδὲν δ’ οἱ εἰσὶν). Se sabe, el enamoramiento de una mujer por su hijastro sucede en la vida real y no es patrimonio de los héroes o de los reyes; el enamoramiento de una mujer por su hijastro es esencialmente humano.

SÓFOCLES

Sófocles (Colono Hípico, 497/496 a. C. - Atenas, 406 a. C.) escribió, entre los dos *Hipólitos* de Eurípides, una *Fedra* (Φαῖδρα), tragedia conservada en estado muy fragmentario de la que muy poco se puede decir. Ahora bien, como lo sugiere el título, la tragedia estaría centrada en la figura de Fedra, esto es, el autor habría desplazado la carga temática de Hipólito a la reina.

Conviene señalar que, según la mayoría de los críticos, en la obra de Sófocles, Fedra aparecía menos audaz que en la primera versión eurípidea, y que su pasión era clara consecuencia de la voluntad divina, lo que significaba un atenuante para su conducta inmoral. Conviene igualmente señalar que es una innovación de Sófocles insertar el incidente del descenso de Teseo al Hades en el marco de la historia de Fedra e Hipólito. En el *primer Hipólito*, el rey de Atenas estaría en Tesalia visitando a su inseparable amigo Pirítoo; en el segundo, está consultando un oráculo, posiblemente el de Apolo en Delfos. Sófocles justifica la ausencia de Teseo con un incidente que toma del mito. Cuenta éste que Teseo y Pirítoo decidieron casarse solamente con hijas de Zeus; para ello el rey de Atenas acompañó a su amigo a los Infiernos con la intención de raptar a Perséfone, esposa de Hades e hija de Zeus y Deméter. En los Infiernos, Hades los recibió favorablemente, los invitó a sentarse a su mesa y les ofreció un banquete, pero aquéllos no pudieron levantarse de sus asientos y quedaron allí prisioneros.⁵²¹ Cuando Heracles descendió a los Infiernos quiso liberarlos. Mientras trataba de liberar a Pirítoo, la tierra tembló; el héroe comprendió entonces que los dioses se negaban a soltar al culpable, que quedó eternamente sentado en la Silla del Olvido. Teseo, sin embargo, fue autorizado por los mismos dioses a volver a la tierra. Ahora bien, cuando se inicia la acción de la tragedia, hace ya varios años que Teseo ha

⁵²¹ Según otra versión, fueron encadenados a una roca.

marchado al Hades para ayudar a su amigo Pirítoo y el hecho de que no regrese lleva a los personajes a pensar que está muerto. Esta circunstancia hace que el amor de Fedra por Hipólito no sea adúltero,⁵²² lo que evitó el rechazo del público de Atenas.

A pesar de que se conservan muy pocos fragmentos de la *Fedra* de Sófocles, es posible proponer una reconstrucción de obra. La acción tiene lugar en Atenas. Un sirviente trata de convencer a Hipólito del gran poder de Afrodita a quien el joven, como se sabe, desprecia. La nodriza, con la aprobación de Fedra, hace saber al joven la pasión que la reina siente por él. El héroe se horroriza. Teseo logra escapar del Hades y regresa a Atenas. El rey cuenta sus aventuras, a lo que sigue la acusación de Fedra. Teseo maldice a su hijo, probablemente usando los votos. En un relato de mensajero, se narra la muerte del joven: mientras conduce su carro un toro sale del mar, sus caballos se espantan, lo tiran y destrozan. Fedra, después de saber el trágico fin de Hipólito, arrepentida, confiesa su deseo y se suicida fuera de escena.⁵²³ Por último, el cuerpo del joven es llevado a escena y la obra se cierra con un treno final.

⁵²² W. S. Barrett se pregunta si un griego del siglo V a. C. habría considerado el matrimonio de Fedra con Hipólito como incestuoso y se responde: “Obviously adultery with a stepson was especially heinous (the son wronging his own father); but marriage after the father’s death might be another matter. The Greeks certainly permitted marriages that are forbidden in modern law and custom: at Athens, for instance, a man might marry his half-sister by the same father (though not by the same mother). The nearest parallel that I have found in that of Kallias (Andok. 1. 124 ff.), who is alleged to have committed adultery with his wife’s mother and then after divorcing his wife to have married the mother; Andokides affects to regard both the adultery and the marriage as an unheard-of scandal, but Kallias was able to declare his son by the mother legitimate and to enrol him in his phratry”, Barrett/Euripides, 1992: 12.

⁵²³ Otra posibilidad es que la nodriza refiera la decisión de su ama de suicidarse y los motivos que la empujaron a tomarla.

OVIDIO

El poeta latino Publio Ovidio Nasón (Sulmona, 43 a. C. - Constanza, 17 o 18 d. C.) recurre de manera constante a lo largo de su programa poético —reflejo de su itinerario vital— al mito de Fedra e Hipólito. Lo informa literariamente en las *Heroidas*, el *Arte de amar*, los *Remedios del amor*, los *Amores*, los *Fastos*, las *Metamorfosis* y las *Tristes*, obras en las que el mito presenta tres grados de figuración: el resumen del tema, el desarrollo de alguno de sus motivos y la ejemplificación con sus personajes principales, esto es, Ovidio expone brevemente la totalidad del argumento, amplifica un episodio del mismo o presenta a sus personajes como ejemplos de un determinado valor.

En las *Tristes*,⁵²⁴ Ovidio se pregunta:

Num quid in Hippolyto nisi caecae flamma novercae?

¿Qué otra cosa hay en el *Hipólito* sino la ciega pasión de una madrastra?
(2. 383).

⁵²⁴ Las *Tristes*, testimonio poético, junto con las *Pónticas*, del destierro, son elegías en forma de cartas en las que, con dolor y tristeza contenidos, Ovidio se lamenta por su desdichada situación. El poeta no habría dado ningún nombre a esta serie de elegías compuesta entre el 8 y el 12 d. C., serie que empezó a conocerse como *De tristibus libri quinque*, luego como *Tristium libri quinque* y finalmente como *Tristia*. Las causas del destierro de Ovidio no son conocidas. Recuérdese que el castigo no fue el *exilium* sino la *relegatio*, puesto que el poeta no fue privado de sus derechos cívicos ni despojado de sus propiedades. En las *Tristes*, escribe: “Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error, / alterius facti culpa silenda mihi: / nam non sum tanti, renovem ut tua vulnera, Caesar / quem nimio plus est indoluisse semen”, “Aunque dos crímenes —un poema y un error— me perdieron, / del segundo hecho debí callar la culpa: / pues no valgo tanto como para renovar tus heridas, César, / y es más que demasiado que hayas sufrido una sola vez” (2. 207-210). El *carmen* al que se refiere es, según opinión unánime, el *Arte de amar*, libro que contravenía los esfuerzos de Augusto por restablecer la moralidad pública (recuérdese que éste promulgó una ley contra el adulterio: *Lex Iulia de adulteriis coercendis*, y otra en defensa del matrimonio: *Lex Iulia de maritandis ordinibus*; cabría preguntarse, sin embargo, si este libro es la causa, por qué esperó el emperador ocho años para castigarlo). En cuanto al *error*, nada se puede asegurar: *quot editores tot “errores”*. Éste podría ser de orden moral (Ovidio estaría de alguna manera asociado al escandaloso adulterio de Julia, la nieta de Augusto o habría visto desnuda a Livia), político (el propio poeta habría participado en las intrigas de los partidarios de Agripa Póstumo o frecuentado círculos de oposición al emperador) o religioso (habría revelado o profanado los misterios eleusinos, los cultos en honor de Isis o de la Buena Diosa, ceremonias para iniciados, o habría pertenecido a algún grupo neopitagórico o participado en algún rito órfico). El libro es ciertamente un pretexto, la verdadera razón debería buscarse en móviles dinásticos o sucesorios.

Resume el asunto de las dos tragedias euripideas como la *flamma caecae novercae*, como la ardiente pasión que abrasa y enceguece a Fedra.⁵²⁵ Desplaza a dichas obras su concepción de la reina y proyecta en ellas un protagonismo que la reina no posee, en efecto, su resumen refleja más sus propias ideas sobre la mujer de Teseo que las ideas de Eurípides.

Las *Heroidas*⁵²⁶ son epístolas de amor escritas en su mayor parte por mujeres, casi todas heroínas mitológicas, dirigidas a sus amados ausentes.⁵²⁷ Si bien formalmente se presentan como cartas en dísticos elegíacos,⁵²⁸ son, en esencia, verdaderos monólogos dramáticos⁵²⁹ en los que se puede ver la influencia de la formación retórica del autor, a tal punto fuerte, que las *Heroidas* han sido llamadas *suasoriae* en versos.⁵³⁰ Paul Veyne ha señalado que las heroínas se dirigen a los

⁵²⁵ Ovidio dice, de manera literal, “la pasión de una ciega madrastra”, clara hipálage (o enálage del adjetivo), esto es, aplica al sustantivo *noverca* el adjetivo epíteto *caecus* que conviene a *flamma*. El amor como una llama (*flamma*), como un fuego (*ignis*) que quema, abrasa y consume al amante, y el amante que se quema, abrasa y consume por el amor son imágenes tópicas; véase más adelante.

⁵²⁶ El mismo título de la obra es problemático. Unos autores creen que Ovidio la habría titulado *Epistulae* (así aparece aludida por el poeta en el *Arte de amar* 3. 345), pero, posteriormente, para distinguirla de las *Epistulae ex Ponto* le habría cambiado el título a *Heroidum Epistulae* y más tarde a *Heroides*. Otros piensan que la habría llamado desde el principio *Epistulae Heroidum* o *Heroidum Epistulae*. Los manuscritos dan los títulos de *liber heroidum*, *heroidum liber*, *liber epistularum*, *liber heroidum sive epistularum*, *heroidum alias epistularum liber*, etc. Ovidio editó entre el 20 y el 16 a. C. una primera serie de quince epístolas, serie a la que agregó seis epístolas más para la segunda edición hacia el 8 d. C.

⁵²⁷ Recuérdense que, en latín, el sustantivo femenino *herois*, del griego ἡρώϊς, significa “heroína”, especialmente homérica. El título no conviene a cuatro epístolas, una por ser de una mujer real, la poetisa Safo, y tres por ser de personajes míticos masculinos: Paris, Leandro y Aconcio.

⁵²⁸ El dístico elegíaco es un dístico formado por un hexámetro dactílico seguido de un pentámetro. No hay datos irrefutables sobre los primeros usos de la elegía, que se presenta apta para la expresión de sentimientos que van desde la lamentación, la tristeza y el dolor por la separación o la muerte de alguien hasta la alegría y la felicidad que acompañan al amor, así como también su desencanto. A partir del Helenismo fue usada para la narración erudita, especialmente de asuntos mitológicos. Las más antiguas elegías conservadas, escritas por Arquíloco, Calino y Tirteo, datan del siglo VII a. C. Ovidio usa tanto la elegía erótico-sentimental como la mítico-narrativa.

⁵²⁹ Téngase presente que ni la carta ni el monólogo o soliloquio constituyen, para la preceptiva grecolatina clásica, un género literario. La carta, sin embargo, cuenta ya en tiempos de Ovidio con una cierta tradición (Isócrates, Platón, Epicuro, Cicerón, Horacio). El monólogo o soliloquio no tiene una existencia independiente, aparece siempre enmarcado en obras de géneros reconocidos, sobre todo en la poesía dramática. Émile Ripert considera a las *Heroidas* monólogos, como los de las tragedias, en forma de carta, Ripert/Ovidio, 1932: XXI. N. P. Cunningham sugiere que fueron escritas como monólogos dramáticos líricos para ser representados en escena con música y danza, 1949. Hermann Fränkel observa que: “In Ovid’s *Heroids*, legendary figures come to life as in a drama, but it is a lyric monodrama condensed into a single monologue”, 1969: 45. Conviene tener presente que más o menos contemporánea de las *Heroidas* es la tragedia *Medea*, única incursión de Ovidio en la poesía dramática.

⁵³⁰ Wilkinson, 1955: 96. Las *suasoriae* eran *progymnasmata* en los que se ejercitaban los alumnos de las escuelas de retórica. Eran discursos en los que un personaje mítico o histórico se enfrentaba a un hecho por cumplir en una situación límite.

héroes, “contemporáneos y familiares suyos”, “en el tono que empleaban los contemporáneos de Ovidio cuando escribían a sus amigos y a sus amigas; no en un estilo más heroico, como podría suponerse”.⁵³¹

La cuarta heroida,⁵³² “Fedra a Hipólito” (“Phaedra Hippolyto”) se inserta en la tradición de poesía elegíaca en la que el amor es tratado de forma objetiva, mitológica y su material procede principalmente de los dos *Hipólitos* de Eurípides, en mayor medida de la primera versión, dado el carácter desvergonzado de la reina.

Todo el poema es una declaración de amor: Fedra declara a Hipólito la pasión que la consume, esto es, todo el poema es un desarrollo del motivo de la *confessio amoris*, motivo que Ovidio transpone de lo oral a lo escrito. En efecto, en el *primer Hipólito* de Eurípides, la reina confesaría, según la opinión más extendida, su amor al joven de manera oral, con palabras habladas; en el segundo, se lo hace saber a la nodriza también oralmente; en la heroida, sin embargo, Fedra confiesa su amor a Hipólito por medio de una carta, escribe su confesión. Ahora bien, no habría que olvidar que en varios sarcófagos aparece la nodriza entregando un díptico a Hipólito (véanse figuras 8, 9, 10, 11 y 12) y que el filólogo alemán Friedrich Leo piensa que, en la tragedia perdida, la nodriza llevaría a Hipólito una carta de confesión de Fedra. Esto insistiría en que la oralidad de la confesión no es una condición necesaria de la escritura dramática del mito.

⁵³¹ Veyne, 1991: 179.

⁵³² Ovidio es el creador de la heroida como género, o mejor aún, subgénero literario. A partir de su libro se designa con el nombre heroida una carta, casi siempre en verso, que el autor atribuye a un héroe, a una heroína o un personaje célebre. En la literatura española la heroida fue cultivada desde fines de la Edad Media y el prerrenacimiento hasta el siglo XIX. La cultivaron, entre otros, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Antonio de Villegas, Juan de la Cueva, Juan Rodríguez de la Cámara, Cristóbal M. de Figueroa, Lope de Vega, Quevedo, Diego de Vera y Ordóñez de Villaquirán, Juan María Maury, Vicente Boix. La heroida conoció gran fortuna en la literatura francesa del siglo XVIII, piénsese en autores como B. Fontanelle, Charles-Pierre Colardeau, Claude Joseph Dorat, Gilbert, Nicolas de Chamfort, Barthe, Beauchamps, La Harpe, Ximénès. También fue cultivada por los escritores ingleses: Pope, Tennyson, Lord Byron, Drayton, etc.

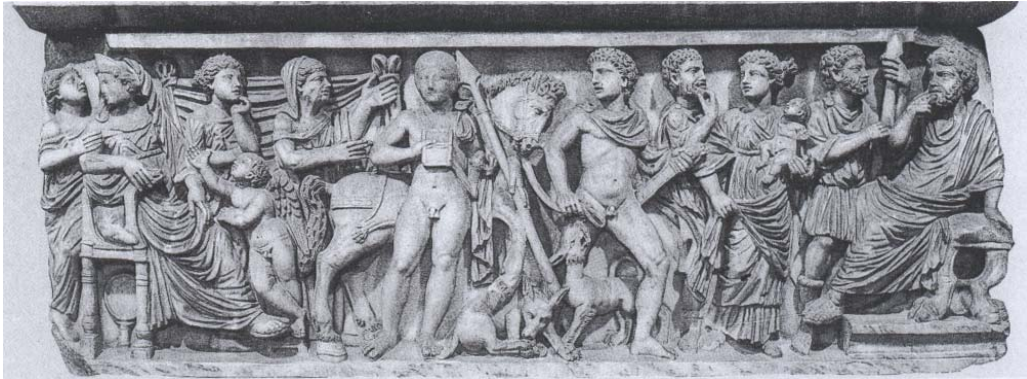


Figura 8



Figura 9

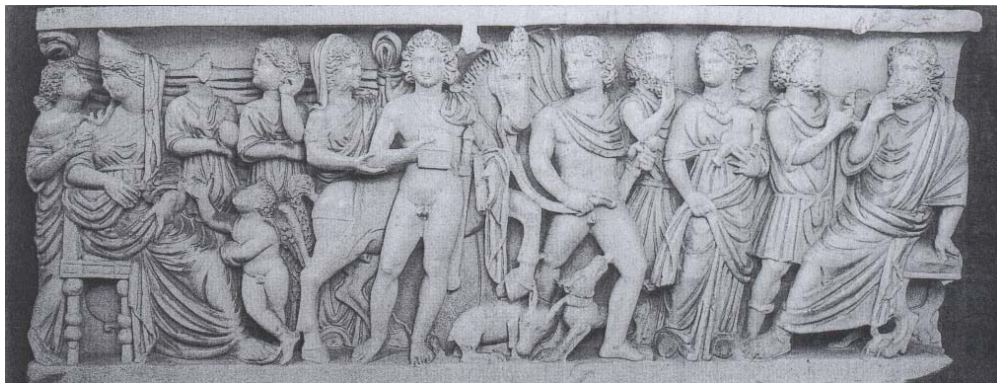


Figura 10



Figura 11



Figura 12

La carta se inicia, siguiendo la preceptiva, con una fórmula saluatoria que incluye el nombre del remitente (la joven cretense), el del destinatario (el varón Amazonio) y la palabra “salud”.⁵³³ A esta *salutatio* inicial sigue la razón de la carta: Fedra ha intentado tres veces hablar con Hipólito pero tres veces ha sido incapaz de hacerlo. Y agrega:

Qua licet et quitur, pudor est miscendus amori;
dicere quae puduit, scribere iussit Amor.
Quidquid Amor iussit, non est contemnere tutum;
regnat et in dominos ius habet ille deos.
Ille mihi primo dubitandi scribere dixit:
“Scribe! Dabit victas ferreus ille manus”.

Hasta donde es permitido y se puede, al amor el pudor ha de mezclarse;
lo que apenó decir, mandó escribir Amor.
No es prudente despreciar lo que Amor ha mandado;
éste reina y tiene poder sobre los soberanos dioses.
Él me dijo al principio, cuando dudaba escribir:
“¡Escribe! Aquel férreo de corazón dará sus manos vencidas”.
(vv. 9-14).

Fedra argumenta con la excusa del invencible amor, como muy posiblemente en el *primer Hipólito*;⁵³⁴ recurre, para persuadir al joven, a la *sententia* de que hasta los mismos dioses se someten al gran poder de Amor. Expresa su deseo para que este dios la asista, señala su *fama*, “honor”, “reputación”, subraya que el amor es más fuerte cuanto más tardío y, recurriendo al tópico del *ignis amoris*, del fuego del amor, del amor como una llama, manifiesta que se quema, que se abrasa.⁵³⁵ Tienta y seduce a Hipólito diciendo:

⁵³³ Vv. 1-2: “Qua, nisi tu dederis, caritura est ipsa, salutem / mittit Amazonio Cressa puella viro”, “La salud, que a ella misma le faltará, si no se la das tú, / al varón Amazonio la joven cretense envía”. La fórmula de saludo tradicional se construye con el nombre del destinatario (*adscriptio*) en dativo, el del remitente (*intitulatio* o *superscriptio*) en nominativo y el sintagma “salutem dicit”.

⁵³⁴ Recuérdese que, en el *segundo Hipólito*, el argumento de la fuerza irresistible del amor es usado por la nodriza para persuadir a la reina de que ceda a la pasión.

⁵³⁵ Vv. 15- 20: “Adsit, et, ut nostras avido fovet igne medullas, / figat sic animos in mea vota tuos! / Non ego nequitia socialia foedera rumpam; / fama, velim quaeras, crimine nostra vacat. / Venit amor gravius, quo serius. Urimur intus; / urimur et caecum pectora vulnus habent”, “Que él me asista, y así como con fuego devorador abrasa mis entrañas, / así clave tus sentimientos en mis deseos. / Con mi maldad no romperé yo mi alianza nupcial; / mi honor, quiero que lo preguntes, está libre de mancha. / El amor viene más fuerte cuanto más tardío. Me quemó por

Tu nova servatae carpes libamina famae
et pariter nostrum fiet uterque nocens.
Est aliquid plenis pomaria carpere ramis
et tenui primam deligere ungue rosam.
Si tamen ille prior, quo me sine crimine gessi,
candor ab insolita labe notandus erat,
at bene successit, digno quod adurimur igni;
peius adulterio turpis adulter obest.

Gozarás tú las primicias de mi honor aún intacto,
y, a la vez, tú y yo nos haremos culpables.
Bello es arrancar la fruta de las cargadas ramas
y coger con delicados dedos la primera rosa.
Pero si aquel candor primero, con el que me he conducido sin oprobio,
había de ser manchado por insólita marca,
al menos ha sido para bien, porque en digno fuego me consumo;
un adúltero vergonzoso hace más daño que el adulterio.
(vv. 27-34).

El primer adulterio se expresa en metáforas de la pérdida de la virginidad: la primera fruta, la primera flor, cuando éstas todavía pueden ser elegidas.

La reina cuenta a su hijastro que se está aficionando a la caza y a las carreras de carros. El motivo de la caza y los ejercicios hípicas que, junto con otros, configura al personaje de Hipólito es, de manera recurrente, puesto en relación con Fedra. Ahora bien, el deseo de la reina de compartir las actividades del joven, tal y como aparece en Eurípides, es transformado, actualizado por Ovidio en *obsequium* elegíaco, esto es, en lealtad hacia los deseos del amado. A continuación le cuenta que también a menudo experimenta transportes como los de las Eleleidas, poseídas por las furias de Baco, y la manía promovida por Dríadas y Faunos. Subraya:

Namque mihi referunt, cum se furor ille remisit,
omnia; me tacitam conscius urit amor.

Pues bien, todo esto me lo cuentan cuando aquel furor ha pasado;
pero a mí, callada, el cómplice amor me quema.
(vv. 51-52).

dentro; / me quemo y tienen mis pechos una herida ciega”. Recuérdese que el *vulnus ceacum*, “herida ciega”, es la herida causada por un golpe en la que no hay ni rasgaduras ni cortes de la piel y por lo tanto no hay sangre.

En el *segundo Hipólito*, el delirio de la reina, delirio que la impulsa a desear, entre otras cosas, ir a cazar al monte o a domar potros vénéto en los estadios, es interpretado por las mujeres treceñas, la nodriza y la misma Fedra, como una posesión divina. Ovidio no cambia el motivo de la enfermedad y el delirio de Fedra, antes bien, comparte con Eurípides su interpretación.

El origen del amor fatal de todas las descendientes del Sol está en la delación hecha por éste del adulterio de Ares y Afrodita. Fedra, consciente de esto, señala que su amor es fruto del *fatum*, del hado, del destino:

Forsitan hunc generis fato reddamus amorem
et Venus ex tota gente tributa petat.
Iuppiter Europen (prima est ea gentis origo)
dilexit, tauro dissimulante deum;
Pasiphae mater, decepto subdita tauro,
enixa est utero crimen onusque suo;
perfidus Aegides, ducentia filia secutus,
curva meae fugit tecta sororis ope.
En, ego nunc, ne forte parum Minoia credar,
in socias leges ultima gentis eo.
Hoc quoque fatale est; placuit domus una duabus;
me tua forma capit, capta parente soror;
Thesides Theseusque duas rapuere sorores;
ponite de nostra bina tropaea domo.

Tal vez este amor pague yo al destino de mi estirpe,
tal vez de toda mi gente pida Venus tributos.
Júpiter amó a Europa (ése es, de mi gente, el origen primero),
como toro que esconde al dios;
mi madre, Pasífae, sometida al toro engañado,
parió de su vientre su feto y su crimen;
el pérfido hijo de Egeo, siguiendo el hilo que lo guiaba,
huyó de la sinuosa morada por obra de una hermana mía.
He aquí que ahora yo, para no parecer poco hija de Minos
acato, la última de mi gente, estas leyes conyugales.
Esto también es cosa del destino: que una misma casa

[nos haya gustado a las dos;
a mí, me cautivó tu hermosura; cautivada por tu padre quedó mi hermana;
Teseo y el Teseida a las dos hermanas robaron;
¡Levanted dos trofeos de nuestra casa tomados!
(vv. 53-66).

Desarrolla el motivo de la familia maldecida por Afrodita. Recuerda, alude la historia de Pasífae, su madre, con el toro, y la de Ariadna, su hermana, con Teseo y, como en el trágico, se incluye en esta lista de mujeres que acatan un destino que las fuerza a desgraciados amores conyugales. Tanto Eurípides como Ovidio presentan a Fedra sin responsabilidad sobre su pasión.⁵³⁶ En el poeta griego, el origen del amor de la reina está en el desprecio de Hipólito para con Afrodita, en el latino, en cambio, el origen está en la familia de la reina.

La reina narra cómo nació su amor por su hijastro. En el prólogo del *segundo Hipólito*, dice Afrodita que Fedra, al ver al joven, que había ido desde Trecén al Ática a participar en la celebración de los misterios eleusinos de Deméter, fue presa de un terrible amor, según sus propios designios (los de Afrodita). En la cuarta heroida, la reina escribe a Hipólito que, si bien ya le gustaba de antes, cuando lo vio en Eleusis durante los misterios de Ceres, le empezó a gustar de manera especial, a tal punto que un amor penetrante se clavó en sus huesos.⁵³⁷ Esta *narratio* del origen de su pasión se complementa con una descripción del bello Hipólito en el momento del encuentro, descripción que le sirve a la reina para hacer ciertas observaciones sobre la belleza masculina:

Sint procul a nobis iuvenes ut femina compti;
fine coli modico forma virilis amat.
Te tuus iste rigor positique sine arte capilli
et levis egregio pulvis in ore decet.

¡Lejos estén de mí los jóvenes adornados como mujeres!
Con moderación gusta de cuidarse la belleza viril.
A ti te van este rigor tuyo, los cabellos despeinados
y un ligero polvo en tu cara egregia.

⁵³⁶ Como se ha señalado, no es evidente si Eurípides concibe la pasión amorosa como algo totalmente externo, de origen divino, o como algo totalmente interno, de origen humano.

⁵³⁷ Vv. 67-70: “Tempore quo nobis inita est Cerealis Eleusin, / —Gnosia me vellem detenuisset humus— / tunc mihi praecipue, nec non tamen ante, placebas; / acer in extremis ossibus haesit amor”, “En el tiempo en que entré a la Eleusis de Ceres / —¡ojalá me hubiese querido retener la tierra de Cnosos!— / entonces más que nunca me gustaste, aunque también desde antes; / un amor penetrante se fijó en la médula de mis huesos”.

(vv. 75-78).⁵³⁸

La *narratio* se complementa también con una alabanza a las destrezas del joven con el caballo, con la jabalina y con el venablo.

A continuación escribe Fedra una *suasoria* destinada a persuadir, a convencer a Hipólito para que corresponda a su amor. Comienza subrayando la devoción absoluta a Diana y su desprecio a Afrodita:

Tu modo duritiam silvis depone iugosis.
Non sum materia digna perire tua.
Quid iuvat incinctae studia exercere Dianae
et Veneri numeros eripuisse suos?

¡Deja ya tu dureza en los bosques montuosos!
No soy digna de morir por tu ser inflexible.
¿De qué te sirve ejercitar los trabajos de la ceñida Diana
y haber arrebatado a Venus su parte?
(vv. 85-88).⁵³⁹

Recuerda las historias de amor de Céfalo y Aurora,⁵⁴⁰ de Adonis y Venus y de Meleagro y Atalanta. Estos ejemplos le sirven para sugerir, en súplica elegíaca, incluirse entre ellos:

Nos quoque iam primum turba numeremur in ista:
si Venerem tollas, rustica silva tua est.

Que también nosotros seamos ya contados por primera vez entre esa turba;
si quitas a Venus, rústico se vuelve tu bosque.
(vv. 101-102).

⁵³⁸ El *Arte de amar* expone Ovidio cómo deben los hombres cuidar su cuerpo. Para seducir a las mujeres, les recomienda no rizarse los cabellos ni depilarse las piernas. Advierte: “Una belleza descuidada a los hombres conviene. A la hija de Minos Teseo / se llevó, sin tener con agujas adornadas las sienes; / de Hipólito se enamoró Fedra, y no estaba bien arreglado” (l. 507-509: “Forma viros neglecta decet. Minoida Theseus / abstulit a nulla tempora comptus acu; / Hippolytum Phaedra, nec erat bene cultus, amavit”). Esto es, la apariencia natural, sin afeites, así como la falta de adornos quedan bien en los hombres. Ejemplifica con Teseo y con su hijo Hipólito, quienes, hermosos por naturaleza, despertaron el amor de las hermanas Ariadna y Fedra. Tanto en la cuarta heroida como en el *Arte de amar*, Ovidio señala que la belleza viril es de suyo desarreglada. En ambas obras, el desarreglo de Hipólito podría estar en relación con su actividad favorita: la caza.

⁵³⁹ Estos motivos son, como ya se ha dicho, caracterizan al personaje.

⁵⁴⁰ La misma historia es recordada en el *segundo Hipólito* por la nodriza para convencer a Fedra de ceder a su amor.

Enumera las injusticias (*iniuriae*) que contra ellos dos ha cometido Teseo: prefiere a su inseparable amigo Pirítoo, el rey de los Lapitas,⁵⁴¹ antes que a ella misma; ha matado a su hermano el Minotauro; ha abandonado a su hermana Ariadna en Naxos y ha matado a la madre de Hipólito para que éste no heredara su reino.⁵⁴² Y agrega con ironía:

I nunc, et meriti lectum reverere parentis,
quem fugit et factis abdicat ille suis.

Ve ahora, de un padre tan digno reverencia el lecho
que él rehúye y que él mismo abdica con sus acciones.
(vv. 127-128).

A estos argumentos de Fedra para que Hipólito corresponda a su amor sigue una defensa elegíaca de su nueva moralidad:

Nec, quia privigno videar coitura novercae,
terruerint animos nomina vana tuos.
Ista vetus pietas, aevo moritura futuro,
rustica Saturno regna tenente fuit;
Iuppiter esse pium statuit quodcumque iuvaret,
et fas omne fecit fratre marita soror.

Y no porque parezca que yo, siendo tu madrastra, me una con mi hijastro,
aterren tu espíritu nombres vanos.

⁵⁴¹ Ovidio, en las *Heroidas*, hace que Fedra reproche el que su esposo haya preferido a Pirítoo antes que a ella misma; en el *Arte de Amar*, empero, hace un elogio a la conducta fiel de éste. En este tratado sobre la seducción, el poeta recomienda a los hombres no fiarse ni de sus amigos ni de sus parientes porque todos ellos siempre están dispuestos a la traición. Ofrece, sin embargo, ejemplos míticos de amigos fieles, entre otros, Pirítoo. Dice: “en cuanto a Pirítoo, fue Fedra púdica” (l. 742: “quantum ad Pirithoüm, Phaedra pudica fuit”). Esto es, el amigo de Teseo no intentó nunca el amor de Fedra. Pero advierte que esta lealtad ya no existe más y que el amante no debe temer el enemigo sino huir de los que piensa que le son fieles.

⁵⁴² Vv. 109-122: “Tempore abest aberitque diu Neptunius heros; / illum a Pirithoi detinet ora sui; / praeposuit Theseus, nisi si manifesta negamus, / Pirithoum Phaedrae Pirithoumque tibi. / Sola nec haec iniuria venit ab illo; / in magnis laesi rebus uterque sumus / ossa miei fratris clava perfecta trinodi / sparsit humi, soror est praeda relicta feris. / Prima securigeras inter virtute puellas / te peperit, nati digna vigore parens; / si aueras ubi sit, Theseus latus ense peregit; / nec tanto mater pignore tuta fuit, / at ne nupta quidem taedaque accepta iugali; / cur, nisi ne caperes regna paterna nothus?”, “Ha tiempo que está lejos, y largo tiempo estará, el héroe descendiente de Neptuno; / lo detienen las riberas de su Pirítoo. / Teseo ha preferido, si no negamos lo evidente, / a Pirítoo antes que a Fedra y a Pirítoo antes que a ti. / Y no es ésta la única injusticia que nos viene de él; / en cosas importantes fuimos heridos los dos. / Los huesos de mi hermano, destrozados con su clava de tres nudos, / esparció por tierra, mi hermana fue abandonada, presa para las fieras. / La primera de las doncellas que manejan el hacha / te parió, digna madre de un hijo nacido para la fuerza. / Si desearas saber dónde está, Teseo con la espada le atravesó el costado; / ni con tan valiosa prenda estuvo tu madre a salvo. / Ni siquiera casada, ni recibida con la antorcha nupcial, / ¿por qué, sino para que tú, el bastardo, no tomaras el reino paterno?”.

Esta vieja piedad, que en las edades futuras habría de morir,
existió cuando reinos rústicos tenía Saturno;
Júpiter estableció que sería pío cuanto agradara,
y la hermana casada con el hermano hace que todo lícito sea.
(vv. 129-134).

Agrega que tener oculto su amor no costaría mucho: su propio parentesco ayudaría. Quien los viera abrazados, diría que la reina es una buena madrastra con su hijastro. Lo urge a que deje de perder el tiempo y cierre rápidamente el pacto. Ovidio conjuga dos tópicos elegíacos: el del *furtivus amor*, del amor a escondidas, y el del *foedus amoris*, del pacto de amor de los enamorados. Añade que no se avergüenza de rogar, suplicante y humilde,⁵⁴³ y afirma: “Nadie que ama sabe qué es decoro” (v. 154: *Quid deceat, non videt ullus amans*).

Más adelante lo tienta con el poder, elemento que será muy importante en la conformación de la Fedra finisecular. Le recuerda que tiene como dote la isla de Creta, la tierra de Júpiter, y le señala su deseo de que todo el reino sirva a “su” Hipólito. Al final de la carta, escribe:

Addimus his precibus lacrimas quoque. Verba precantis
perlegis; et lacrimas finge videre meas.

Añado también a estas súplicas las lágrimas. Leíste las palabras
de quien suplica, imagínate además que ves mis lágrimas.
(vv. 175-176).

La carta no se cierra con una *conclusio*, no tiene una fórmula de despedida.⁵⁴⁴ Gracias a esta omisión deliberada, más que cerrarse parece abrirse a una invitación.

El motivo de la muerte de Hipólito, consecuencia de la falsa acusación de Fedra, aparece en el *Arte de amar*⁵⁴⁵ y en los *Remedios del Amor*⁵⁴⁶ y, unido al motivo de la resurrección del

⁵⁴³ Obsérvese el desarrollo del tópico de los *signa precantium*, de las señas del suplicante.

⁵⁴⁴ La fórmula de despedida se construye generalmente a partir del verbo *valere*, “estar fuerte”. Las fórmulas son varias: *vale*; *valeto*; *si valetis gaudeo*; *vale atque cura*; *cura ut valeas*; *tu me diliges et valebis*, etc.

joven, en los *Fastos* y en las *Metamorfosis*. Según el mito, Hipólito, desterrado por su padre, se aleja de Trecén en su carro por el camino que bordea el mar. El toro enviado por Neptuno surge de las aguas y espanta a los caballos que se encabritan, tiran al joven del carro y, con los pies enredados en las riendas, lo arrastran por las rocas. En la tragedia conservada de Eurípides, Ártemis, antes de morir, concede al héroe máximas honras en la ciudad de Trecén y le asegura que su historia no caerá en el olvido, pero no hay resurrección. En las *Naupactias*, Asclepio le devuelve la vida a Hipólito. Ovidio incorpora este incidente del mito. Por los ruegos de Ártemis-Diana, Asclepio-Esculapio, héroe y dios de la Medicina, resucita a Hipólito. Una vez devuelto a la vida, la diosa lo lleva a Italia, a su santuario en Aricia (la actual Ariccia), a orillas del lago Nemi, cerca de Roma. Lo esconde en este bosque sagrado bajo el nombre falso de Virbio (*Virbius*) nombre que, según Servio, deriva de *bis vir*, “dos veces varón”, “el que ha sido dos veces hombre”⁵⁴⁷ o, según otros autores, de *vir bios* (β↔οω), “varón-vida”, falsas etimologías que aluden precisamente a la resurrección del joven.

⁵⁴⁵ En el *Arte de amar* Ovidio ofrece, entre otros ejemplos mitológicos de audaces amores femeninos, el de Pasifae por el toro y alude las historias de Ptia, de Fedra y de la mujer de Fineo, quienes, empujadas por la pasión, ante sus respectivos maridos o amantes, acusaron a los jóvenes que deseaban, hijos de aquéllos, de haber intentado seducirlas. Y la alusión se hace a través de los castigos de dichos jóvenes: “Fénix, el hijo de Amintor, lloró por sus ojos vacíos; / espantados caballos, destrozasteis a Hipólito. / ¿Por qué, Fineo, arrancas los ojos a tus hijos inmerecidos? / Sobre tu cabeza se revertirá ese castigo” (vv. 337-340: “Flevit Amyntorides per inania lumina Phoenix; / Hippolytum pavidi diripuistis equi. / Quid fodis immeritis, Phineu, sua lumina natis? / Poena reversura est in caput ista tuum”). Y concluye afirmando: “Todas estas acciones son movidas por el deseo femenino” (v. 341: “Omnia feminea sunt ista libidine mota”).

⁵⁴⁶ En los *Remedios del amor* (*Remedia amoris*), publicados en 2 o 3 d. C., Ovidio ofrece, como su título lo dice, remedios para el amor desgraciado. Dice: “Hay remedios que no pueden ser impuestos por alguien a la fuerza, / aunque a menudo en situaciones dadas suelen ayudar. / Pierda Fedra sus riquezas, tú, Neptuno, conservarás a tu nieto / y el Toro del abuelo no espantará a los caballos” (vv. 741-744: “Sunt quae non possunt aliquo cogente iuberi, / saepe tamen causu facta iuvare solent. / Perdat opes Phaedra, parces, Neptune, nepoti, / nec faciet pavidos Taurus avitus equos”). No sin humor, señala Ovidio que si Fedra no hubiese tenido riquezas, no habría sido desposada por Teseo y no habría conocido ni perdido a Hipólito; ahora bien, la pobreza no es un remedio real para los sufrimientos del amor.

⁵⁴⁷ Véase Virgilio, *Eneida* 7. 761-782.

Con gusto enciclopédico, describe Ovidio, en los *Fastos*,⁵⁴⁸ las ceremonias religiosas y civiles del calendario romano, explica sus orígenes, y describe también los movimientos de los astros y sus significados.⁵⁴⁹

El libro tercero corresponde a las celebraciones, fiestas y cultos de marzo (*martius*), mes de Marte (*Mars*). En las calendas, el primer día del mes, se celebra la fiesta de las matronas. El poeta pregunta al dios la razón de tal celebración y, luego de ser respondido, se pregunta quién le dirá por qué los sacerdotes salios llevan las armas de Marte y cantan al herrero Mamurio. Pide para ello inspiración a la ninfa Egeria, la consejera y esposa del piadoso rey Numa Pompilio.⁵⁵⁰

Nympha, mone, Nemori stagnoque operata Dianae;
Nympha, Numae coniux, ad tua facta veni.
Vallis Aricinae silva praecinctus opaca
est lacus antiqua religione sacer.
Hic latet Hippolytus furiis direptus equorum,
unde nemus nullis illud aditur equis.

Inspírame, Ninfa, guardiana del Bosque y del lago de Diana;
Ninfa, esposa de Numa, a tus hechos vine.
El aricino valle, rodeado por sombría selva,
tiene un lago consagrado por antigua religión.
Aquí se oculta Hipólito, destrozado por la furia de sus caballos,
de ahí que en aquel bosque ningún caballo puede entrar.
(vv. 261-266).

A la muerte de Numa, Egeria se retira a Aricia, aldea del Lacio en las estribaciones de los montes albanos. En el valle aricino se hallaba el *Nemus Dianae*, “Bosque de Diana”, bosque consagrado

⁵⁴⁸ Cuando inició la redacción de los *Fastos* (*Fasti*), hacia el 2 d. C., Ovidio planeó la obra en 12 libros, uno para cada mes del año, pero sólo llegó a escribir seis. El poeta ni los revisó ni los continuó durante el destierro; sólo hizo algunos retoques al libro primero (cambio en la dedicatoria y alguno otro más). La obra fue editada póstumamente, tal y como la había dejado el autor.

⁵⁴⁹ 1. 1-2: “Tempora cum causis Latium digesta per Nahum / lapsaque sub terras ortaque signa canam”, “Cantaré con sus causas los tiempos ordenados por el año latino / y las salidas y las puestas de los astros en la tierra”.

⁵⁵⁰ Egeria habría sido primitivamente una diosa de las fuentes ligada al culto de Diana Nemorensis.

a esta diosa, donde había un famoso santuario.⁵⁵¹ Allí Diana era adorada bajo las advocaciones de *Nemorensis*, “de los Bosques” y de *Oresteia*, “de Orestes”, porque se consideraba que su culto y su estatua habían sido traídos por éste desde el país de los tauros. Puesto que Hipólito muere destrozado por sus caballos, estos animales estaban proscritos del valle de Aricia. La obra se continúa con una descripción del santuario de la diosa y con una larga explicación sobre los sacerdotes salios.

El sexto libro de los *Fastos* se centra en las fiestas de junio (*iunius*), mes para cuyo nombre Ovidio ofrece tres explicaciones. Lo hace derivar ya de la diosa Juno (*Iuno*), ya de *iuniores*, “los más jóvenes”, en honor de Juventud (*Iuventas*), las esposa de Hércules, ya de *iungere*, “unir”, en recuerdo de la unión entre romanos y sabinos.

Señala el poeta que el 20 de junio se celebra el aniversario de la consagración, en Roma, del templo a Sumano, templo erigido hacia el 280-278 a. C., durante las guerras contra Pirro, rey de Epiro, y ubicado en las proximidades del Circo Máximo. A continuación, y con el fin de hacer progresar su descripción del calendario romano, dice:

Hanc quoque cum patriis Galatea receperit undis,
plenaque securae terra quietis erit,
surgit humo iuvenis telis afflatus avitis,
et gemino nexas porrigit angue manus.

Cuando Galatea haya acogido a este día también en las ondas paternas
y plena de tranquilo reposo esté la tierra,
surgirá del suelo el joven alcanzado por los dardos del abuelo
y extenderá sus manos enlazadas por dos serpientes.
(vv. 733-736).

⁵⁵¹ Egeria, al igual que Juno Lucina, es protectora de los embarazos y los partos, por ello en los idus de agosto, las mujeres marchaban en procesión al valle de Aricia para agradecer a la ninfa su asistencia durante el embarazo y el alumbramiento. En las excavaciones realizadas en el mismo valle se han encontrado exvotos anatómicos y pequeñas figuras de madres con niños de pecho.

El sacerdote del santuario, llamado *Rex Nemorensis*, “Rey del Bosque”, debía defender su título en un combate singular de espadas contra el aspirante al sacerdocio, puesto que sólo se ocupaba matando al predecesor. Véase Frazer, 2003: 23-33.

El día 20 llega a su fin: se pone el sol en el mar,⁵⁵² llega la noche, surgen las estrellas del Serpentario (*Serpentarius*, *Ophiuchus*, *Anguitenens* o *Anguifer*), constelación en la que los antiguos veían a un anciano con una serpiente enrollada a su cintura, anciano que creían era Esculapio, el hijo de Apolo y Corónide, catasterizado, esto es, transformado en constelación por Júpiter, su abuelo, después de que éste mismo lo fulminó por devolver la vida, entre otros, a Hipólito. Ovidio incurre en dos imprecisiones: afirma que son dos serpientes y confunde el orto vespertino de la constelación, que se verifica el 19 de abril, con su ocaso matutino, que tiene lugar el 21 de junio.⁵⁵³ Ahora bien, esta observación astronómica, la aparición del Serpentario-Esculapio, como un nexo, le permite al poeta enlazar o conectar la historia de Hipólito y discurrir sobre ella:

notus amor Phaedrae, nota est iniuria Thesei:
devovit natum credulus ille suum.
non impune pius iuvenis Troezena petebat:
dividit obstantes pectore taurus aquas.
solliciti terrentur equi, frustra que retenti
per scopulos dominum duraque saxa trahunt.
exciderat curru lorisque morantibus artus
Hippolytus lacero corpore raptus erat
reddideratque animam, multum indignante Diana.
‘nulla’ Cronides ‘causa doloris’ ait:
‘namque pio iuveni vitam sine vulnere reddam,
et cedent artitristia fata meae’.
Gramina continuo loculis depromit eburnis:
profuerant Glauci manibus illa prius,
tunc cum observatas augur descendit in herbas,
usus et auxilio est anguis ab angue dato.
Pectora ter tetigit, ter verba salubria dixit:
depositum terra sustulit ille caput.
Lucus eum Nemorisque tui, Dictynna, recessus
celat: Aricino Virbius ille lacu.

⁵⁵² Galatea, una de las nereidas, una de las hijas de Nereo, dios marino, y de Doris designa metonímicamente el mar.

⁵⁵³ La del Serpentario es una constelación compleja, estrechamente vinculada a la de la Serpiente (*Serpens*, *Anguis* u *Ophineus*), de la que no se puede separar. En ésta veían los antiguos la serpiente que se enrolla en el anciano, serpiente cuya cabeza se dirige hacia el oeste y cuya cola hacia el este. En 1930 la Unión Astronómica Internacional dividió esta antigua constelación en dos: la Cabeza de la Serpiente (*Serpens Caput*) y la Cola de la Serpiente (*Serpens Cauda*).

At Lachesis Clymenusque dolent: haec, fila reneri,
hic, fieri regni iura minora sui.
Iuppiter, exemplum veritus, direxit in ipsum
fulmina, qui nimiae moverat artis opem,
Phoebe, querebaris: deus est; placare parenti;
propter te, fieri quod verat, ipse facit.

Conocido es el amor de Fedra, conocida la injusticia de Teseo:
crédulo aquel que contra su hijo lanzó una maldición.
No sin peligro el piadoso joven se dirigía a Trecén;
un toro separó con su pecho las aguas que se le oponían.
Los sobresaltados caballos se espantaron y, en vano sujetados,
a su dueño por escollos y duras rocas arrastran.
Hipólito había caído del carro y, con las riendas que enlazan sus miembros,
había sido arrastrado con el cuerpo desgarrado,
y, con gran indignación de Diana, había entregado su alma.
“No hay ninguna causa de dolor”, dijo el hijo de Corónide,
“pues sin herida al piadoso joven devolveré la vida,
y el triste destino cederá ante mi arte”.
Al instante, de un cofrecito de marfil sacó unas hierbas,
las mismas que antes habían servido a los manes de Glauco,
cuando un augur se acercó a las hierbas que había observado
fueron dadas como auxilio por una serpiente a otra serpiente.⁵⁵⁴
Tres veces le tocó el pecho, tres veces pronunció palabras curativas:
aquél levantó la cabeza, que tenía tendida en la tierra.
Un bosque lo oculta, la parte más retirada de tu Bosque, Dictina:
aquél fue Virbio en el aricino lago.
Pero Láquesis y Clímeno⁵⁵⁵ se lamentan: aquélla, porque los hilos serán
[enhebrados de nuevo,
éste, porque las leyes de su reino serán disminuidas.
Júpiter, temiendo el ejemplo, dirigió sus rayos contra aquel
que había ayudado con mucha arte,
tú te lamentabas, Febo: es un dios; reconcílate con tu padre;
por ti, hace él mismo aquello que prohíbe hacer.
(vv. 737-762).

Ovidio cuenta, en una *narratio* erudita, la muerte y resurrección de Hipólito. Teseo cree con excesiva facilidad en la acusación de Fedra, maldice a su hijo y éste muere. El rey de Atenas

⁵⁵⁴ Glauco, hijo de Minos y de Pasífae, murió, siendo todavía un niño, al caer dentro de una vasija de miel mientras perseguía a un ratón. Unos dicen que Esculapio le devolvió la vida (Apolodoro 3. 10. 3). Otros, que Glauco fue resucitado por el adivino Políido con una hierba con la que una serpiente revivió a otra (Apolodoro 3. 3. 1).

⁵⁵⁵ Lenz, Landi, Bömer y Le Bonniec leen: Lachesis Clymenusque (lectura que seguimos); Heinsius y Frazer leen Lachesis Clothoque; Ehwald: Lachesis Plutoque; y otros: Clymenus Clothoque. Cloto, Átropo y Láquesis son las tres Parcas, las encargadas de hilar, tejer y cortar la vida de los hombres. Clímeno es una antiquísima divinidad ctónica, identificada con Hades-Plutón.

comete una injusticia (*iniuria*) pero Diana-Dictina⁵⁵⁶ pide a Esculapio que resucite al joven y, una vez devuelto a la vida, lo oculta en el valle aricino con el nombre de Vibrio. Ahora bien, por haber resucitado a Hipólito, Júpiter fulmina con un rayo a Esculapio, pero el dios hace lo que prohíbe al resucitar él mismo al hijo de Apolo y convertirlo en la constelación del Serpentario.

Las *Metamorfosis* son un extenso y erudito poema mítico-narrativo, escrito en hexámetros.⁵⁵⁷ Con respecto a su asunto, dice Ovidio:

In nova fertis animus mutatas dicere formas
corpora [...]

Mi ánimo me lleva a hablar de las figuras transformadas
en cuerpos nuevos [...]
(1. 1-2).

En el libro decimoquinto, se cuenta que Numa, destinado a suceder a Rómulo, después de estudiar en Crotona la doctrina de Pitágoras, regresa a reinar en Roma. A su muerte, su esposa, la ninfa Egeria, inconsolable e incapaz de soportar el dolor, abandona la ciudad y se retira a Aricia, en cuyos frondosos bosques se oculta. Nada logran las palabras que muchas veces le dirigen las ninfas del bosque y del lago, ni las que le dirige Hipólito, con cuya historia se enlaza la narración:

[...] quotiens flenti Theseius heros;
“Siste modum”; dixit “neque enim fortuna querenda
sola tu est; similes aliorum respique casus,
mitius ista ferēs; utinamque exempla dolentem
non mea te possent relevare! sed et mea possunt.

⁵⁵⁶ Dictina es, en su origen, una Diosa Madre cretense que fue asimilada e identificada en tiempos de Eurípides y Aristófanes con Ártemis cazadora (Guthrie, 1956: 124.), recuérdese que es citada en el *segundo Hipólito*. Ahora bien, cuando Ártemis fue equiparada a Diana, la diosa latina también fue conocida como Dictina. El nombre de la diosa Dictina (Δεσκτηννα, *Dictinna*) fue relacionado con δεσκτηνον, “red de pesca o de caza”, e interpretado como “la cazadora con redes”; véase Calímaco, “Himno a Ártemis” 189-201. Ártemis-Diana aparece estrechamente relacionada con Britomartis, ninfa virgen de Gortina en Creta, hija de Zeus y Carme y compañera de la diosa. Una leyenda cuenta que el rey Minos, el padre de Fedra, se apasionó por ella y la persiguió durante nueve meses por toda la isla. Un día, cuando vio que iba a ser alcanzada, la ninfa se arrojó al mar de donde fue salvada por unos pescadores. La recogieron en su red, por lo que los cretenses de Cidonia la llamaron Dictina. Otra leyenda hace de Britomartis la inventora de la red de caza. Cuenta que, durante una cacería, la ninfa quedó enredada en una red de la que fue rescatada por Ártemis. A partir de entonces recibió honores divinos con el nombre de Dictina.

⁵⁵⁷ Las *Metamorfosis* (*Metamorphoses* o *Metamorphoseon libri*), obra de madurez, no fueron publicadas en vida de Ovidio.

[...] Cuántas veces mientras lloraba, el héroe hijo de Teseo le dijo: “Detente ya; no es tu suerte la única que debe ser lamentada; contempla los casos semejantes de otros; soportarás ésta con más calma; ¡ojalá pudieran aliviar tu dolor ejemplos no míos!, pero también los míos pueden hacerlo. (vv. 492-497).

Le dice el joven:

Fando aliquem Hippolytum vestras, puto, contigit aures
credulitate patris, sceleratae fraude novercae
occubuisse neci; mirabere vixque probabo,
sed tamen ille ego sum. Me Pasiphaeia quondam
temptatum frustra patrium temerare cubile,
† quod voluit, finxit et voluisse finxit crimine verso
(indiciine metu magis offensane repulsae?)
damnavit meritumque nihil pater eicit urbe
hostilique caput prece detestatur euntis.

Ha llegado a tus oídos, creo, el que un cierto Hipólito,
por la credulidad de un padre y por el engaño de una madrastra criminal,
halló una muerte violenta; te admirarás y con dificultad lo probaré,
pero ése soy yo. En otro tiempo la hija de Pasífae
tentándome a mí en vano para que yo deshonrase el lecho de mi padre,
fingió lo que quiso y, dando vuelta el crimen, fingió que yo lo había querido
(¿o por miedo a mi denuncia o más por mi rechazo, ofendida?);
me condenó, y sin ser yo culpable de nada, mi padre me echa de la ciudad,
y la cabeza del que se va, por el ruego hostil, es detestada.
(vv. 497-505).

Tanto en los *Fastos* como en las *Metamorfosis*, Ovidio subraya la credulidad (*credulitas*) de Teseo ante Fedra. Es importante tener presente el poder y la autoridad del *pater familias* en Roma, que aquí se proyectan al mito, y ver su degradación: Teseo aparece como padre engañado por su propia mujer.

El largo monólogo de Hipólito se continúa con el relato de la aparición, entre las olas del mar, del toro que espanta a los caballos. En su carrera desbocada, éstos precipitan el carro de unos altos escollos; el joven tira de las riendas para contenerlos pero se quiebra una rueda; sus esfuerzos son inútiles. Hipólito sale despedido del carro y, sujetas a las riendas sus extremidades,

es arrastrado. Se ha dicho que, para esta muy plástica descripción de la muerte del joven, Ovidio podría haberse inspirado en el cuadro “Hipólito que se espanta por el toro enviado” de pintor griego Antífilo.⁵⁵⁸

Hipólito comenta a la ninfa que contempló los “reinos sin luz” y que fue devuelto a la vida gracias a las “poderosas hierbas” de Esculapio. Diana lo colocó entre densas nubes para que no pudiera ser reconocido y dudó en llevarlo a Creta o a Delos, pero, desestimando estas islas, lo dejó en Aricia donde le ordenó dejar el nombre de Hipólito, que podía recordar sus caballos (ἵπποι), y lo llamó Virbio. Agrega que desde entonces habita el bosque como uno de los dioses menores.

El relato de los males del propio Hipólito no logra consolar a Egeria, no es capaz de aliviar su dolor. La ninfa se licua, se deshace en lágrimas hasta que Diana, conmovida por tanto amor conyugal, transforma su cuerpo en una fuente helada y adelgaza sus miembros hasta volverlos agua.

Ovidio siempre presenta a Fedra como una mujer abrasada y enceguecida por el deseo erótico, esto es, la presenta como símbolo condensado de la pasión. Y a tal punto la reina condensa, abrevia o resume este valor que, en los *Remedios del amor*,⁵⁵⁹ tratado en el que, como su título lo dice, ofrece remedios para el amor desgraciado, Ovidio dice:

Da mihi Pasiphaen, iam tauri ponet amorem;
da Phaedram, Phaedrae turpis abibit amor.

Dame a Pasífae, ya depondrá el amor del toro;
dame a Fedra, de Fedra el vergonzoso amor se alejará.
(vv. 63-64).

⁵⁵⁸ Véase pág. 253.

⁵⁵⁹ Los *Remedios del amor* (*Remedia amoris*) fueron publicados en 2 o 3 d. C.

Si le hubiese enseñado sus “remedios” a Pasífae y a Fedra, éstas no habrían cedido a sus deseos y, en consecuencia, no habrían sido desgraciadas en sus amores.

Hipólito es presentado por Ovidio como un *pius iuuenis*, como un joven piadoso, símbolo condensado de la castidad, víctima inocente de la pasión de su madrastra. Su solo nombre imanta toda una serie de valores que giran alrededor de la castidad: piedad, inocencia, virtud, etc.

Ahora bien, esta simbolización valorada positivamente por el poeta en sus obras serias, no lo es en los *Amores*,⁵⁶⁰ conjunto de paródicas elegías amorosas de carácter autobiográfico.⁵⁶¹ En esta obra, Ovidio confiesa que no existe un único tipo femenino capaz de despertar en él el amor:⁵⁶² pudorosas o provocativas, sabias o ignorantes, menudas o robustas, blancas o morenas, rubias o de cabellos negros, jóvenes o maduras, todas las mujeres le gustan, todas lo atraen. Dice de una:

Illa placet gestu numerosaque brachia ducit
et tenerum molli torquet ab arte latus;
ut taceam de me, qui causa tangor ab omni,
illic Hippolytum pone, Priapus erit.

Aquella me agrada con sus gestos; mueve, acompasados, los brazos
y, flexible, curva con arte su delicada cintura:
para no hablar de mí, a quien seducen todas las causas,
pon a Hipólito allí, será un Príapo.
(vv. 29-32).⁵⁶³

⁵⁶⁰ Hacia el 15 a. C. apareció la primera edición de los *Amores* (*Amores*) en cinco libros. Posteriormente, el mismo Ovidio los redujo a tres, como lo indica en el epigrama introductorio a la obra. Estos libros, los conservados en la actualidad, no fueron publicados juntos sino que aparecieron de manera independiente entre el 8 y el 4 a. C. Alan Cameron cree que para la segunda edición de los *Amores*, Ovidio habría reducido y reordenado los poemas de la primera más que haberlos reescrito o haber agregado nuevos, 1968. Entre las dos ediciones de la obra, fueron editadas las *Heroidas*.

⁵⁶¹ Véase Davis, 1981.

⁵⁶² 2. 4. 9-10: “Non est certa meos quae forma invitet amores; / centum sunt causae cur ego semper amem”, “No hay un tipo definido de belleza que invite a mis amores; / son cien las causas para que yo siempre me enamore”.

⁵⁶³ Recuérdese que el verbo *tango*, “tocar”, significa también “seducir” a una joven; piénsese en la locución *tangere virginem* (Terencio, *Los hermanos* 686 y *El Eunuco* 638; Plauto, *Aulularia* 755; Horacio, *Sátiras* 1. 2. 28).

Ante la visión de esta voluptuosa bailarina, el castísimo Hipólito se encendería al punto de convertirse en un obsceno y lujurioso Príapo, dios campestre de la fertilidad, de gran actividad sexual, cuyo principal atributo era un descomunal falo erecto.⁵⁶⁴ Tan sensuales son sus movimientos que hasta el más casto de los hombres, con sólo verla bailar, quedaría excitado. La idea de vencer al príncipe de la castidad con la sensualidad femenina se encuentra también en el epigrama de Marco Valerio Marcial (Bílbilis, 39/40 – id., 104) titulado “Puella Gaditana”, “Muchacha gaditana”:

Tam tremulum crisat, tam blandum prurit, ut ipsum
masturbatorem fecerit Hippolytum.

Tan trémula se contonea, tan blandamente pica,
que habría hecho masturbarse al mismo Hipólito.
(14. 203).⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ Príapo (Πρῶαπω y Πρῶηπω, *Priapus*) es una divinidad menor, de oscuro y remoto origen preindoeuropeo, que ocupa, en la Antigüedad, un lugar destacado dentro del culto fálico. Inicialmente fue honrado en Lámpsaco, ciudad de la Misia, en la costa asiática del Helesponto, desde donde, en época alejandrina, su culto se extendió a Grecia y luego a Roma. Con el tiempo, se consideró al dios itifálico por antonomasia hijo de Dioniso y Afrodita, de Adonis y Afrodita o de Zeus y Afrodita, y, por su afinidad con Sileno y los Sátiros, se lo incluyó en el cortejo (ψῶασω) de Dioniso. En el arte helenístico y romano, Príapo fue representado como un hombre rústico y maduro, de cuerpo grotesco, de barba y cabellos descuidados, con un enorme falo en erección, que subrayaba su gran actividad sexual. Era el guardián de los huertos, las viñas y los jardines y, también la amenaza de los ladrones. Príapo, como dios de la fertilidad y la fecundidad, podía desviar el “mal de ojo” y anular los maleficios de quienes trataban de perjudicar las cosechas. Era venerado al aire libre en jardines, bosques o viñedos y, algunas veces, en grutas, lugares a donde los devotos llevaban como ofrenda frutos y variados exvotos.

⁵⁶⁵ Recuérdese que las bailarinas de Gades eran célebres por su lascivia (véanse los epigramas 1. 41, 5. 78 y 6. 71). Marcial vuelve a citar a Hipólito en relación con un casto homosexual: “Quanta tua est probitas tanta est infantia formae, / Ceste puer, puero castior Hippolyto. / Te secum Diana velit doceatque natare, / te Cybele totum mallet habere Phryge; / tu Ganymedeo poteris succedere lecto, / sed durus domino basia sola dares. / Felix, quae tenerum vexabit sponsa maritum / et quae te faciet prima puella virum!”, “Tu probidad es tanta cuanto tu infantil belleza, / joven Cesto, más casto que el joven Hipólito. / Contigo desearía estar Diana y enseñarte a nadar, / Cibele preferiría tenerte a ti, que eres entero, en vez de a su frigio; / tu podrías suceder en el lecho a Ganimedes / pero, severo, solamente a tu señor besarías. / ¡Feliz la mujer que sacuda a un marido tan tierno / y la primera muchacha que te haga hombre” (8. 46). Téngase presente que el frigio Atis, compañero de Cibele, se castró, y que los sacerdotes de la diosa estaban igualmente castrados.

En esta misma idea —vencer al casto Hipólito con los movimientos sensuales de una mujer— se insiste en un poema recogido en el *Corpus Priapeorum* o los *Carmina Priapea*, anónima colección de ochenta priapeos latinos, agudos e ingeniosos poemas centrados en la figura del dios Príapo, de carácter erótico-festivo y contenido picante, compuestos por distintos autores en distintas épocas, desde los años finales del imperio de Augusto o la primera mitad del siglo I d. C. hasta el siglo II. Dice el priapeo:

Hic quando Telethusa circulatrix,
quae clunem tunica tegente nulla
† exstans altius altiusque movit, †⁵⁶⁶
crisabit tibi fluctuante lumbo:
haec sic non modo te, Priape, possit,⁵⁶⁷
privignum quoque sed movere Phaedrae.

En el momento en que la trotacalles Teletusa,
sin túnica que le cubra las nalgas,
† mostrándolas más alto, se agitó también más alto, †
se te contoneara, con ondulante espinazo,
así podría ésta, no sólo conmoverte a ti, oh Príapo,
sino también al mismísimo hijastro de Fedra.
19.

Ovidio, Marcial y el autor anónimo recurren a una “parodia referencial”,⁵⁶⁸ esto es, a un uso paródico, humorístico o burlesco de la referencia al mito, recurso propio del estilo serio, elevado.

Con una sola excepción, Ovidio considera, seria o paródicamente, a Hipólito un joven virtuoso a causa de su castidad. En el libro quinto de los *Fastos*, el poeta pregunta a la diosa Flora

⁵⁶⁶ El tercer verso presenta muchas dificultades. Otras lecturas: “sexum latius altiusque motat”, “exos altius altiusque motat”, “extis scitius altiusve motat”.

⁵⁶⁷ Otra lectura: “posset”.

⁵⁶⁸ Veyne, 1991: 178.

por el origen de las *Floralia*, fiestas que le están dedicadas.⁵⁶⁹ Después de explicárselo y señalar que a los dioses les gusta que se los honre, la misma diosa observa que quien comete una falta contra ellos se convierte en su enemigo y agrega:

at si neglegimur, magnis iniuria poenis
solvitur, et iustum praeterit ira modum.

Si se nos desdeña, la injusticia con grandes castigos
se paga, y sobrepasa la ira la justa medida.
(vv. 303-304).

Ofrece a continuación dos ejemplos de terribles castigos impuestos por los dioses: el de Meleagro y el de Agamenón, y exclama:

Hippolyte infelix, velles coluisse Dionem,
cum consternantis diripereris equis.

¡Infeliz Hipólito!, ¡cómo querrías haber adorado a Dione
cuando por tus espantados caballos eras destrozado.
(vv. 309-310).

En el lamento alude al desprecio de Hipólito por Afrodita-Venus, llamada Dione,⁵⁷⁰ quien, como castigo, lo hizo perecer. La falta del joven es la misma que está en la base de las tragedias de Eurípides: no honrar a los dioses, pero, en Ovidio, esta falta no tiene las consecuencias que tiene en aquél.

En ninguna de sus obras Ovidio desarrolla la totalidad del mito de Fedra e Hipólito, vale decir, no hace un “uso temático” del mismo, hace, en cambio, un “uso referencial”, esto es, o bien expone brevemente su argumento, lo resume y condensa, o bien se centra en un episodio o motivo, o bien ejemplifica con sus personajes principales. A pesar de esta recurrencia

⁵⁶⁹ Las *Floralia* duran desde el 28 de abril hasta el 3 de mayo, ambos inclusive.

⁵⁷⁰ Karl Kerényi señala que Afrodita responde también “al nombre de Dione, que es la forma femenina de Zeus”, 1991: 72. Según Hesíodo, Afrodita nació de los genitales de Urano, cortados por Cronos, su hijo, quien los arrojó al mar (*Teogonía* 188-200). Según Homero, Afrodita es hija de Zeus y de la oceánida Dione (*Iliada* 5. 370-430). Esta misma genealogía aparece en Eurípides (*Helena* 1098), pseudo-Apolodoro (*Biblioteca* 1. 3. 1.) e Higino (*Fábulas* 19). Platón distingue una Afrodita Urania, hija de Urano, y otra Pandemo, hija de Zeus y Dione (*Banquete* 180d).

fragmentaria al mito, el poeta, centrándolo en la pasión de Fedra, lo resignifica ideológicamente. La mujer de Teseo no es, como en la tragedia conservada de Eurípides, una reina preocupada por su buen nombre, todo lo contrario, es una mujer desvergonzada, dominada por el deseo. En el *segundo Hipólito*, la reina es una mujer respetuosa de las normas morales que recurre a la *sophrosyne* como freno racional a su pasión, pero, vencida por ésta, se decide a quitarse la vida con tal de no transgredir el *nomos*. Hipólito, por su parte, no es un *hybristés*, como en dicha tragedia, sino un *pius iuvenis*, aunque en los *Fastos* Ovidio señala que éste murió por cometer la injusticia (*iniuria*) de no honrar a Venus.

En la heroida cuarta, Ovidio se centra en los intentos de seducción de Fedra y los informa literariamente de manera innovadora con respecto a la tradición. Construye a la reina, mujer totalmente dominada por la pasión erótica y a punto de convertirse en esposa adúltera, como un personaje elegíaco. Esta construcción o caracterización, en la que el autor activa casi toda la serie de tópicos elegíacos (*furtivus amor, foedus amoris, signa precantium, obsequium*, etc.), está posibilitada por el hecho mismo de que la reina es una “irregular”.⁵⁷¹

Ahora bien, cuando Ovidio presenta un motivo desnarrativizado, los personajes principales aparecen como símbolos condensados de la castidad y de la pasión. En este sentido conviene tener presente la observación hecha por Paul Veyne:

la poesía de los nombres de persona o de lugares es uno de los resortes de la poesía grecorromana. Cuando un poeta narra una leyenda, cuando la resume, cuando simplemente alude a ella, hay al menos una precisión que no omite nunca: el nombre de los personajes y del lugar de la acción.⁵⁷²

⁵⁷¹ Señala P. Veyne: “Delia o Cincia podrían ser cortesanas, esposas adúlteras, mujeres libres; las más de las veces no se sabe lo que son, y nadie se preocupa por averiguarlo; son ‘irregulares’, y eso es todo”, 1991: 14.

⁵⁷² Veyne, 1991: 166-167.

Los nombres propios poseen no sólo una capacidad de concentración, de simbolización, sino que poseen también, como los resortes, una fuerza elástica, una capacidad para desplegar la historia concentrada en el mismo nombre, en el nombre mismo.

SÉNECA

El filósofo, escritor y político latino Lucio Anneo Séneca (Córdoba, 4 a. C. / 4 d. C. - Roma, 65 d. C.) retoma algunos de los mitos ($\mu\lambda\psi\omicron\iota$, *fabulae*) tratados, en el siglo V a. C., por Esquilo, Sófocles y Eurípides y los reescribe en sus tragedias (*tragoediae*),⁵⁷³ obras que no es posible saber si concibió para la representación o para la lectura, ya para la lectura pública (*recitatio*), esto es, para su declamación ante un auditorio, ya para la lectura privada, en solitario.

Séneca “el Joven” aborda, de manera central, el mito literario de Fedra e Hipólito en la *Phaedra*,⁵⁷⁴ tragedia que se puede considerar de madurez.⁵⁷⁵ O. Herzog cree que fue escrita en 48, K. Münscher entre 54 y 57, F. Jonas después de la muerte de Británico, esto es, después de 55, L. Herrmann en 59, A. Sipple entre 60 y 65 y P. Grimal en los años de su alejamiento de la corte neroniana, hacia 62.

El tema de Fedra e Hipólito permite a Séneca meditar sobre aquello que lo preocupa. En su recreación, reelaboración o reescritura, el autor articula ideológicamente el material temático heredado, desplazando a él su mayor preocupación filosófica y ética: el hombre víctima de las pasiones.⁵⁷⁶ Proyecta la vida en el mito y los equipara. El mito le sirve de marco para las

⁵⁷³ De las diez tragedias que se atribuyen a Séneca, hay, en la actualidad, acuerdo casi unánime en considerar auténticas las nueve “cothurnatae” (de asunto griego) y en excluir la “praetexta” (de asunto romano) *Octavia*.

⁵⁷⁴ La tragedia se titula *Phaedra* en los códices de la familia E, clase relativamente antigua, cuyo principal representante es el Codex Laurentianus Mediceus, plut. lat. 37, 13, antes Florentinus y Marcianus, conocido de manera tradicional como Codex Etruscus, no fácilmente datable, tal vez del siglo XI o del XII, y también en las *Institutiones grammaticae* (4. 68) de Prisciano de Cesarea (siglos V-VI). En los códices de la familia A, clase posterior, representada, entre otros, por el Codex Parisinus Latinus 8260 (Bibl. Nat.) y por el Codex Cantabrigiensis 406 (Corp. Christi Collegii), ambos posiblemente del siglo XIII, la obra se titula *Hippolytus*.

⁵⁷⁵ Como se sabe, al no existir datos fiables, no es posible establecer una cronología segura de las tragedias de Séneca. Los filólogos han recurrido a muy diversos criterios para fecharlas y ordenarlas —criterios estilísticos, métricos, internos a las propias tragedias, disposición de las mismas en los manuscritos, alusiones a personajes, a acontecimientos históricos, etc.— y han llegado a resultados muy distintos.

⁵⁷⁶ Téngase presente que Séneca se inicia en el estudio del estoicismo en Roma, donde asiste a las lecciones del filósofo Átalo (siglos I a. C.-I d. C.). Hacia el año 25, cuando viaja a Egipto para recuperarse de una enfermedad, renueva su interés por esta escuela. Lee allí los escritos de Panecio de Rodas (hacia 185 a. C.-112/109 a. C.),

reflexiones filosóficas, y sus héroes para las consideraciones éticas. Esto es, desarrolla su esquema narrativo desde el estoicismo e inviste a sus personajes con valores morales sobre los que medita. Y realiza, al mismo tiempo, una exploración de las tensiones y luchas a las que se ven enfrentados los seres humanos en momentos de desesperación.⁵⁷⁷ Ahora bien, aunque la tragedia está alentada por una intención moralizante, no hay en ella ni una exposición sistemática del tercer estoicismo, estoicismo nuevo o romano, o tercera Estoa, ni una específica finalidad didáctica.⁵⁷⁸ Lo que hay, y de manera notable, es una fuerte influencia de la retórica que se debe no sólo a la formación escolar de Séneca en dicho arte,⁵⁷⁹ sino sobre todo al gusto de la época. Esta abundancia de recursos retóricos y estilísticos, largo tiempo valorada negativamente por la crítica,⁵⁸⁰ está puesta al servicio de una expresión poética refinada y responde a la estética artificiosa y aristocratizante de la literatura latina del siglo I, estética que dominaba entonces en los círculos palaciegos. En este sentido, no hay que olvidar que Séneca fue preceptor de Nerón, *amicus principis* y miembro de su *consilium*, y que sus tragedias reflejan el ambiente socio-político-cultural en que él mismo se movía.

fundador del segundo estoicismo, estoicismo medio o segunda Estoa, y los de sus discípulos Posidonio de Apamea (140/130 a. C. - hacia 50 a. C.) y Hecatón de Rodas (siglos II-I a. C.), filósofos que ponen el énfasis en la ética.

⁵⁷⁷ C. D. N. Costa observa: “The conclusion seems to be that Seneca the dramatist wanted most of all to explore the tensions and struggles of human beings, usually in hopeless or nearly hopeless situations, as typified and highlighted by the characters of legend”, 1974: 109-110.

⁵⁷⁸ Conviene insistir en que la presencia de rasgos didácticos en las tragedias no significa ni una finalidad didáctica ni un afán proselitista.

⁵⁷⁹ El contacto de Séneca con la retórica es muy temprano; recuérdese que su padre, llamado Séneca “el Viejo” o, inadecuadamente, “el Rétor”, Marco Anneo Séneca (55 a. C.-39 d. C.), recogió los ejercicios de las escuelas de retórica augusteas en las *Suasorias* y las *Controversias*. Es importante recordar también que las condiciones políticas del imperio forzaron a la retórica a refugiarse en las escuelas y que ésta se volvió *formadora* de hombres de letras.

⁵⁸⁰ F. Leo señala: “istae vero non sunt tragoediae sed declamationes ad tragoediae amussim compositae et in actus deductae; in quibus si quid venuste vel acute dictum, floride et figurate descriptum, copiose narratum esse, plaudebant auditores, arti satisfactum erat”, “Éstas no son verdaderamente tragedias sino declamaciones compuestas según la norma de la tragedia y organizadas en actos; en las que si algo era dicho con elegancia y agudeza, descrito de una manera florida y figurada, y narrado con abundancia, los que escuchaban aplaudirían y por lo que tocaba al arte estaba satisfecho”, 1963: 158.

La *originalidad* de la obra ha sido un punto muy debatido en el campo de los estudios clásicos. Como ya se ha señalado, en siglo XVIII, L. C. Valckenaer postuló que el *Hipólito velado* de Eurípides constituye su modelo. El postulado de este humanista holandés arraigó tanto entre los filólogos de la escuela alemana del siglo XIX que éstos llegaron a considerar la tragedia latina una servil imitación de la primera versión de Eurípides, y, en consecuencia, creyeron posible, de manera optimista, reconstruir con ella grandes partes de la obra perdida. A inicios del siglo XX, sin embargo, el clasicista italiano U. Moricca combatió esta hipótesis de la imitación y de la estricta dependencia y propuso la originalidad de Séneca. Adujo en este sentido que en la *Fedra* no se puede reconocer seriamente ninguno de los fragmentos conservados del *primer Hipólito*. Ahora bien, es evidente que la *Fedra* de Séneca no sigue de manera servil, como pretendieron algunos filólogos, un único *modelo* euripideo, esto es, no tiene un único hipotexto, antes bien, presenta una *contaminatio* de los dos *Hipólitos* del tragediógrafo griego. Más aún, es posible rastrear en la tragedia huellas de los anteriores tratamientos literarios del mito, huellas no sólo de los dos *Hipólitos* de Eurípides sino también de la *Fedra* de Sófocles y de la cuarta heroida de Ovidio.⁵⁸¹ Todas estas realizaciones del tema operan como hipotextos porque la tragedia no posee, para hablar en términos tradicionales, una *fuentes* única. Su *originalidad* no tiene que ver con la materia sino con su tratamiento, con la transformación ideológica, esto es, con la transformación de orden ideológico que el autor hace de ésta. En efecto, como observa Pierre Grimal, en la *Fedra*, Séneca se interroga sobre el avance del “mal” en el alma humana —un

⁵⁸¹ Nada se puede decir de las posibles huellas de la *Fedra* de Licofrón, pero no sería raro que Séneca hubiese tomado algún elemento de esta tragedia.

aspecto que trata poco en los escritos en prosa conservados—,⁵⁸² y construye la tragedia sobre el problema de la responsabilidad moral.⁵⁸³

En esta tragedia, Séneca despliega toda la serie de motivos, toda la serie de pequeñas unidades e incidentes elementales que configura el tema como tal: el motivo de la caza de Hipólito, el de la ausencia de Teseo, el de la enfermedad e indolencia de Fedra, el del amor fatal de todas las descendientes del Sol, el de la conversación entre Fedra y la nodriza, el motivo de la declaración amorosa de la reina, el del rechazo de Hipólito, el de la maldición de Teseo, el de la muerte del joven, el del suicidio de Fedra, etc.

Siguiendo los preceptos horacianos, Séneca divide la tragedia en cinco actos.⁵⁸⁴ No hace intervenir como personajes ni a Venus ni a Diana, diosas que “enmarcan” el *segundo Hipólito* de Eurípides,⁵⁸⁵ al tiempo que hace de Fedra la protagonista de la obra. El autor desplaza la carga temática de Hipólito a la reina, desplazamiento que reorienta ideológicamente el tema. La elección de Fedra como personaje protagónico está motivada por el interés de Séneca en la pasión que perturba la vida de los seres humanos, particularmente en la pasión erótica. El conflicto *ratio-furor* le permite, en efecto, indagar en la psicología de la reina, así como reflexionar sobre

⁵⁸² Grimal, 1979: 430: “le cheminement du «mal» dans l’âme humaine”. El autor observa allí mismo que Séneca no podía dejar de plantearse este aspecto “surtout si l’on admet que cette tragédie fut écrite au moment où il prenait graduellement conscience de la faillite que représentait pour lui l’évolution de Neron”.

⁵⁸³ P. Grimal, 1964: “le problème de la responsabilité morale”.

⁵⁸⁴ Horacio en el *Arte poética* aconseja: “Ni menor ni más extensa sea del quinto acto / la obra que desea ser solicitada y repuestas, si ya fue vista” (vv. 189-190: “Neve minor neu sit quinto productior actu / fabula, quae posci vult et spectanda reponi”). Aristóteles, en cambio, distingue las siguientes partes cuantitativas de la tragedia: prólogo, episodio, éxodo y parte coral, *Poética* 12; 1452 b 14-17.

⁵⁸⁵ Recuérdate que en la obra eurípidea, Afrodita recita parte del prólogo y Ártemis, como *dea ex machina*, interviene en el éxodo. También en el prólogo, Hipólito entona con sus compañeros un breve himno a Ártemis, la invoca, dialoga con un anciano sirviente y, por último, da órdenes a aquéllos. A partes de esta “segunda escena” del prólogo corresponde la monodía o monólogo lírico de Hipólito con que se inicia el acto primero de la obra de Séneca. El joven da instrucciones a sus compañeros, evoca escenas de cacería y, presentándose como “compañero” (*comes*), pide a Diana, a quien invoca como “diosa virgen viril” (*diva virago*), le sea propicia y lo asista. Ahora bien, es importante subrayar que, en Eurípides, Hipólito desprecia a Afrodita, a la que tiene por la peor de las divinidades, y honra con exclusividad a Ártemis, a quien considera la más grande. Este planteamiento no se encuentra en Séneca: Diana no puede ser contrapuesta a Venus, ni a ninguna otra diosa, ni Hipólito se presenta consagrado en exclusividad a aquélla.

el mal en el marco de la doctrina estoica, sin que por ello la obra sea una *mise-en-scène* del estoicismo.⁵⁸⁶

Al inicio del acto primero de la tragedia, ubicada en la ciudad de Atenas, hay un diálogo entre Fedra y la nodriza en el que la reina se queja de la ausencia de su esposo, quien lleva tres años en los infiernos, a donde ha ido con su amigo Pirítoo a raptar a Prosérpina.⁵⁸⁷ Señala además que sobre ella pesa otro dolor más grande aún, dolor del que no consiguen librarla ni el descanso nocturno ni el profundo sopor. Ya no teje ni le es grato participar en las ceremonias religiosas, sólo le agrada espantar y perseguir fieras así como arrojar venablos, agrado que es un claro deseo de compartir las actividades de su hijastro. Dice:

Quo tendis, anime? quid furens saltus amas?
fatale miserae matris agnosco malum:
peccare noster novit in silvis amor.
Genetrix, tui me miseret: infando malo
correpta pecoris efferum saevi ducem
audax amasti; torvus, impatiens iugi
adulter ille, ductor indomiti gregis—
sed amabat aliquid. Quis meas miserae deus
aut quis iuvare Daedalus flammas queat?
non si ipse remeet, arte Mopsopia potens
qui nostra caeca monstra conclusit domo,
promittat ullam casibus nostris opem.
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.

¿Adónde te diriges, alma mía? ¿Por qué, delirante, las arboledas amas?
De mi mísera madre el fatal mal reconozco:
a equivocarse aprendió nuestro amor en los bosques.
Progenitora, de ti me compadezco: por nefando mal
arreatada, amaste, audaz, al fiero guía

⁵⁸⁶ En este sentido, son de señalar ciertas desviaciones de la doctrina estricta; véase nota 28.

⁵⁸⁷ Esta queja no aparece en la tragedia conservada de Eurípides, pero sí en la cuarta heroida de Ovidio y es probable que apareciera en el *primer Hipólito*. Recuérdese que la inserción del incidente del descenso de Teseo al Hades en el marco de la historia de Fedra e Hipólito es una innovación de Sófocles.

de salvaje rebaño; torvo, rebelde al yugo,
el adúltero aquel, conductor de indómita grey...
¡pero amaba algo! ¿Qué dios o qué Dédalo
sería capaz de ayudarme en mis ardores, mísera de mí?
Aunque él mismo regrese, el poderoso por mopsopias artes,
el que ciegos monstruos en nuestra casa encerró,
no aseguraría ayuda alguna a nuestra ruina.
Detestando la raza del odiado Sol, Venus
en nosotras venga las cadenas de su Marte
y las suyas; con nefandos oprobios
todo el linaje de Febo abrumba: ninguna hija de Minos
por leve amor ha muerto, se mezcla siempre lo impío.
(vv. 112-128).

Fedra reconoce, de manera tradicional, la fatalidad de los amores de su familia, fatalidad que viene de la delación hecha por el Sol,⁵⁸⁸ padre de Pasífae, a Hefesto, del adulterio de su esposa Venus con Marte. La reina se compadece de su madre⁵⁸⁹ y, proyectándose, afirma que ninguna hija de Minos ha muerto por leve amor, que siempre lo *nefas*,⁵⁹⁰ lo impío se mezcla a sus amores. Todas las palabras de Fedra son interpretadas por el lector-espectador, al tanto del mito, más que como una confesión que la reina hace a la nodriza de su amor por Hipólito, como una confirmación de lo que ésta ya sabe.

La nodriza, respondiendo a su ama, la interpela como esposa de Teseo y como descendiente de Júpiter. Destaca la unión conyugal (*coniunctio*) que la ata a Teseo y el linaje familiar (*progenies*) que, a través de su padre Minos, la emparenta con Júpiter, subrayando de

⁵⁸⁸ Séneca dice “Phoebeum genus” (v. 126), literalmente “linaje febeo”. El adjetivo phoebeus, derivado del sustantivo Phoebus, Febo (Φοῖβος, “brillante”), epíteto y a menudo nombre de Apolo, aquí debe ser puesto en relación con el dios Sol (Ἥλιος, Sol).

⁵⁸⁹ Según Higino, Pasífae descuidó durante varios años los sacrificios a Venus, descuido que provocó la irritación de la diosa y su castigo: el amor irrefrenable por el toro, fábula 40. Otros autores sostienen que, con esta pasión, Venus se vengaba de la delación del Sol. Según otra versión del mito, fue Poseidón quien inspiró en Pasífae el amor irresistible por el toro. En efecto, a la muerte de Asterión, Minos pidió al dios que, como prueba de su derecho al trono de Creta, hiciera salir un toro del mar y le prometió que se lo sacrificaría. El animal le valió a Minos el poder, pero éste se negó a cumplir su promesa y lo incorporó a sus rebaños. Como castigo, Poseidón lo volvió furioso e inspiró en la esposa del rey tal amor.

⁵⁹⁰ Conviene recordar que, para el pensamiento religioso romano, *fas* es aquello permitido por las leyes divinas, y *nefas*, lo contrario a estas mismas leyes.

esta manera sus deberes maritales y los que tiene con su estirpe. Así como Fedra insiste en su ascendencia materna, la nodriza lo hace en la paterna. Le aconseja arrojar cuanto antes de su casto pecho sus pensamientos nefandos, pensamientos tan repugnantes moralmente que no se puede hablar de ellos,⁵⁹¹ y le advierte:

[...] quisquis in primo obstitit
 pepulitque amorem, tutus ac victor fuit;
 qui blandiendo dulce nutrit malum,
 sero recusat ferre quod subiit iugum.

[...] Todo aquel que al principio resiste
 y rechaza el amor, resulta protegido y vencedor;
 el que, acariciándolo, alimenta el dulce mal,
 a destiempo rehúsa soportar el yugo al que se ha sometido.
 (vv. 132-135).

Séneca pone en boca de la nodriza un pensamiento central de la moral estoica: *resistir las pasiones*. Zenón de Citio (333/332 a. C.-246 a. C.), el fundador del estoicismo, postuló la necesidad de “vivir de acuerdo con la naturaleza, lo cual es vivir según la virtud, pues a ésta nos lleva la naturaleza” (frag. 179 von Arnim: τῷ Ἰουλογοῦ μὴ γινώσκω τὸ φέρει ζῶν, ἢ περὶ στέρας κατὰ ἰσχυρῶν ζῶν: ἴσχυρι γὰρ πρὸς τὰ τῆν "μῶν" φέρει).⁵⁹² Para los estoicos, en efecto, el *logos* (λογος, *ratio*) divino penetra, como un soplo (πνεῦμα, *spiritus*) ígneo,⁵⁹³ toda la naturaleza (φύσις, *natura*) trasmitiéndole vida e inteligencia, de ahí que vivir conforme a la naturaleza (*secundum naturam vivere*)⁵⁹⁴ signifique, para ellos, vivir de acuerdo con la racionalidad

⁵⁹¹ Vv. 129-132: “Thesea coniunx, clara progenie Iovis, / nefanda casto pectore exturba ocus, / extingue flammam neve te dirae spei / praebe obsequentem [...]”, “Esposa de Teseo, preclara progenie de Júpiter, / cuanto antes arroja de tu casto pecho esos pensamientos nefandos, / extingue tus ardores y con una esperanza funesta / no te muestres condescendiente [...]”.

⁵⁹² Diógenes Laercio, *Vidas y sentencias de los más ilustres filósofos* 7. 87.

⁵⁹³ Los estoicos imaginaban el πνεῦμα como una especie de fuego que daba cohesión a la materia.

⁵⁹⁴ Séneca, *Epístolas a Lucilio* 5. 4 (I).

divina.⁵⁹⁵ De esto se desprende también que la virtud ($\square\rho\epsilon\tau\rightarrow$, *virtus*) es vida conforme a la naturaleza y que el vicio ($\kappa\alpha\kappa\leftrightarrow\alpha$, *vitium*) es vida opuesta a ella, es vida dominada por la irracionalidad, por la pasión ($\pi\square\psi\omicron\omega$, *perturbatio*).

Según Zenón, la pasión ($\pi\square\psi\omicron\omega$) es “un movimiento del alma, irracional y contra la naturaleza, o un impulso desbordado” (frag. 205 von Arnim: “ $\square\lambda\omicron\gamma\omicron\omega\ \kappa\alpha\leftarrow\ \pi\alpha\rho\square\ \phi\acute{\sigma}\iota\nu\ \chi\upsilon\zeta\omicron\omega\ \kappa\leftrightarrow\nu\eta\sigma\iota\omega$, $\infty\ \downarrow\ \rho\mu\downarrow\ \pi\lambda\epsilon\omicron\nu\square\zeta\omicron\upsilon\sigma\alpha$);⁵⁹⁶ es, en otras palabras, una debilidad, un extravío, una desviación de la razón. En las *Vidas y sentencias de los más ilustres filósofos*, Diógenes Laercio (primera mitad del siglo III) refiere que, para Zenón, las pasiones son de cuatro géneros ($\gamma\Upsilon\nu\eta$): dolor ($\lambda\acute{\pi}\eta$), temor ($\phi\beta\omicron\omega$), deseo ($\pi\iota\psi\upsilon\mu\leftrightarrow\alpha$) y placer ($\delta\omicron\nu\rightarrow$).⁵⁹⁷ El deseo es una “tendencia irracional” ($\square\lambda\omicron\gamma\omicron\omega\ \lambda\epsilon\phi\iota\omega$) y en este género se ubica el amor ($f\rho\tau\omega$), “un deseo que no se da entre los hombres virtuosos, pues es un intento de conciliarse la amistad gracias a

⁵⁹⁵ *Logos*, *pneuma* y fuego son distintos aspectos de lo mismo, son manifestaciones de la divinidad. Este *logos*, que organiza, estructura y rige todo el cosmos, todo el universo, se manifiesta también en el hombre, de manera que el equilibrio que existe entre el *logos* y la materia debe o debería existir entre el *logos* y los hombres.

⁵⁹⁶ Diógenes Laercio, *Vidas y sentencias de los más ilustres filósofos* 7. 110. En las *Disputas tusculanas*, Cicerón retoma dos veces esta definición de Zenón: “Est igitur Zenonis haec definitio, ut perturbatio sit, quod $\pi\square\psi\omicron\omega$ ille dicit, aversa a recta ratione contra naturam animi commotio. Quidam brevius perturbationem esse adpetitum vehementiorem, sed vehementiorem eum volunt esse, qui longius discesserit a naturae constantia”, “Ésta es, pues, la definición de Zenón: que la pasión [“perturbación”], lo que él llama $\pi\square\psi\omicron\omega$, es un sacudimiento del alma, desviado de la recta razón y contrario a la naturaleza. Algunos, de manera más breve, sostienen que la pasión [“perturbación”] es un apetito muy vehemente, pero es muy vehemente aquel que se ha separado más lejos de la constancia de la naturaleza” (4. 11 [IV]), y “Definitio perturbationis, qua recte Zenonem usum puto; ita enim definit, ut perturbatio sit aversa a ratione contra naturam animi commotio, vel brevius, ut perturbatio sit adpetitus vehementior, vehementior autem intellegatur is, qui procul absit a naturae constantia”, “La definición de pasión [“perturbación”], que pienso que ha usado correctamente Zenón; en efecto, así la define: “la pasión [“perturbación”] es un sacudimiento del alma, desviado de la razón y contrario a la naturaleza”, o, de manera más breve: “la pasión [“perturbación”] es un apetito muy vehemente”, pero por “muy vehemente” entiéndase aquel que está muy lejos de la constancia de la naturaleza” (4. 47 [XXI]). Ambos pasajes corresponden al fragmento 205 de Zenón de la edición de von Arnim. La $\downarrow\ \rho\mu\rightarrow$ y el *adpetitus* (o *appetitus*) —también *adpetitio* (o *appetitio*)— son el impulso por el cual el alma se dirige al objeto, son, en efecto, “la facultad de experimentar deseo y aversión”, Brun, 1962: 39. Conviene apuntar que algunos filósofos estoicos tienen una concepción monista del alma (el alma humana es puramente racional) y otros, una concepción dualista (el alma humana posee una parte racional y otra irracional); véase Voelke, 1973: 19-29.

⁵⁹⁷ Diógenes Laercio, *Vidas y sentencias de los más ilustres filósofos* 7. 110.

una belleza exterior” (πιψυμοα τιω οξε περε σπουδαουω: fστι γρ /πιβολ↓ φιλοποιαω δι κλλω/μφαιν)μενον).⁵⁹⁸

En este contexto filosófico debe ser interpretado el deseo de Fedra: su amor (*amor*, *φρω*) por Hipólito, es una pasión (*perturbatio*, *πψωω*), un sacudimiento del alma (*commotio animi*, *κνησιω χυξω*) desviado de la recta razón y contrario a la naturaleza. La reina debe hacer que los impulsos de su alma obedezcan la razón, debe, por medio de ésta, someterlos, extinguirlos, como le aconseja la nodriza.

Observa la nodriza que quienes desde el comienzo resisten y rechazan el amor, alcanzan la protección (*tutela*) y la victoria (*victoria*), y que quienes, complacientes, lo alientan, más tarde rechazan su yugo.⁵⁹⁹ Subraya:

Honesta primum est velle nec labi via,
pudor est secundus nosse peccandi modum.
Quo, misera, pergis? Quid domum infamem aggravas
superasque matrem? Maius est monstro nefas:
nam monstra fato, moribus scelera imputes.
Si, quod maritus supera non cernit loca,
tutum esse facinus credis et vacuum metu,
erras [...].

Lo primero es querer lo honesto y no apartarse de ese camino,
lo segundo es el pudor para reconocer la entidad del pecado.
¿A dónde, desgraciada, te encaminas? ¿Por qué agravas la infamia de tu casa
y superas a tu madre? Lo impío es más grande que la monstruosidad,
pues la monstruosidad puedes imputarla al hado, el crimen a la moral.
Si, porque tu marido no ve las regiones de arriba,
crees que protegida y libre de miedo está tu fechoría,
te equivocas [...].
(vv. 140-147).

La nodriza habla de “modus peccandi”, de “medidas”, esto es, de “gravitas”, de gravedad del pecado, una idea contraria al estoicismo⁶⁰⁰ que le permite establecer una comparación entre los

⁵⁹⁸ Diógenes Laercio, *Vidas y sentencias de los más ilustres filósofos* 7. 113-114.

⁵⁹⁹ Refiriéndose a las pasiones, en las *Epístolas a Lucilio*, Séneca dice: “Es más fácil impedir el comienzo de aquéllas que gobernar su ímpetu” (85. 9 [XI-XIII]: “Facilius est enim initia illorum prohibere quam impetu regere”).

amores de la madre y de la hija. El amor de Pasífae por el toro es *monstrum*, es una monstruosidad imputable al *fatum*, al hado, al destino, pero el de Fedra por su hijastro es *nefas*, es un hecho impío imputable a sus propios *mores*, a su voluntad, a sus deseos. En el mito, Afrodita castiga tanto a Pasífae como a Hipólito por su desprecio: inspira en la primera un amor irrefrenable por el toro y hace que Fedra se enamore del segundo. La nodriza mantiene en un nivel mítico la historia de Pasífae pero desplaza a un nivel humano la de Fedra, de manera que, para ella, el amor de la madre no es pecado pero sí el de la hija. Por medio de este desplazamiento, Séneca se vale de la heroína para sus meditaciones éticas. Concibe a Fedra como un ser humano y, en tanto tal, como un ser responsable que debe vivir de acuerdo con la razón para lograr la felicidad. La reina, dominada por sus deseos, por un “apetito irracional”, se aparta de la racionalidad divina. En cuanto a la responsabilidad, conviene tener presente lo que escribe Séneca en las *Epístolas a Lucilio*: “la fortuna no tiene derecho sobre la moral” (36. 6 [IV]: “in mores fortuna ius non habet”).

El aya, que antes ha hablado de protección, vuelve a insistir en la misma idea: la ausencia de su esposo no protege a Fedra de su fechoría. Le señala su castigo presente: el pavor de su conciencia y un alma llena de culpa temerosa de sí misma, porque: “un protegido crimen sobrellevó alguna, ninguna uno seguro” (v. 164: “scelus aliqua tutum, nulla securum tulio”), y le pide:

Compesce amoris impii flammis, precor,
 nefasque quod non ulla tellus barbara
 commisit umquam [...]
 [...]
 expelle facinus mente castifica horridum
 memorque matris metue concubitus novos.
 Miscere thalamos patris et nati apparatus
 uteroque prolem capere confusam impio?

⁶⁰⁰ El estoicismo considera que todos los pecados (□μαρτ→μααα, *peccata*) son iguales, véase Rist, 1995: 91-106.

[...]
natura totiens legibus cedit suis,
quotiens amabit Cressa? [...]

Refrena las llamas de tu amor sacrílego, te lo ruego,
y la impiedad que ninguna tierra bárbara nunca
cometió [...]

[...]
Con mente purificadora expulsa esa horrible fechoría
y, recordando a tu madre, teme las uniones nuevas.
¿A mezclar tálamos de padre y de hijo te dispones
y a concebir en sacrílego vientre una híbrida prole?

[...]
¿Tantas veces la naturaleza cederá en sus leyes,
cuantas se enamora una cretense? [...]
(vv. 165-167, 169-172 y 176-177).

La nodriza ruega a su ama que resista la pasión y señala la impiedad de su deseo, la subversión del orden natural, la violación de las leyes (*leges*) de la naturaleza que éste supone, leyes que aseguran el equilibrio universal.⁶⁰¹ En este sentido, conviene recordar que, según Cicerón:

Zeno [...] naturalem legem divinam esse censet, eamque vim obtinere recta imperantem prohibentemque contraria.

Zenón [...] juzga que la ley natural es divina; y que ella posee una fuerza que manda lo que es recto y prohíbe lo contrario.
(*Sobre la naturaleza de los dioses* 1. 36).

La reina responde con un análisis de su estado emocional:⁶⁰²

[...] Quae nemoras scio
vera esse, nutrix; sed furor cogit sequi
peiora. Vadit animus in praeceps sciens
remeatque frustra sana consilia appetens.
Sic, cum gravatam navita adversa ratem
propellit unda, cedit in vanum labor
et victa prono puppis aufertur vado.

⁶⁰¹ Para la nodriza, muy estoica, el amor legítimo es natural y el ilegítimo antinatural.

⁶⁰² Nótese el dominio de la retórica por parte de Séneca. En estos versos recitados por Fedra se destacan, por su fuerza expresiva, el uso de la *similitudo* (símil), de la *interrogatio* o del *quaesitum*, /ρ⊕τημα o /ρ⊕τησιω (pregunta retórica), de la *synecdoche*, συνεκδοξ→ (sinécdoque) del tipo *pars pro toto*, así como el recurso a las alusiones eruditas. Es igualmente notable la capacidad del autor para, en pocas líneas y a través de bien escogidas palabras, esbozar un retrato psicológico de la reina.

Quid ratio possit? Vicit ac regnat furor,
 potensque tota mente dominatur deus.
 Hic uolucer omni pollet in terra patens
 laesumque flammis torret indomitis Iovem;
 Gradivus istas belliger sensit faces,
 opifex trisilci fulminis sensit deus,
 et qui furentes semper Aetnaeis iugis
 versat caminos igne tam parvo calet;
 ipsumque Phoebum, tela qui nervo regit,
 figit sagitta certior missa puer
 volitatque caelo pariter et terris gravis.

[...] Sé que lo que mencionas
 es verdad, nodriza; pero mi pasión me fuerza
 a seguir lo peor. A sabiendas va mi alma al precipicio
 y regresa, pero en vano, deseosa de buenos consejos.
 Así, cuando el navegante empuja la sobrecargada barca
 contra la corriente, el esfuerzo se vuelve inútil
 y, vencida, la popa es arrastrada por las rápidas aguas.
 ¿Qué puede la razón? Venció y reina la pasión,
 y, poderoso, toda mi mente domina un dios.
 Este ser alado ejerce su poderío extendiéndose sobre toda la tierra,
 y al herido Júpiter con indomables llamas abrasa;
 el belicoso Gradivo sintió esas antorchas,
 las sintió el dios creador del rayo de tres puntas
 y el que atiza las fraguas siempre enfurecidas
 de las cimas del Etna arde con fuego tan pequeño;
 al mismo Febo, que rige con la cuerda del arco los dardos,
 este niño, más certero, atraviesa lanzándole una flecha
 y revolotea peligroso lo mismo para el cielo que para las tierras.
 (vv. 177-194).

Fedra recurre a un símil: así como son vanos los esfuerzos que hace el navegante para que su barca avance contra la corriente, así también son vanos los suyos para que su alma retome el buen camino cuando es llevada por la pasión, pasión que la fuerza, la obliga a seguir el peor.⁶⁰³ La

⁶⁰³ Este dilema: conocer lo mejor y seguir lo peor aparece en Ovidio. Medea, inflamada de “impetuoso fuego” (“validos [...] ignes”), esto es, de poderoso amor, e incapaz de “vencer con la razón su locura” (“ratione furem / vincere”), dice: “Execute virgineo conceptas pectore flammis, / si potes, infelix. Si possem, sanior essen; / sed trahit invitam nova vis aliudque cupido, / mens aliud suadet; video meliora proboque, / deteriora sequor. [...]”, “Expulsa si puedes, desgraciada, de tu virgen pecho las llamas / que de él se han adueñado. Si pudiera, estaría más en mi sano juicio; / pero contra mi voluntad me arrastra una nueva fuerza, y una cosa me aconseja el deseo, / la mente, otra; veo lo mejor y lo apruebo, / sigo lo peor. [...]”, *Metamorfosis* 7. 17-21. Esta idea aparece ya en el *Hipólito* de Eurípides

reina pregunta o finge preguntar a la nodriza, porque asume que encontrará en ella coincidencia de criterio, qué puede la razón (*ratio*) ante la pasión erótica (*furor*). Se sabe incapaz de actuar porque está dominada por el todopoderoso Amor (o Cupido), dios que ejerce su fuerza irresistible no sólo sobre los hombres, sino también sobre los otros dioses (Júpiter, Marte, Vulcano y Apolo).

En las *Epístolas a Lucilio* Séneca escribe: “¿Qué es lo propio en el hombre? La razón. Cuando ésta es recta y completa sacia la felicidad del hombre” (76. 10 [IX]: “Quid est in homine proprio? Ratio: haec recta et consummata felicitatem hominis implevit”). El hombre, dotado de un alma penetrada por el *logos*, por la *ratio*, tiene la capacidad de captar el ordenamiento lógico, racional de la naturaleza, y el deber de adaptarse a éste para contribuir así a la armonía cósmica y alcanzar la felicidad, felicidad que alcanza manteniéndose alejado de las pasiones. Como se ha dicho, vivir de acuerdo con la naturaleza es vivir en la razón, en la virtud, y vivir contra ella es vivir en la irracionalidad, en el vicio, en el que se cae al ceder a la pasión por desviación de la voluntad (*βούλησιω*, *voluntas*).⁶⁰⁴ En las *Disputas tusculanas*, Cicerón refiere que, para los estoicos, la voluntad sólo se encuentra en el sabio y recoge la definición que aquéllos dan de ésta:

voluntas est, [apetito] quae quid cum ratione desiderat. Quae autem ratione adversante incitata est vehementius, ea libido est vel cupiditas effrenata, quae in omnibus stultis invenitur.

la voluntad es [el apetito] que desea algo con razón. La que, desviada de la razón, es incitada con demasiada vehemencia, es un deseo o ansia desenfrenada, que se encuentra en todos los hombres tontos.
(4. 12).

(vv. 380-381: τὸ ξρ→στῆ/πιστῆμεσψα κα← γιγνῶσκομεν, / οἴ κ/κπανο\μεν δῶ[...], “sabemos y conocemos lo bueno, / pero no nos esforzamos por ello [...]).

⁶⁰⁴ Véase Voelke, 1973.

Fedra sabe que su apetito (*adpetitio*) —el impulso por el cual el alma se dirige al objeto— está desviado de la naturaleza, pero al tiempo que reconoce una “impotencia moral de la razón”⁶⁰⁵ ante los dictados del deseo, se excusa en la “invencibilidad” tópica del amor.⁶⁰⁶ Ahora bien, al verse a sí misma como miembro de una familia maldita, la reina roza los problemas del determinismo, de la falta de libertad individual y de la culpabilidad humana, aspectos muy discutidos en el pensamiento estoico. El centro del problema no es la posibilidad o la imposibilidad de actuar libremente, sino la posibilidad o la imposibilidad de actuar de manera racional.

A estas palabras de Fedra responde la nodriza con un discurso argumentativo:

Deum esse amorem turpis et vitio furens
finxit libido, quoque liberior foret
titulum furori numunis falsi addidit.
Natum per omnis scilicet terras vagum
Erycina mittit, ille per caelum volans
poterva tenera tela molitur manu
regnumque tantum minimus e superis habet:
vana ista demens animus ascivit sibi
Venerisque numen finxit atque arcus dei
quisquis secundis rebus exultat nimis
fluitque luxu, semper insolita appetit.
Tunc illa magnae dira fortunae comes
subit libido: non placent suetae dapes,
non tecta sani moris aut vilis scyphus.
Cur in penates rarius tenues subit
haec delicatas eligens pestis domos?
Cur sancta parvis habitat in tectus Venus
mediumque sanos vulgus affectus tenet
et se coercent modica? Contra divites
regnoque fulti plura quam fas est petunt?
Quod non potest vult posse qui nimium potest.
Quid deceat alto praeditam solio vide:
metue ac verere sceptrum remeandis viri.

⁶⁰⁵ Dodds, 1986: 178; el autor se refiere a la Fedra de Eurípides, pero lo mismo puede ser señalado en el personaje de Séneca.

⁶⁰⁶ Véase Romilly, 1976: 309-321.

Que el amor es un dios lo figuró una pasión
torpe y delirante por el vicio, y para que aquél fuera más libre
añadió a su delirio el título de falso numen.
A su hijo a vagar por todas las tierras, claro está,
envía la Ericina; y él, volando por el cielo,
con tierna mano, pone en movimiento perversos dardos,
y, siendo el más pequeño de los dioses, tiene un poder tan grande.
Esas vanas mentiras tomó para sí un alma demente
y modeló el numen de Venus y el arco del dios.
Todo aquel que con la prosperidad se regocija en demasía,
y con el lujo se disipa, lo insólito siempre desea.
Entonces, aquella funesta compañera de la gran fortuna,
la pasión, surge. No agradan ni las habituales comidas,
ni una morada de sana costumbre, ni una copa barata.
¿Por qué, en hogares protegidos por sencillos penates, más raramente surge
esta peste que elige refinadas casas?
¿Por qué la sagrada Venus habita bajo pobres techos
y la gente modesta mantiene sanos sus afectos
y se ajusta a la moderación? Mientras que, por el contrario, los ricos
y los que se afianzan en el poder piden más de lo que es lícito?
Lo que no puede quiere poderlo el que demasiado puede.
Ve qué conviene a la que está dotada de un alto solio.
Teme y respeta el cetro de tu hombre que debe regresar.
(vv. 195-217).

La nodriza sostiene que la causa del amor inmoderado no está en Venus⁶⁰⁷ sino en la abundancia,
idea que aparece ya en Eurípides: “Cipris está en la saciedad, no en el hambre” (frag. 895 Nauck:
 $\Lambda \nu \pi \lambda \eta \sigma \mu \omicron \nu \approx \tau \omicron \iota \text{Κ}(\pi \rho \iota \omega, \Lambda \nu \pi \epsilon \iota \nu \omicron \nu \tau \iota \delta \epsilon \omicron _)$), esto es, el amor desmesurado está en el exceso, no
en la pobreza.⁶⁰⁸

El aya hace una crítica a la inmoderación de las costumbres de ricos y poderosos quienes
piden más de lo *fas*, de lo permitido por las leyes divinas, de lo lícito, y hace también una defensa
de la *ratio* sobre el *furor*.⁶⁰⁹

⁶⁰⁷ Nótese que la nodriza no cuestiona ni la religión tradicional ni la divinidad de Venus. La diosa es la sagrada Venus; el falso numen, Venus como metonimia del amor físico, de la sexualidad, es la ficción de una pasión torpe que delira por el vicio.

⁶⁰⁸ Véase nota 23 en Ovidio.

⁶⁰⁹ Las ideas expuestas por la nodriza encuentran su correspondiente en el tratado de Séneca *Sobre la vida feliz*.

Toda esta escena de Fedra y la nodriza puede ser considerada una *controversia*, un ejercicio de oratoria judicial en el que se confrontan distintos puntos de vista sobre la posibilidad de dominar la pasión erótica. La reina piensa que hay que capitular ante los deseos, la nodriza, que es necesario controlarlos. Charles Segal observa al respecto:

The early dialogues between Phaedra and the Nurse discuss the struggle between lust and repression, female desire and the Law upheld by Father Minos, Father Jupiter, and Theseus. This conflict takes the form, in part, of the Nurse's attempt to block desire by interposing a series of substitute fathers for the absent Theseus.⁶¹⁰

En la primera alusión explícita a Hipólito, la nodriza se pregunta:

Quis huius animum flectet intractabilem?
Exosus omne feminae nomen fugit,
immitis annos caelibis vitae dicat,
conubia vitat: genus Amazonium scias.

¿Quién doblegará la indomable alma de éste?
Con aborrecimiento huye de cualquier nombre de mujer,
implacable, a una vida célibe consagra sus años,
evita las uniones: conoces tú la raza de las Amazonas.
(vv. 229-232).

Y se pregunta también si éste se despojará de sus castas costumbres (*casti ritus*) por una Venus no casta (*Venus non casta*), por un amor no casto. Suplicante, le ruega a Fedra que detenga su *furor*, su locura, su loca pasión erótica.⁶¹¹ Ésta responde:

Non omnis animo cessit ingenuo pudor.
Paremus, altix. Qui regi non vult amor
vincatur. Haud te, fama, maculari sinam.
Haec sola ratio est, unicum effugium mali:
virum sequamur, morte praeventam nefas.

No todo pudor ha cesado en mi noble alma
Te obedezco, nodriza. El amor que ser gobernado no quiere,

⁶¹⁰ Segal, 1986: 117.

⁶¹¹ Vv. 246-249: "Per has senectae splendidae supplex comas / fessumque curis pectus et cara ubera / precor, furorem siste teque ipsa adiuva: / pars sanitatis velle sanari fuit", "Por esta resplandeciente cabellera de la vejez, / por este pecho cansado de preocupaciones y por estos senos que te son queridos, suplicante, / te ruego: detén tu locura y ayúdame a ti misma; / parte de la sanación es querer ser sanado".

sea derrotado. Honra mía, no dejaré que seas mancillada.
Hay un solo medio, éste, una única salida para mis males:
seguiré a mi hombre, con la muerte me adelantaré a la impiedad.
(vv. 250-254).

Después de oír las palabras de su aya, la reina cambia de actitud y toma la decisión de suicidarse. La nodriza le pide que modere los impulsos de su mente delirante y que reprima sus sentimientos, pues la considera digna de la vida. Fedra, empero, está determinada a morir: “Decidida está la muerte” (v. 258: “Decreta mors est”). Enumera, de manera tópica, diferentes formas de suicidio (ahorcarse con un lazo, dejarse caer sobre una espada, arrojarse desde la ciudadela) y concluye: “Por tanto, arme yo mi mano, garante de mi castidad” (v. 261: “Proin castitatis vindicem armemus manum”). En las *Epístolas a Lucilio*, Séneca escribe:

Invenies etiam professos sapientiam qui vim afferendam vitae suae negent et nefas iudicent ipsum interemptorem sui fieri: exspectandum esse exitum quem natura decrevit. Hoc qui dicit non videt se libertatis viam cludere: nihil melius aeterna lex fecit quam quod unum introitum nobis ad vitam dedit, exitus multos.

En efecto, encontrarás maestros de sabiduría que nieguen el empleo de la fuerza contra la propia vida y consideren ilícito que uno mismo se convierta en su propio asesino: hay que aguardar el final que determinó la naturaleza. Quien dice esto no ve que se cierra el camino de la libertad. Nada mejor ha hecho la ley eterna que habernos otorgado una sola entrada a la vida y muchas salidas.
70. 14 [VII].

El de Fedra es un suicidio estoico. Es una solución extrema en un caso de impotencia o debilidad de la *voluntas*, es el camino más seguro que encuentra la reina para escapar de la pasión erótica, es el camino de la libertad.

La nodriza vuelve a pedir a la reina que detenga su furibundo impulso, pero ésta contesta que ningún razonamiento puede impedir que perezca. Ante esta decisión de su ama, la nodriza hace suya la empresa (*labor*) de acercarse a Hipólito y de “doblegar la mente cruel del implacable varón” (v. 273: “mentemque saevam flectere immitis viri”). Este cambio de actitud en la nodriza,

este abandono del estoicismo, parecería motivado por su afecto casi maternal por la reina, por su deseo de salvarla de la muerte.

Al inicio del acto segundo, la nodriza refiere el estado de Fedra: abrasada en un fuego callado y como moribunda. Ésta aparece en escena delirando y ordenando a sus sirvientas que la preparen para la caza. Su aya pide a Diana⁶¹² que dome el alma inflexible de Hipólito y lo haga volver a las leyes de Venus (*iura Veneris*). Entra el joven a escena. Le dice la nodriza: “goza de la edad, pues ésta huye en veloz carrera” (v. 446: “aetate fuere: mobili cursu fugit”), y agrega: “ahora es, para un joven, agradable Venus” (v. 447: “grata nunc iuveni Venus”), para luego preguntarle: “¿una triste juventud recoges, con Venus abandonada?” (v. 462: “tristem iuventam Venere deserta coles?”).⁶¹³ Le recuerda que si esta diosa se retirara de los asuntos humanos, el mundo se quedaría en estéril abandono, y le aconseja: “por tanto, sigue a la naturaleza como guía de la vida” (v. 481: “proinde vitae sequere naturam duce”). Hace Hipólito un elogio de la vida retirada en los bosques, vida que respeta las costumbres antiguas (*ritus prisca*),⁶¹⁴ y una descripción de la Edad de Oro,⁶¹⁵ perdida cuando “en lugar de las leyes estuvieron las fuerzas” (v. 544: “pro iure vires esse”), cuando la fuerza quedó como ley. Y en ese mundo degradado, la mujer es “caudillo de males” (v. 559: “dux malorum”), “artífice de crímenes” (v. 559: “scelerum artifex”), de ahí que las deteste y las rehuya.

Después de esta diatriba contra las mujeres pronunciada por Hipólito, Fedra, hablando consigo misma, aparte que sirve para revelar su pensamiento, dice:

⁶¹² Primero la invoca como “reina de los bosques” (v. 406: “regina nemorum”) y luego como “Hécate triforme” (v. 412: “Hecate triformis”). Recuérdese la identificación entre Ártemis y Hécate ya en el mundo griego.

⁶¹³ La nodriza hace un señalamiento sobre la brevedad de la vida (tópico del *tempus fugit*) que se acompaña de exhortaciones al goce (tópico del *carpe diem*).

⁶¹⁴ La felicidad aliada a una vida frugal ya había sido señalada por la nodriza (vv. 204-215).

⁶¹⁵ Es evidente la influencia de Lucrecio (5), Catulo (64), Virgilio (*Goórgicas* 2. 438 y ss.; *Bucólicas* 4), Horacio (*Epodos* 2 y 16; *Odas* 2. 15; S. 2. 6; *Epístolas* 1. 10), Tibulo (1. 1; 2. 3; 2. 4), Propercio (2. 19; 3. 13). Con frecuencia Séneca contrapone la pureza de la Edad de Oro con la decadencia de su tiempo (*Sobre la ira* 2. 9; *Sobre los beneficios* 5. 15; *Epístolas a Lucilio* 90. 4 [XIV] y 97 [XVI]).

Aude, anime, tempta, perage mandatum tuum.
Intrepida constant verba: qui timide rogat
docet negare. Magna pars sceleris mei
olim peracta est; serus est nobis pudor:
amavimus nefanda, si coepta exsequor,
forsam iugali crimen abscondam face:
honesta quaedam scelera successus facit—
en incipe, anime!— [...]

Atrévete, alma mía, inténtalo, cumple tu mandato.
Que intrépidas se yergan tus palabras. El que con timidez ruega
invita al rechazo. Gran parte de mi crimen
hace tiempo se consumó; tardío es para mí el pudor.
Amé lo nefando. Si persigo lo comenzado,
tal vez pueda ocultar el hecho criminal con la antorcha de los cónyuges.
A ciertos crímenes el éxito los hace honestos.
¡Vamos, empieza, alma mía! [...]
(vv. 592-599).

Fedra sabe que su amor por Hipólito es un crimen (*scelus, crimen*), sabe que es un amor nefando pero, persuadida o pretendidamente persuadida de la muerte de su esposo, busca legitimar con un nuevo matrimonio su deseo. Pide a su hijastro que le preste oídos, pero no puede hablar:

Sed ora coeptis transitum verbis negant;
vis magna vocem mittit et maior tenet.
Vos testor omnes, caelites, hoc quod volo
[me nolle].⁶¹⁶

Pero mi boca niega el paso a las palabras que comienzo;
una gran fuerza impulsa mi voz y otra mayor la retiene.
A todos vosotros, dioses celestiales, os pongo por testigos de que esto que quiero
[no lo quiero].
(vv. 603-605).

Fedra se debate entre hablar o callar, dilema que aparece, como se ha visto, en Eurípides y es retomado por la mayoría de los autores que han reescrito el tema Y se debate entre el deseo y el deber, entre la pasión y la razón. La reina se presenta llena de contradicciones: hablar—callar, querer—no querer.

⁶¹⁶ Las dos palabras del verso 605 son a menudo suprimidas por los editores sin razones de peso. El hecho de que el verso esté incompleto no es infrecuente en Séneca.

Hipólito le pregunta: “¿Acaso tu alma desea algo y no puede decirlo?” (v. 606: “Animusne cupiens aliquid effari nequit?”) y le pide que confíe en él sus preocupaciones llamándola madre (*mater*), hecho que desata una reflexión por parte de Fedra

Matris superbum est nomen et nimius potens:
nosotros humilius nomen affectus decet;
me vel sororem, Hippolyte, vel famula voca,
famulamque potius: omne servitium feram.

Arrogante es el nombre de madre, y demasiado poderoso,
un nombre más humilde conviene a mis sentimientos;
llámame hermana, Hipólito, o sirvienta,
mejor sirvienta: soportaré cualquier servicio.
(vv. 609-612).

Le pide que acepte el cetro que ella tiene encomendado y que la tome como una sirvienta (*famula*), porque “no es cosa de mujer mantener la autoridad real en las ciudades” (v. 619: “muliebri non est regna tutelari urbium”). Por último exclama: “Ten compasión de una viuda” (v. 623: “miserere viduae”). Ante la sorpresa de Hipólito, recuerda Fedra que Plutón no permitió nunca a los hombres regresar de su reino e insiste:

thalami remittet ille raptorem sui?
nisi forte amor placidus et Pluton sedet.

¿Dejará ir aquél al raptor de su tálamo?
A no ser que también Plutón se quede complacido con ese amor.
(vv. 627-628).

El joven confía en el regreso de Teseo y señala que se comportará de forma tal que la reina no se considere una viuda y que ocupará él mismo el lugar de su padre. Una vez más la reina quiere hablar y se arrepiente.

[...] Pectus insanum vapor
amorque torret. Intimis saevit ferus
[penitus medullas atque per venas meat]
visceribus ignis mersus et venas latens
ut agilis altas flamma percurrit trabes.

[...] A mi pecho enloquecido el fuego
del amor abrasa. En lo más íntimo se enfurece
[y profundo circula por mi médula y mis venas]
un fuego salvaje que, hundido en mis entrañas, se esconde en mis venas
como la llama que ágil recorre las altas trabes.
(vv. 640-644).

Hipólito parece no entender y pregunta: “¿Acaso enloqueces por el casto amor por Teseo?” (v. 645: “Amore nempe Thesei casto furis?”). La respuesta permite a Fedra confesarle su amor. Comienza diciéndole que está enamorada del rostro de Teseo, del rostro que tenía de muchacho, cuando fue a Creta, y lo compara con el de Febe, con el de Febo y con el del propio Hipólito.⁶¹⁷

Recuerda la historia de su hermana Ariadna y la invoca en apoyo de su causa:

domus sorores una corripuit duas,
te genitor, at me gnatus. En supplex iacet
adlapsa genibus regiae proles domus.
Respersa nulla labe et intacta, innocens
tibi mutor uni. Certa descendi ad preces:
finem hic dolori faciet aut vitae dies.
miserere amantis [...]

Una misma casa se apoderó de dos hermanas,
a ti el padre, a mi el hijo. Hela aquí, suplicante yace
postrada de rodillas la descendiente de una casa real.
Por ninguna mancha salpicada, intacta, inocente,
sólo por ti cambio. Decidida, me he rebajado hasta la súplica;
fin dará a mi dolor o a mi vida este día.
Ten compasión de la que ama [...]
(vv. 665-671).

Horrorizado, Hipólito exclama:

O scelere vincens omne femineum genus,
o maius ausa matre monstifera malum
genetrice peior! Illa se tantum stupro
contaminavit et tamen tacitum diu
crimen biformi partus exhibuit nota,
scelusque matris arguit vultu truci
ambiguus infans: —ille te venter tulit.

⁶¹⁷ Dice Fedra: “En ti resplandece más una belleza desaliñada” (v. 657: “In te magis refulget incomptus decor”).
Recuérdese lo señalado por Ovidio, véanse pp. 193-193.

¡Oh tú que vences con tu crimen a todo el género femenino,
oh tú, que te has atrevido a un mal mayor que el de tu madre,
[creadora de monstruos,
peor que tu progenitora! Aquella sólo con el adulterio
se corrompió, y, sin embargo, al hecho criminal,
largo tiempo silenciado, exhibió el parto, notable por su doble forma,
y dio pruebas del crimen de la madre el ambiguo recién nacido
con su rostro feroz. ¡Ese vientre te llevó a ti!
(vv. 687-693).

La reina reconoce, un vez más, los hados (*fata*) de su casa. Agrega: “buscamos aquello de lo que deberíamos huir, pero no soy dueña de mí” (v. 699: “fugienda petimus; sed mei non sum potens”) y afirma que seguirá al joven adondequiera que éste vaya.

Hipólito rechaza a su madrastra; exige que aparte de su cuerpo casto (*castum*) el contacto impúdico (*impudicus*) de aquella y, tomándola de la cabeza, le acerca su espada. Aquella señala que, al tomarla, el joven está realizando sus deseos (*voti*), está curando su locura (*furor*), está dejando a salvo su pudor (*pudor*), su honor.⁶¹⁸ Hipólito subraya el tamaño del crimen de Fedra y sale huyendo.

La nodriza después de insistir en que la falta ha sido descubierta, propone a su ama acusar al joven de un amor sacrílego (*impia Venus*), porque “un crimen hay que velarlo con un crimen” (v. 721: “scelere velandum est scelus”). Grita y pide socorro a los sirvientes:

[...] Nefandi raptor Hippolytus stupri
instat premitque, mortis intentat metum,
ferro pudicam terret: —en praeceps abit
ensemque trepida liquit attonitus fuga.
Pignus tenemus sceleris. [...]

[...] Hipólito, que intenta un deshonor nefando,⁶¹⁹

⁶¹⁸ Vv. 710-712: “Hippolyte, nunc me compotem voti facis; / sanas furentem. Maius hoc voto meo est, / salvo ut pudore manibus immoriar tuis”, “Hipólito, ahora realizas mis deseos; / sanas a una loca. Es eso más grande que mi deseo, / que, a salvo mi pudor, muera yo a manos tuyas”.

⁶¹⁹ Literalmente: “raptor de un deshonor nefando”. Recuérdese que del verbo *raptare*, “llevarse consigo un hombre a una mujer con violencia”, intensivo de *rapere*, “llevar consigo”, derivan los sustantivos *raptus* y *raptor*.

la acosa y la oprime, con miedo la amenaza de muerte,
con el hierro atemoriza a una pudorosa. He aquí que precipitado sale
y, aturdido, la espada ha dejado en su apresurada huida.
Tenemos la prueba del crimen. [...]
(vv. 726-730).

Al final del acto el coro recita:

Quid sinat inausum feminae praeceps furor?
Nefanda iuveni crimina insonti apparat.
En scelera! Quaerit crine lacerato fidem,
decus omne turbat capitis, umectat genas:
instruitur omni fraude feminea dolus.

¿Qué dejaría sin intentar la precipitada pasión de una mujer?
Nefandos hechos criminales maquina contra el inocente joven.
¡He aquí los crímenes! En su desordenada cabellera busca una prueba;
deshace todo el arreglo de su cabeza; humedece sus mejillas.
Con toda la perfidia femenina se dispone el engaño.
(vv. 824-828).

En el acto tercero Teseo regresa de los Infiernos.⁶²⁰ La felicidad que le provoca la deseada luz del día se ve empañada por el gemido lloroso y los tristes lamentos que oye. De manera precipitada la nodriza le dice que Fedra ha tomado la decisión de matarse,⁶²¹ aquél pregunta por la causa de su muerte⁶²² y el aya responde que es precisamente su regreso lo que la empuja a ello y subraya que la reina oculta su secreto (*secretum*). Teseo pregunta a su esposa la causa que la obliga a morir. Al principio Fedra se resiste —resistencia que está relacionada con la persuasión—, pero ante la amenaza de ser azotada, habla:

temptata precibus restiti; ferro ac minis
non cessit animus: vim tamen corpus tulit.

⁶²⁰ Vv. 835-837: “Tandem profugi noctis aeternae plagam / vastoque manes carcere umbrantem polum, / et vix cupitum sufferunt oculi diem”, “Por fin me he escapado de la región de la eterna noche / y de la bóveda que ensombrece a los manes en vasta cárcel, / y apenas soportan mis ojos el deseado día”.

⁶²¹ Vv. 854-855: “Tenet obstinatum Phaedra consilium necis / fletusque nostros spernit ac morti imminet”, “Mantiene Fedra su obstinada decisión de matarse, / desprecia mis llantos y a morir se dispone”. Nótese la variación *nex-mors*. Téngase presente que el sustantivo *nex* y el verbo *necare*, a diferencia de *mors* y *mori*, designan, la mayor parte de las veces, la muerte violenta y el morir violentamente.

⁶²² V. 856: “Quae causa leti? reduce cur moritur viro?”, “¿Cuál es la causa de su muerte? ¿Por qué muere cuando está de regreso su marido”. Nótese la nueva variación *letum-mors*.

Labem hanc pudoris eluet noster cruor.

Aunque asediada, he resistido a los ruegos; al hierro y a las amenazas no ha cedido mi alma; mi cuerpo, sin embargo, ha sufrido la fuerza. Esta mancha a mi pudor la lavará mi sangre.
(vv. 891-893).

Teseo pregunta: “¿Quién, dímelo, fue el destructor de nuestra honra?” (v. 894: “Quis, ede, nostri decoris eversor fuit?”). Y Fedra responde: “Lo dirá esta espada que, aterrado por el tumulto, / dejó abandonada el violador, temeroso de la llegada de los ciudadanos” (vv. 896-897: “Hic dicet ensis quem tumulto territus / liquit stuprator civium accursum timens”).

El rey reconoce la espada de su hijo. Convencido de la culpabilidad de éste, lo envía al exilio⁶²³ y, lleno de ira, pide a su padre Poseidón le conceda el tercer y último voto (*votum*): que Hipólito muera. Dice Teseo:

En perage donum triste, regnator freti!
non cernat ultra lucidum Hippolytus diem
adeatque manes iuvenis iratos patri.
Fer abominandam nunc opem gnato, parens:
numquam supremum numinis munus tui
consumeremus, magna ni premerent mala;
inter profunda Tartara et Ditem horridum
et imminentes regis inferni minas,
voto pepercit: redde nunc pactam fidem.

¡Ea! Cumple el triste regalo, rey del mar,
que Hipólito no vuelva a ver la luz del día,
y que joven se acerque a los Manes, irritados con su padre.
Haz ahora esta abominable obra, padre;
nunca consumiría este último don de tu numen,
si no me asediaran grandes males;
en medio del profundo Tártaro y del horrendo Dite
y de las acechantes amenazas del rey de los infiernos
preservé el voto; cumple ahora la palabra pactada.
(vv. 945-953).⁶²⁴

⁶²³ Vv. 929-930: “[...] Profugus ignotas procul / percurre gentes [...]”, “[...] Exiliado, recorre, lejos, / pueblos desconocidos [...]”.

Teseo aparece como un rey iracundo o irascible y, en este sentido, irreflexivo e irracional.

En el diálogo *Sobre la ira*, Séneca señala que este afecto (*affectus*) o sentimiento es el más abominable de todos⁶²⁵ y agrega: “Y así, algunos hombres sabios han dicho que la ira es una locura breve” (1. 1. 2: “Quidam itaque e sapientibus viris iram dixerunt brevem insaniam”).

Observa también que:

Cetera vitia inpellunt animos, ira praecipitat. Etiam si resistere contra affectus suos non licet, at certe affectibus ipsis licet stare: haec, non secus quam fulmina procellaeque et si qua alia inrevocabilia sunt quia non eunt sed cadunt, vim suam magis ac magis tendit. Alia vitia a ratione, hoc a sanitate desciscit; alia accessus lenes habent et incrementa fallentia: in iram deiectus animorum est. Nulla itaque res urget magis attonita et in vires suas prona et sive successit superba, sive frustratur insana; ne repulsa quidem in taedium acta, ubi adversarium fortuna subduxit, in se ipsa morsus suos vertit. Nec refert quantum sit ex quo surrexerit; ex levissimis enim in maxima evadit.

Los demás vicios remueven los ánimos, la ira los arrebatada. Aunque no es posible oponer resistencia a los afectos propios, al menos, para éstos es posible hacer un alto: ésta [la ira], no de modo distinto a los rayos y las tormentas y lo que es irrevocable, porque no vienen sino que caen, aumenta más y más su fuerza. Los otros vicios se separan de la razón, éste de la cordura; los otros poseen accesos leves e incrementos engañosos: hacia la ira es una caída de los ánimos. Así pues, nada urge con más ansias y con más inclinación a emplear sus fuerzas; si sale bien, es soberbia, si se frustra, enloquece; ni siquiera por su fracaso es llevada al hastío; cuando la fortuna le ha sustraído a su adversario, vuelve contra ella misma sus mordiscos. Y no importa cuán grande sea lo que la originó; pues de lo más leve pasa a lo mayúsculo.

3. 1. 4-5.

Teseo no puede calmar la ira (*iram lenire*), es incapaz de reflexionar calmadamente. Séneca observa en este sentido:

Nemo se differt; atqui maximum remedium irae dilatio est, ut primus eius fervor relanguescat et caligo quae premit mentem aut residat aut minus densa sit.

⁶²⁴ Recuérdese que, como ya se ha señalado, en el *primer Hipólito* de Eurípides, Teseo pediría, muy probablemente, la muerte de su hijo con la tercera \square , y que, en *Sobre los deberes*, Cicerón refiere que el rey de Atenas mata al joven con el tercer voto.

⁶²⁵ Séneca, *Sobre la ira* 1. 1. 1.

Nadie se toma su tiempo; y el mayor remedio para la ira es la delación, a fin de que su primera efervescencia se extinga y la niebla que oprime su mente se disipe o sea menos densa.

3. 12. 4.

En el acto cuarto de la tragedia, un mensajero relata la muerte de Hipólito a Teseo⁶²⁶ quien, a pesar de haberla deseado, la llora porque reconoce que el vínculo de sangre (*vinclum sanguinis*) que ata a padres e hijos pertenece al ámbito de las leyes naturales.⁶²⁷

Al inicio del quinto acto, Teseo, al ver a Fedra desesperada, le pregunta:

Quis te dolore percitam instigat furor?
Quid ensis iste quidve vociferatio
planctusque supra corpus invisum volunt?

¿Qué delirio te empuja, excitada por el dolor?
¿Qué significan esa espada, qué los gritos,
qué el llanto sobre un cuerpo odioso?
(vv. 1156-1158).

La reina, sobre los restos del joven, exclama:

[...] Heu me, quo tuus fugit decor
oculique nostrum sidus? Exanimis iaces?
Ades parumper verbaque exaudi mea.
Nil turpe loquimur: hac manu poenas tibi
solvam et nefando pectori ferrum inseram,
animaque Phaedram pariter ac scelere exuam
[et te per undas perque Tartareos lacus,
per Styga, per amnes igneos amens sequar].

¡Ay de mí!, ¿a dónde ha huido tu belleza
y los ojos que mi estrella eran? ¿Sin vida yaces?
Ven un momento y escucha mis palabras.
Nada deshonesto diré; con esta mano te pagaré el castigo
y hundiré el hierro en mi nefando pecho,
y a Fedra libraré de su alma y, a la vez, de su crimen
[y a ti por las olas y los lagos del Tártaro,

⁶²⁶ El relato de la muerte de Hipólito, uno de los más macabros λῆγοι □γγελικο⇔ de la tragedia grecorromana, está inspirada en el relato que hace el mensajero de la muerte de Penteo en las *Bacantes* de Eurípides.

⁶²⁷ Vv. 1114-1117: “O nimium potens / quanto parentes sanguinis vinclo tenes / natura! Quam te colimus inviti quoque! / Occidere volui noxium, amissum fleo”, “¡Oh, Naturaleza, en exceso poderosa, / con qué fuerte vínculo de sangre tienes atados a los padres! / ¡Cómo te respetamos, incluso en contra de nuestra voluntad! / Quise que muriera el culpable y su pérdida lloro.

por la Estigia, por los torrentes de fuego te seguiré, demente].
(vv. 1173-1180).

Antes de suicidarse, deposita un bucle de sus cabellos sobre el cuerpo de Hipólito y dice:

[...] capitis exuvias cape
laceraque frontis accipe abscisam comam.
Non licuit animos iungere, at certe licet
iunxisse fata. Morere, si casta es, viro;
si incesta, amori [...]
[...]
O mors amoris una sedamen mali,
o mors pudoris maximum laesi decus,
confugimus ad te: pande placatos sinus.

[...] de mi cabeza los despojos toma,
y recibe la cabellera que de mi lacerada frente he cortado.
No fue lícito unir las almas, pero ciertamente es lícito
haber unido los destinos. Muere, si eres casta, por tu marido,
si incestuosa, por amor [...]
[...]
¡Oh muerte, del malvado amor único alivio!
¡Oh muerte, del pudor herido máximo decoro!
En ti me refugio; ábreme tus apacibles senos.
(vv. 1183-1185 y 1188-1190).

Fedra deja abierta la posibilidad de que su muerte sea interpretada ya como fidelidad a su marido ya como lealtad a su pasión, y de que ella misma sea considerada ya como mujer casta ya como mujer incestuosa. La muerte es al mismo tiempo alivio a su amor y honra para su pudor. Confiesa a Teseo su culpa y la inocencia de Hipólito. Así como ha mentido, ahora dice la verdad:

[...] Falsa memoravi et nefas,
quod ipsa demens pectore insano hauseram,
mentita finxi. Vana punisti pater,
iuvenisque castus crimine incesto iacet,
pudicus, insons [...].
Mucrone pectus impium iusto patet
cruorque sancto solvit inferias viro.

[...] Falsedades conté y la impiedad,
que yo misma, demente, había concebido en mi enloquecido pecho,
inventé con mentiras. Lo vano castigaste, padre,
y el joven casto yace, púdico, inocente,

por un hecho criminal incestuoso [...].
Un pecho sacrílego se abre a la espada justiciera
y la sangre ofrece sacrificios a los manes de un varón santo.
(vv. 1192-1198).

Conocida la falsedad, Teseo reconoce su propio crimen (*scelus*), consecuencia de no calmar su ira y reflexionar, y desea morir, pero sus plegarias no mueven a los dioses. Ordena buscar y juntar los despojos de su hijo así como preparar la hoguera para incinerarlos. Por último dice:

[...] Istam terra defossam premat,
gravisque tellus impio capiti incubet.

[...] A ésta, dentro de la fosa, los terrones opriman
y la pesada tierra se extienda sobre su sacrílega cabeza.
(vv. 1279-1280).

Con respecto a la *Fedra*, Pierre Grimal ha señalado que: “L’originalité de Sénèque [...] consiste à avoir fondu en un ensemble nouveau deux et sans doute trois pièces antérieures, de façon à faire surgir une «expérience» sur la psychologie de la passion et une analyse concrète de la responsabilité”.⁶²⁸ La *originalidad* de la obra no tiene que ver con la materia, ya prefigurada, sino con su tratamiento, con su reelaboración en un momento cultural y en un clima ideológico dados, específicamente, con su inscripción en el marco filosófico de la tercera Estoa y en el marco estético de la poesía latina de la Edad de Plata. La *Fedra* de Séneca es una tragedia estoica o, si se prefiere, fuertemente influida por el estoicismo,⁶²⁹ y también una tragedia retórica, esto es, grave, declamatoria, de estilo ampuloso, efectista, sentenciosa, en la que ciertamente hay un predominio de lo retórico sobre lo dramático.⁶³⁰

Para Séneca cualquier pasión no dominada por la razón compromete el orden natural en su totalidad, esto es, el equilibrio cósmico, universal. Este conflicto *ratio-perturbatio* se verifica

⁶²⁸ Grimal, 1964: 314. No debe olvidarse que el concepto moderno de *originalidad* surge en el Romanticismo.

⁶²⁹ Véanse Pratt, 1948; Evans, 1950; Lefèvre, 1969; Cacciaglia, 1974; Leeman, 1976 y Mayer, 1994.

⁶³⁰ F. Leo las llama “tragoediae rhetoricae”, “tragedias retóricas”, 1963: 147-159. Véase Bonelli, 1978.

en la pasión erótica de Fedra y en la ira de Teseo. El autor presenta el conflicto *ratio-furor* de Fedra, el conflicto entre la razón y la pasión erótica, como una lucha interior lo que le permite profundizar en la psique del personaje, metáfora de la psique humana. El hecho de que los dioses no intervienen como *dramatis personae*, como en Eurípides, favorece de manera notable esta interiorización. Séneca presenta, igualmente interiorizado, el conflicto *ratio – ira* de Teseo. El personaje, metáfora del ser humano dotado de razón, aparece cediendo a la pasión por debilidad. En efecto, como ser racional, y mediante el ejercicio de la *voluntas*, podría haber resistido el *affectus*.

En comparación con Eurípides, Séneca da mayor protagonismo a Fedra, protagonismo que se subraya en el título mismo de la tragedia: *Phaedra*; en efecto, la paratextualidad —según la teoría de la *trascendencia textual* de G. Genette— es la relación que se establece entre el texto y el paratexto,⁶³¹ en este caso, el título, que *orienta* una lectura centrada en la reina. Séneca desplaza la carga temática de Hipólito a Fedra y este desplazamiento significa una reorientación ideológica del tema. En Eurípides, la reina, para contener el *eros* y vivir según el *nomos*, recurre, entre otros frenos racionales, a la *sophrosyne*. En Séneca, Fedra, dominada por la pasión, se pregunta qué puede la *ratio* ante la *furor*. Como se ha señalado, el poeta latino reescribe el tema desde su propia ideología: el estoicismo, investimento que se ve facilitado por la ecuación *sophrosyne-ratio* y *eros-furor*. De manera evidente, Séneca inviste a Fedra con el valor “lujuria”, a Hipólito con el valor “castidad” y a Teseo con el valor “ira”. Fedra no es, como en la tragedia conservada de Eurípides, una mujer que se reprime y lucha consigo misma para conservar el honor, antes bien, es una *mulier furens*, una mujer fuera de sí dominada por la pasión erótica. Walther Ribbeck ve representada en Fedra a la lujuriosa, ninfómana y cruel Valeria Mesalina

⁶³¹ Genette, 1982: 9.

(17/22-48), hija de Marco Valerio Mesala Barbato, la tercera esposa del emperador Claudio y madre de Británico y de Octavia, esposa, a su vez, de Nerón.⁶³² Hipólito, por su parte, es, en la tragedia senecana, un *iuvenis castus, pudicus, insons, sanctus*, no el *hybristés* de la segunda versión eurípidea.

Conviene destacar, por último, la enorme influencia que tuvo Séneca sobre toda la dramaturgia europea⁶³³ así como anticipar el gran ascendiente de su *Fedra* sobre todas las sucesivas reescrituras del mito.

⁶³² Ribbeck, 1898.

⁶³³ Véase E. Lefèvre (herausgegeben von), *Der Einfluss Senecas auf das Europäische Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978. Para la influencia de Séneca en Inglaterra y en Shakespeare, véanse G. K. Hunter, “Seneca and English Tragedy”, en Costa (ed.), 1974: 166-204; J. W. Binns, “Seneca and Neo-Latin Tragedy in England”, en Costa (ed.), 1974: 205-234; R. S. Miola, *Shakespeare and Classical Tragedy. The Influence of Seneca*. Oxford: Clarendon Press, 1992; y Ch. and M. Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity. An Introductory Essay*. London: Routledge, 1994. Recuérdese la observación que T. S. Eliot hace en el ensayo “Seneca in Elizabethan Translation”: “No author exercised a wider or deeper influence upon the Elizabethan mind or upon the Elizabethan form of tragedy than did Seneca”, 1961: 65.

FILÓSTRATO

Filóstrato “el Viejo” (Lemnos, 160/170 - Atenas, hacia 246), escritor griego de la “Segunda Sofística” —término acuñado por él mismo para designar el resurgir, bajo el Imperio Romano, del movimiento sofístico, más identificado entonces con los temas históricos que con los filosóficos—, recurre al mito de Fedra e Hipólito en dos de las obras que se le atribuyen, en los *Cuadros* (Ἐπεικτασιών), descripción de sesenta y cinco pinturas de una colección de Nápoles, y en la *Vida de Apolonio de Tiana* (Τὸ βίωμα τοῦ Τιανῆος Ἀπολλωνίου), biografía novelesca del taumaturgo capadocio del siglo I de la era cristiana.

Al inicio de los *Cuadros*, Filóstrato define su programa de escritura. Advierte que la obra no trata ni de pintores ni de sus vidas y subraya que con ella pretende dar a conocer diversos “formas de pintura” (ἑορταστικὰς γραφικὰς) en forma de *Μιλῶναι*, esto es, de “conversaciones-lecciones”, destinadas a los jóvenes, mismas que habrán de servirles de modelo para aprender a interpretar y a apreciar lo que hay de estimable en los cuadros. Relata también cómo le surgió la idea de estos *λόγοι*, “tratados” o “discursos”. Estando en Nápoles, en casa de alguien, durante la celebración de los juegos,⁶³⁴ visitó un lujosa *στοῖβα*, un “pórtico” de mármol, recientemente construido, de cuatro o cinco pisos, con vista al mar Tirreno, donde vio diferentes cuadros de un gran número de pintores. Una multitud de jóvenes llegaba a importunarlo a la casa de su huésped para que hablara sobre estos cuadros, pero Filóstrato no quería pronunciar sus *μελέται*, sus “declamaciones”, *ἐν τῷ φανερῷ*, “en público”. Sabía, sin embargo, que era necesario hacer su

⁶³⁴ Los juegos a que se refiere Filóstrato (*ἡ παρὰ τοῖς Νεαπολίταισι γῆρα*) son ciertamente los mismos a los que hace referencia Estrabón (*ἐπιγυμναστικῶν*). Estos juegos atléticos y certámenes poético-musicales se realizaban cada cinco años en honor de la sirena Parténope, cuya tumba se enseñaba precisamente en Nápoles. Véase Estrabón, *Geografía* 5. 4. 7.

elogio (*παίνεσθαι*). El hijo de su huésped, un niño de diez años, “ávido de escuchar y feliz de aprender” (1. [0.] 5: *φιλοκοῶ καὶ ξέρων τὸ μανθάνειν*), que observaba cómo él se iba deteniendo delante de las pinturas, le pidió que se las interpretara (*ἑρμηνεῖν*).⁶³⁵ Para que no lo considerara antipático decidió hacer de cada cuadro una *πειρῶν*, un “discurso de ornato” (o “de aparato”). Cuando los jóvenes llegaron, le pidió al niño que se pusiera delante y fuera el destinatario de “la exposición del discurso” (“*σπουδῶ τοῦ λόγου*”) y, en un típico ejemplo de trabajo pedagógico-sofístico, de *paideia* sofística, invitó a aquéllos a que le preguntaran si algo no quedaba claro.

Este breve relato de Filóstrato, en el que él mismo participa como personaje, le sirve de marco narrativo para sus pláticas sobre los cuadros de la colección, pláticas en las que el autor combina “la *ἑκφρασις* habitual como ejercicio en las escuelas de retórica, con la *πειρῶν* profesoral”⁶³⁶ del sofista y rétor.

En la Antigüedad, la *ἑκφρασις* (*descriptio*) era uno de los *progymnasmata* (*προγυμνάσματα*, *progymnasmata*), esto es, uno de los ejercicios preparatorios (*praeexercitamina*) en que se basaba la enseñanza escolar del arte retórica (*ῥητορικὴ* → *ars rhetorica*).

En los *Progymnasmata* (*Προγυμνάσματα*) de Elio Teón —llamado también Teón de Alejandría— (siglo I d. C.), la *ἑκφρασις* es definida en los siguientes términos:

Ἡ ἑκφρασις ἔστι λόγος περιηγηματικῶς ἀναγνώσει πρὸς ἄλλους ἢ ἑαυτὸν τῶν εἰρησθησάντων. γίνεται δὲ ἑκφρασις προσθεσίων τε καὶ πραγμάτων καὶ τῶν καὶ ξηρώνων.

⁶³⁵ En el siglo II los antiguos mitos están en crisis, por esta razón no sería raro que los jóvenes de entonces los desconocieran, de ahí la necesidad de un intérprete, de un exégeta, de alguien que se los explicara para poder así entender los cuadros.

⁶³⁶ De Cuenca y Elvira/Filóstrato el Viejo, 1993: 12.

Una écfrasis es un discurso descriptivo que, de manera vivaz, pone ante la mirada lo que presenta. Hay écfrasis de personajes, de hechos, de lugares y de épocas.
(11 Spengel).

En los *Progymnásmata* que se atribuyen de manera tradicional a Hermógenes de Tarso (hacia 160 - hacia 230) se lee:

□Εκφρασῶ /στι λῆγοω περιγηματικῶ, ἄω φασι, ἄναργῶ, καῶ | πῆ ἄχιν
□γῶν τῆ δηλοῖμενον. γῶνονται δ' ἄκφρῶσειω προσῶπων τε καῶ πραγμῶτων
[καῶ καιρῶν] καῶ τῶπων καῶ ξρῶνων καῶ πολλῶν ὠτῶρων.

Una écfrasis es un discurso descriptivo, según dicen, vivaz, y que pone ante la mirada lo que presenta. Hay écfrasis de personajes, de hechos, [de circunstancias,] de lugares, de épocas y de muchas otras cosas.
(10 Spengel).

En los *Progymnásmata* de Aftonio (segunda mitad del siglo IV o comienzos del V) se señala:

□Εκφρασῶ /στι λῆγοω περιγηματικῶ | πῆ ἄχιν □γῶν ἄναργῶ τῆ
δηλοῖμενον. ἄκφραστῶον δ' πρῶσπῶ τε καῶ πρῶγματα, καιροῶ τε καῶ
τῶπουω, □λογα ζῶα καῶ πρῶ τῶ τοῖω φυτῶ.

Una écfrasis es un discurso descriptivo que, de manera vivaz, pone ante la mirada lo que presenta. Se han de describir personajes y hechos, circunstancias y lugares, animales y, además, árboles.
(12 Spengel).

James Heffernan define la écfrasis como “the verbal representation of visual representation”.⁶³⁷ Hoy, la écfrasis se define como la representación verbal de una obra de arte (pictórica, escultórica, de orfebrería, etc.) y el ejemplo clásico o paradigmático es la écfrasis del escudo de Aquiles en la *Iliada* (18. 478-608).⁶³⁸ Ruth Helen Webb ha señalado cómo el nombre de este ejercicio de retórica escolar pasó a designar un género.⁶³⁹ Fueron precisamente los editores de Filóstrato quienes, en el siglo XVIII y sobre todo en el XIX, comenzaron a asociar de manera sistemática el término écfrasis con la descripción de obras de arte en el mundo bizantino,

⁶³⁷ Heffernan, 1993: 3.

⁶³⁸ La écfrasis del escudo de Aquiles no es, por cierto, la única de la *Iliada*, piénsese en la de las armas de Agamenón (11. 24-45) o en la de la copa de Néstor (11. 632-635).

⁶³⁹ Webb, 1999.

y fue Leo Spitzer (1887-1960) quien, en el artículo “The ‘Ode on a Grecian Urn’, or Content vs. Metagrammar”, aparecido en 1955,⁶⁴⁰ definió la écfrasis como “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art”,⁶⁴¹ definición que fue prontamente aceptada por el New Criticism estadounidense y por los comparatistas. En resumen, en la Antigüedad, de manera amplia, se entiende por écfrasis cualquier descripción, y actualmente, de manera restringida, sólo la descripción de una obra artística.

Ahora bien, toda *ἑκφρασιω* o toda *descriptio*, en tanto *ἑκφραζειν* o *scribere* a partir de (*κ*, *de*), es un acto doblemente representacional porque vuelve a representar lo ya representado, esto es, presenta en palabras lo ya presentado visualmente, exista o no en la realidad. Michael Riffaterre distingue entre “écfrasis literaria” y “écfrasis practicada por la crítica de arte y por la historia del arte” y aclara:

La écfrasis crítica se refiere a un cuadro existente, y sólo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto, mientras que la écfrasis literaria presupone el cuadro, sea éste real o ficticio. Por tanto, la écfrasis literaria se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje a propósito del arte.⁶⁴²

En efecto, el objeto plástico descrito verbalmente puede ser real o ficticio; si existe fuera de la descripción, esto es, si tiene existencia material autónoma, la écfrasis es de tipo referencial, pero si no existe fuera del lenguaje, o mejor aún, si sólo existe en y por el lenguaje, la écfrasis es de tipo nocional. Tamar Yacobi subraya que:

Ekphrasis entails a peculiar representational nexus between domains. First of all, the two domains (the representing and the represented) belong to two media (verbal and visual, respectively), or two art forms (literary and graphic), each with its own distinctive conditions of representation. *Ekphrasis* is thus notable for its semiotic

⁶⁴⁰ El artículo, “The ‘Ode on a Grecian Urn’, or Content vs. Metagrammar”, apareció originariamente en *Comparative Literature* 7, pp. 203-225 (Eugene, University of Oregon Press) y fue recogido en *Essays on English and American Literature*, pp. 67-97.

⁶⁴¹ Spitzer, 1962: 72.

⁶⁴² Riffaterre, 2000: 162.

variety or bi-polarity, with language replacing, yet still evoking and ‘crossing’, a sign-system outside language.⁶⁴³

La *epideixis* ($\pi\leftrightarrow\delta\epsilon\iota\phi\iota\omega$) es una “exhibición” de la habilidad oratoria del rétor, una “demostración” de su arte,⁶⁴⁴ demostración que dio nombre, precisamente, a un género de discursos retóricos ($\lambda\gamma\omicron\iota = \eta\tau\omega\rho\iota\kappa\omicron\leftrightarrow$), el epidíctico o demostrativo ($\gamma\Upsilon\nu\omega\ \pi\iota\delta\epsilon\iota\kappa\tau\iota\kappa\omicron\nu$, *genus demonstrativum*). Lo propio de este género es, según Aristóteles, elogiar ($\pi\alpha\iota\nu\epsilon\uparrow\iota\nu$) o censurar ($\chi\Upsilon\gamma\epsilon\iota\nu$), esto es, el elogio ($f\pi\alpha\iota\nu\omega$) y la censura ($\chi\gamma\omicron\omega$), su fin ($\tau\Upsilon\lambda\omega$) u objetivo ($\sigma\kappa\omicron\pi\omega$) es lo bello ($\tau\uparrow\ \kappa\alpha\lambda\omicron\nu$) y lo vergonzoso ($\tau\uparrow\ \alpha\Rightarrow\sigma\zeta\rho\nu$) así como la virtud ($\square\rho\epsilon\tau\rightarrow$) y el vicio ($\kappa\alpha\kappa\leftrightarrow\alpha$), y, en él, el oyente ($\square\kappa\rho\alpha\tau\rightarrow\omega$) juzga como espectador ($\psi\epsilon\pi\rho\omega$) la capacidad ($\delta\uparrow\ \nu\alpha\mu\iota\omega$) del orador y la calidad artística del discurso;⁶⁴⁵ decide, en efecto, sobre el discurso mismo, sobre su belleza.

Como ya se ha señalado, la poesía y la plástica griegas y latinas giran, en gran medida, en torno al mito, de ahí que el mismo Filóstrato afirme que poetas ($\pi\omicron\iota\eta\tau\alpha\leftrightarrow$) y pintores ($\zeta\omega\gamma\rho\phi\omicron\iota$) contribuyen por igual para que “los hechos y aspectos de los héroes” (1. [0.] 1: $\tau\ \tau\ \tau\ \nu\ \rho\oplus\omega\nu\ \phi\rho\gamma\alpha\ \kappa\alpha\leftarrow\ \epsilon\delta\delta\eta$) se conozcan. El sofista retoma la idea de Aristóteles del arte como imitación ($\mu\leftrightarrow\mu\eta\sigma\iota\omega$): del arte poética como imitación⁶⁴⁶ por la palabra ($\lambda\gamma\omicron\omega$) y de la pintura como imitación por el color ($\xi\rho\omicron\mu\alpha$) y la figura ($\sigma\zeta\omicron\mu\alpha$).⁶⁴⁷ Señala que la pintura ($\zeta\omega\gamma\rho\alpha\phi\leftrightarrow\alpha$),

⁶⁴³ Yacobi, 1998: 22.

⁶⁴⁴ El sustantivo $\pi\leftrightarrow\delta\epsilon\iota\phi\iota\omega$, “exhibición”, “demostración”, deriva del verbo $\pi\iota\delta\epsilon\leftrightarrow\kappa\nu\mu\iota$, “exhibir”, “hacer ver por medio de una prueba o de un razonamiento”, “demostrar”, formado por la preposición $\pi\leftrightarrow$, en compuestos con idea de “sobre”, y por el verbo $\delta\epsilon\leftrightarrow\kappa\nu\mu\iota$, “mostrar”, “señalar”. El término es muy empleado en los tiempos de Filóstrato; recuérdese que Irineo de Lyon (hacia 130 - hacia 200) escribió una $\square\epsilon\pi\leftrightarrow\delta\epsilon\iota\phi\iota\omega\ \tau\omicron\ \square\pi\omicron\sigma\tau\omicron\lambda\iota\kappa\omicron\ \kappa\eta\rho\uparrow\gamma\mu\alpha\tau\omega$, esto es, una *Demostración de la predicación apostólica*.

⁶⁴⁵ Aristóteles, *Retórica* 1. 3. 1-2; 1358 a-1359 a y 1. 9. 1; 1366 a-1366 b.

⁶⁴⁶ Aristóteles, *Poética* 1; 1447 a: $\square\epsilon\pi\omicron\pi\omicron\iota\leftrightarrow\alpha\ \delta\downarrow\ \kappa\alpha\leftarrow\ \tau\omicron\ \tau\rho\alpha\gamma\omicron\delta\leftrightarrow\alpha\ \pi\omicron\leftrightarrow\eta\sigma\iota\omega\ \phi\tau\iota\ \delta\uparrow\ \kappa\omega\mu\downarrow\delta\leftrightarrow\alpha\ \kappa\alpha\leftarrow\ \delta\iota\psi\upsilon\rho\alpha\mu\beta\omicron\pi\omicron\iota\eta\tau\iota\kappa\downarrow\ \dots\ \pi\ \sigma\alpha\iota\ \tau\upsilon\gamma\zeta\ \square\ \nu\omicron\upsilon\sigma\iota\nu\ \omicron\ \sigma\alpha\iota\ \mu\iota\mu\rightarrow\sigma\epsilon\iota\omega\ \tau\uparrow\ \sigma\uparrow\ \nu\omicron\lambda\omicron\nu$, “La epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica [...] vienen a ser todas, en conjunto, imitaciones”.

⁶⁴⁷ Aristóteles, *Poética* 1; 1447 a: $\xi\rho\oplus\mu\alpha\sigma\iota\ \kappa\alpha\leftarrow\ \sigma\zeta\rightarrow\mu\alpha\sigma\iota\ \pi\omicron\lambda\lambda\ \square\ \mu\iota\mu\omicron\ \nu\tau\alpha\leftrightarrow\ \tau\iota\ \nu\epsilon\omega\ \square\ \pi\epsilon\iota\kappa\ \square\ \zeta\omicron\ \nu\tau\epsilon\omega\ (\omicron\downarrow\ \mu\uparrow\ \delta\iota\ \tau\Upsilon\zeta\ \nu\eta\omega\ \omicron\downarrow\ \delta\uparrow\ \delta\iota\ \square\ \sigma\upsilon\ \nu\eta\psi\epsilon\leftrightarrow\alpha\omega)$, “algunos imitan muchas cosas con colores y figuras reproduciendo su imagen

una de las artes plásticas (πλαστικα ← τῆξναι), es imitación (μ ↔ μησιω) que “está basada en los colores” (1. [0.] 2: φυμαβῆβληται [...] / κ ξρωμ □ των).

Aunque Filóstrato advierte que no habla como “experto en mitos” (σοφιστ ↓ ω τ ὸν μ(ψων)⁶⁴⁸ sino como “espectador de cuadros” (ψεατ ↓ ω τ ὸν γεγραμμ ῆντων), al momento de describir esos mismos cuadros, de cuya existencia material nada se puede asegurar,⁶⁴⁹ le interesa más mostrar sus habilidades retóricas que la pintura en sí. Los cuadros son la excusa para hacer discursos en los que los analiza como obras literarias y en los que describe sus escenas en función de la historia, esto es, narrando, explicando,⁶⁵⁰ sin hacer mayores apreciaciones sobre lo específicamente plástico, como la técnica, los materiales, el uso del color, las pinceladas, la textura, etc.

El mito, como se ha señalado, ofrece la materia a la poesía y a la plástica y entre ambas artes (τῆξναι) se establece una relación dinámica que no se limita a la écfrasis o a la ilustración. Esta relación es particularmente notable en la obra de Filóstrato porque en ella se verifica una compleja concatenación de una y otra, un constante ir y venir de lo textual a lo visual y de lo visual a lo textual. En sus descripciones se puede observar que el mito ofrece la materia a la literatura, que el mito literario se la ofrece a la pintura y que ésta, a su vez, se la ofrece a la literatura.

(unos por arte y otros por costumbre)”. Horacio, en el *Arte poética* (o *Epístola a los Pisones*), destaca la relación de analogía que hay entre la pintura y la poesía (v. 361: “Ut pictura poesis [...]”, “La poesía es como la pintura [...]”). Este tópico aparece también en el “Preámbulo” de *Dafnis y Cloe* de Longo.

⁶⁴⁸ Hay que tener presente que los *Cuadros* son contemporáneos de varios manuales de mitología, piénsese, por ejemplo, en la *Biblioteca* del pseudo Apolodoro, manuales cuya aparición se explica por la crisis y el olvido de los antiguos mitos.

⁶⁴⁹ En tiempos de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) no se dudaba de la existencia de los cuadros; con posterioridad se negó que hubiesen existido; hoy se tiende a creer que efectivamente existieron.

⁶⁵⁰ Recuérdese que Cicerón, en *De la partición oratoria*, señala que “la narración es la explicación de los hechos” (31: “narratio est rerum explicatio”).

Entre otros muchos, Filóstrato describe un cuadro que representa la muerte de Hipólito. En este caso, el mito brinda la materia, el motivo de la muerte del joven, a Eurípides, Ovidio y Séneca,⁶⁵¹ quienes se la brindan al pintor, que se la brinda al sofista.

Filóstrato comienza su discurso señalando una figura del cuadro y explicándosela al niño y a los jóvenes: “Esa bestia es la maldición de Teseo” (2. 4. 1: Τῆ μὲν ψηροῦν ἄρῃ Ψησῦπῶ). La maldición (ἄρῃ, *exsecratio*) y el ruego (ἐξίτησις, *prex*) de Teseo son dos motivos fundamentales del tema de Fedra e Hipólito. Creyendo en el engaño de su esposa, el rey de Atenas pide a su padre Poseidón que, concediéndole uno de los presentes prometidos, mate a su hijo. El dios cumple su palabra y hace surgir del mar una bestia. Filóstrato llama al animal ψηροῦν, “bestia feroz o salvaje”, “bestia monstruosa o fabulosa”, “monstruo legendario”.⁶⁵² Eurípides lo llama τῦραῶ, “signo enviado por los dioses”, “portento”, “prodigio”, y por extensión, “animal monstruoso”, “monstruo”, Ovidio y Séneca *monstrum*, “prodigio”, “advertencia de los dioses”, “monstruo”, y Séneca también *belua*, “bestia”. Todos los autores dicen que la bestia es un toro (ταύροῦ, *taurus*), animal asociado con Poseidón-Neptuno, y Séneca, por el hecho mismo de surgir del mar, le atribuye características propias de los animales marinos, como, por ejemplo, escamas y cola.⁶⁵³ El cuadro que describe y explica el sofista representa el momento que sigue a la aparición de la bestia. El portento, “en forma de un toro blanco” (2. 4. 1: ἄν εἶδαι ταύρου λευκοῦ), ha saltado desde el mar, “a la manera de los delfines” (2. 4. 1: κατὰ τὸ ὠδελφίπναῶ),

⁶⁵¹ Eurípides, en el *segundo Hipólito*, y Séneca, en la *Fedra*, refieren la muerte de Hipólito por medio de λόγοι ἄγγελικοῦ, de “relatos de mensajero”. Ovidio, en las *Metamorfosis*, hace que sea el mismo joven quien la refiera.

⁶⁵² Recuérdese que ψήρ y ψηροῦν (sólo formalmente su diminutivo) tienen el mismo significado. El sustantivo ψήρ pertenece a la lengua poética y muy rara vez aparece en prosa; ψηροῦν, en cambio, es empleado sobre todo en prosa.

⁶⁵³ Séneca, *Fedra*, vv. 1047-1048: “ingens belua immensam trahit / squamosa partem”, “la enorme bestia cubierta de escamas / arrastra una enorme cola”. Séneca, el autor que más detalladamente describe al toro, lo llama con los nombres *physeter* (del griego φυσήτηρ), “[cetáceo] soplador”, y *pistrix*, “ballena”, ambos con el valor de “monstruo marino”.

y, al caer, ha espantado a los caballos de Hipólito que se encabritan, dan saltos, se desuncen del yugo y, desbocados, se lanzan a correr por la planicie o hacia el mismo mar. Para subrayar el realismo de la pintura, Filóstrato señala al niño que ve (Ἰρῶ, -ῶ) el cuadro y a quien se lo interpreta que, si lo escuchara (παρακοίῳ) bien,⁶⁵⁴ hasta podría percibir los altos relinchos que lanzan estos caballos.⁶⁵⁵ Sus rápidos movimientos provocan no sólo el violento vuelco del carro y su destrucción —una rueda se desprende del eje, a la otra se le desunen los rayos—,⁶⁵⁶ sino también la caída fatal del héroe. El portento ha espantado también a los caballos de los compañeros de Hipólito. Unos, al sacudirse, han tirado a sus jóvenes jinetes, otros se los llevan, aferrados aún a sus lomos, cuando se alejan sin rumbo. Hay en el texto eufónico “un *impulso narrativo* que *dinamiza* al objeto de la representación”, impulso que “ya está potencialmente en la sola ‘secuencia’ descriptiva”.⁶⁵⁷ En efecto, así como la representación visual congela la narración, la descripción verbal la descongela, la reinscribe en la narración. Filóstrato describe las acciones representadas en la pintura de manera narrativa y de acuerdo a una sucesión temporal lógica, esto es, hace un discurso de naturaleza narrativo-descriptiva.⁶⁵⁸ Busca recrear por medios sintácticos la simultaneidad de esas mismas acciones,⁶⁵⁹ vale decir, que intenta reflejar de manera vivaz su plasticidad.⁶⁶⁰

⁶⁵⁴ Para afirmar mejor lo que dice, Filóstrato recurre a la figura de la lítote (λιτ)τηῶ, *litotes*) y atenúa lo que afirma: εἰ μὴ παρακοίῳ τῷ γραφῶ, “si no escuchas mal la pintura”.

⁶⁵⁵ Nótese que el autor se vale de una sinestesia o transposición sensorial, esto es, de la asociación de sensaciones de diferente registro de percepción (visual y auditiva).

⁶⁵⁶ Si bien Filóstrato no hace una descripción detallada del carro (ἵμα), destaca ciertas partes constitutivas del mismo: las ruedas (τροξοί), los rayos (κνῶμαι), el eje (ἄξον), el yugo (ζυγόν), porque, como observa P. Hamon, el “thème introducteur de la description [...] déclanche l’apparition d’une série de sous-thèmes, d’une nomenclature [...] dont les unités constitutives sont en relation métonymique d’inclusion avec lui, sorte de ‘métonymie filée’ ”, 1972: 475. En otras palabras, el tema descriptivo “carro” se presenta bajo la forma paratáctica del inventario o repertorio léxico.

⁶⁵⁷ Pimentel, 2003: 208 (las itálicas son de la autora).

⁶⁵⁸ Véase Fowler, 1991.

⁶⁵⁹ Nótese el uso de los participios al inicio del segundo párrafo: ὄψιν δὲ ἰδὼν ἵμα ἔπεσον ἅπαντες τῶν ζυγῶν λευψύραν ἀδρουσι τῶν ξαίμων, ὃ δ’ κροαίνοντες ἄσπερ ὄψιν λαμπροῦ καὶ φμφρονεῶ, ἄλλε

A continuación, el sofista pasa de hablar al niño y a los jóvenes para hablar (naturalmente en segunda persona) al Hipólito pintado en el cuadro. Modifica o desvía la dirección del discurso con respecto al receptor, esto es, recurre a la figura del apóstrofe (□ποστροφ→, *apostrophe*), caso especial de μετ□βασιω o *aversio* que “consiste en ‘apartarse’ del público normal [...] y dirigir la palabra a otro segundo público elegido por el orador de manera sorprendente”.⁶⁶¹ Se dirige a Hipólito de manera enfática: “Y tú” (2. 4. 3: Σ| δΥ), y lo llama “joven” (2. 4. 3: μειρ□κιον)⁶⁶² y “amante de la castidad” (σπφροσ(νηω /ρ(ν). Para Eurípides, el joven es un soberbio (| βριστ→ω) a causa de su castidad (σπφροσ(νη), ciertamente enfermiza; para los autores latinos, en cambio, su *castitas* es virtuosa; para Ovidio es un *iuvenis pius* y para Séneca un *iuvenis castus, pudicus, insons*. Para Filóstrato, es no sólo un virtuoso “amante de la castidad”, sino también alguien que ha sufrido la injusticia (□δικ↔α) por su madrastra y por su propio padre. Al calificarlo de casto (σϑφρω), ponerlo en relación con la justicia (δικαιοσ(νη) y mencionar su valentía (□νδρε↔α), el sofista esboza, en sentido moderno, una etopeya (±ψοποι↔α, *ethopoeia*), una descripción de su carácter (•ψω).

Filóstrato dice a Hipólito: “te llora también la pintura, compuesta como una especie de lamento poético en tu honor” (2. 4. 3: ∪δ(ρατο κα← " γραφ↓ ψρ°ν)ν τινα ποιητικ(ν /π←

/φηρμΥνοι φ)β⊗ κα← πτο↔&, =α↔νοντεω δ' □φρ⊗ τ(πεδ↔ον J μ'ν/ω τ(ψηρ↔ον/πΥστραπται φε(γπν, J δε □νεσκ↔ρηκεν/ω α(τ), J δ' | ποβλΥπει, τ⊗ δ' ε⇒ω τ↓ν ψ□λλαταν " φορ□ καψ□περ ∞αυτο\ κα← τ°ω γ°ω /κλαμομΥν⊗, μκτ°ρσι δ' | ρψο(τω |φ| ξρεμετ↔ζουσιν, ε⇒ μ↓ παρακο(ειω τ°ω γραφ°ω, “Esos caballos, tú ves cómo, despreciando el yugo, levantan libres sus crines y no galopan como lustrosos y juiciosos corceles, sino que se lanzan desbocados por el miedo y el terror, regando de espuma la planicie. Uno, en su huida, se vuelve hacia la bestia, otro se encabrita ante ella, y otro la mira de reojo, y al otro, su empuje lo lleva al mar como si se olvidara de sí mismo y de la tierra. Con los ollares levantados lanzan altos relinchos, si escuchas bien la pintura”.

⁶⁶⁰ Recuérdese que, para la retórica clásica, la λ/□ργεια, la “vivacidad”, es una de virtudes (□ρετα↔) del estilo, y que, por definición, la écfrasis deber ser un discurso descriptivo λ/αργ→ω, “vivaz”.

⁶⁶¹ Lausberg, 1968: II, 192-193.

⁶⁶² Recuérdese que el μειρ□κιον es el varón joven de 14 a 21 años.

σοῦ φωνῆσι). El cuadro es no sólo un ἰδυρμῶ, un llanto doliente,⁶⁶³ sino también un ψρῶνοω, un lamento fúnebre.⁶⁶⁴ En la pintura, en efecto, la naturaleza aparece consternada por la muerte del joven y la consternación se traduce en personificaciones topográficas, recurrentes en la estética de la Segunda Sofística. Las cumbres, en las que el joven cazaba con Ártemis, toman la forma fantasmagórica de mujeres que se desgarran las mejillas en señal de duelo⁶⁶⁵ y los prados, con la belleza de jóvenes, marchitan por él sus flores. Revelando su gusto erudito, dice el sofista: “los prados [...] que llamabas intactos” (2. 4. 3: λειμῶνες [...] οἰῶ κρηρῶτου οὐνοῦ). La expresión alude al pasaje de la invocación, ofrenda y plegaria que hace Hipólito a Ártemis en la “segunda escena” del prólogo de la tragedia conservada de Eurípides.⁶⁶⁶ La intertextualidad, la presencia de un texto en otro, toma aquí la forma de una alusión, esto es, “d’un énoncé dont la plaine intelligence suppose la perception d’un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable”.⁶⁶⁷ Esta alusión textual, cuyo origen Filóstrato calla, activa, en el lector que conoce la tragedia, el recuerdo no sólo del brevísimo pasaje, sino también de la interpretación que hace Hipólito de la *sophrosyne* como “castidad” y de *sophroneîn* como “ser casto”, interpretación sesgada que, como se sabe, es su falta trágica. En la tragedia, el joven se ve a sí mismo como ἰγνῶ (v. 102), “puro”, y como σπφρονῆστεροω (vv. 995-1101), “más casto”, esto es, como un varón de pureza absoluta, y así también lo ve el sofista.

⁶⁶³ El verbo ἰδύρομαι significa “lanzar gritos de dolor”, “lamentarse”, en particular, por un muerto. De este verbo deriva el sustantivo ἰδυρμῶ, usado por lo general en plural, “lamento”, “llanto”.

⁶⁶⁴ Como se sabe, el ψρῶνοω, “lamento fúnebre”, “treno”, es un canto coral de lamentación fúnebre acompañado de flautas.

⁶⁶⁵ La muy extendida costumbre de desgarrarse las mejillas en señal de duelo aparece documentada, entre otros autores, por Apolonio de Rodas (*Argonáutica* 3. 672).

⁶⁶⁶ Véase p. 156.

⁶⁶⁷ Genette, 1982: 8.

En la pintura aparecen representadas unas Ninfas (Νύμφαι) que surgen de fuentes, vierten agua de sus senos y se arrancan los cabellos en señal de duelo. Filóstrato se refiere a ellas como las nodrizas (τροφοει) de Hipólito, tal vez porque las Náyades (Ναϊάδες), ninfas del elemento líquido, formaban con frecuencia el cortejo o séquito de Ártemis.⁶⁶⁸

A continuación Filóstrato se centra en la figura de Hipólito; si bien no bosqueja, en sentido moderno, una prosopografía (*prosopographia*), esto es, una descripción del aspecto exterior del joven, de su representación, subraya algunas partes de su cuerpo, como los brazos, los miembros, la cabellera, el pecho y los ojos. Dirigiéndose a él, le dice que su valentía y la fuerza de sus brazos no le sirvieron de nada; no le sirvieron para convencer a su padre de su inocencia ni para dominar a sus caballos. Yace, moribundo, con los miembros arrancados o quebrados y la cabellera empapada y sucia. Su pecho (στῆρνον)⁶⁶⁹ aún respira como si no quisiera dejar partir el alma (χυξί) y sus ojos, sobresaltados, miran las heridas; como dice Eurípides, “ve aún la luz, pero por breves instantes” (v. 1163: δῦδορκε μῦντοι φῶς / πῶς σμικρῶς ὀπῶ). Al final del discurso, y siempre dirigiéndose a Hipólito, el sofista hace un señalamiento de su belleza (ζρα)⁶⁷⁰ física, propia del héroe en el mito. Señala que ni siquiera cuando agoniza ésta lo abandona:

⁶⁶⁸ Recuérdese la leyenda de la náyade Aretusa.

⁶⁶⁹ El στῆρνον es, claro está, el “esternón”, el hueso plano situado en la parte anterior del cuerpo en el que se articulan las costillas, y, por extensión, pasa a significar el “pecho” tanto en sentido recto (en Homero, sólo el pecho de los hombres, en los trágicos, también el de las mujeres) como en sentido figurado, es decir, sede de los sentimientos, de los afectos, de donde, el valor de “corazón”.

⁶⁷⁰ El sustantivo ζρα significa toda división de tiempo (año, estación, mes, período del día o de la noche, hora). Cuando significa estación (o época del año), ésta se especifica por medio de un adjetivo o de un sustantivo; de modo que primavera se dice φαρῶ, ἐλαρῶ, ὀρῶ, ἐπαρινί, νῦα o νεῖνιω ζρα; verano, ψῦρεω o ψερινί ζρα e invierno ξειμῶν, ξειματῶ o ξειμερῆ ζρα (recuérdese que el otoño, |πῶρα, sólo es mencionado como estación a partir de Alcán e Hipócrates). De manera absoluta, ζρα designa la estación por excelencia, la estación de las flores, la primavera, de ahí que la locución οἱ ζρα & y οἱ ζρα & valga por “los que están en la flor de la edad”. A partir de Jenofonte y Platón el sustantivo ζρα aparece unido a κῶλλω, “belleza”, de donde toma este significado; dice Aristófanes en las *Aves*: ἐ φεῖ φεῖ τῶ ζραῶ, τοῖ κῶλλουῶ, “¡Ah que belleza, qué hermosura!” (v. 1724).

φε\ τ°ω ςραω, ρω □τρπτ)ω τιω /λελ→ψει ο|σα. ο|δ' γ□ρ ν\ν □πολεε↔πει τ|
μειρ□κιον, □λλε/πιπρΥπει τι κα← το|ω τρα(μασιν.

¡Ah, tu belleza! ¡Cómo habría podido pasar desapercibida su naturaleza invulnerable! Ni siquiera ahora abandona al joven sino que aparece incluso en las heridas.

El discurso de Filóstrato posee el carácter retórico, imitativo, erudito y libresco que caracteriza a la Segunda Sofística. En este /πιδεικτικ|ω λ)γοω, discurso del género epidíctico, el sofista exhibe todas sus habilidades retóricas: por un lado, cuida la elección de las palabras (λΥφιω), su disposición (σ(νψεσιω) y la elegancia en el decir, por otro, recurre a distintas figuras (σξ→ματα), a las personificaciones —muy frecuentes en su tiempo—, y a la exageración melodramática. En la descripción de la pintura, Filóstrato se hace eco de la plasticidad de la poesía de Ovidio⁶⁷¹ y de la capacidad de expresión realista del sufrimiento propia del arte helenístico, capacidad que muestran, entre otras obras, el gran altar de Pérgamo,⁶⁷² el “Toro Farnesio”⁶⁷³ y, muy particularmente, el “Laocoonte”.⁶⁷⁴ Si la pintura es un |δυρμ)ω, un “llanto doliente”, y un ψρ°νωω, un “lamento fúnebre”, el discurso es un φπαινωω, un “elogio”, y un /γκΘμιον, un “encomio”. Teón ofrece la siguiente definición:

□ΕγκΘμιν /στι λ)γοω /μφανε↔ζτων μΥγεσσω τ)ν κατε □ρετ|ν πρ□φετων κα←
τ)ν □λλων □γαψ)ν περ↔ τι ρρισμΥνον πρ)σππον

Un encomio es un discurso que pone de manifiesto la grandeza de las acciones nobles y de otras bondades de un determinado personaje (8 Spengel).

⁶⁷¹ Piénsese en el pasaje en que Hipólito, resucitado por Esculapio, refiere a la ninfa Egeria su propia muerte, Ovidio, *Metamorfosis* 15. 506-529.

⁶⁷² Berlín, Staatliche Museen - Pergamon-Museum. El altar fue construido entre 164 y 156 a. C.

⁶⁷³ Nápoles, Museo Archeologico Nazionale. El “Toro Farnese” es una copia romana, de época antonina (fines del siglo II o principios del III), de un original helenístico atribuido a los escultores rodios Apolonio y Taurisco (*fl.* 160-130 a. C. o mediados del siglo I a. C.), descrito por Plino el Viejo (*Historia Natural* 36. 34).

⁶⁷⁴ Ciudad del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino. El “Laocoonte” es obra de los escultores Hagesandro, Polidoro y Atenodoro (fines del siglo II a. C. o primer cuarto del siglo I a. C.), escultores de la Escuela de Rodas. Se trata del original helenístico descrito por Plino el Viejo (*Historia Natural* 36. 37).

Observa Teón que, en el encomio, se alaban las bondades y señala, entre éstas, las bondades externas (τὸ φρονεῖν ἄγαθόν), las bondades del cuerpo (τὸ τοῦ σωματώ ἄγαθόν οὐ τὸ ἄγαθόν περὶ σῆμα) y las bondades del espíritu y del carácter (τὸ ἄγαθόν περὶ χυξίν τε καὶ ψοῶ) o, también, bondades espirituales (τὸ χυξικὸν ἄγαθόν). Filóstrato destaca, en su muy breve encomio a Hipólito, de las bondades corporales, la belleza y la fuerza, y, de las espirituales, la *sophrosyne* —interpretada como castidad y no como prudencia—, y la valentía (ἄνδρεῖα).

La Antigüedad greco-latina conoció numerosas representaciones plásticas de las distintas escenas del mito de Fedra e Hipólito, representaciones realizadas en muy distintos soportes: en pintura mural, en cerámica, en escultura, en sarcófagos, en mosaicos, en monedas, en gemas, en placas de marfil, en platos, en vidrio, etc. Con la écfrasis, con la descripción verbal del cuadro sobre la muerte de Hipólito, Filóstrato no sólo hace ver (o imaginar visualmente) lo descrito, sino también hace una invitación para buscar el cuadro y enfrentarlo a su descripción. El historiador alemán Heinrich Brunn (1822-1894) cree que en la descripción del sofista hay un recuerdo de “Hipólito que se espanta por el toro enviado” (*“Hippolytus tauro emisso expavescens”*) del pintor griego Antífilo (Naucratis, en Egipto, segunda mitad del siglo IV a. C. - primera mitad del siglo III a. C.),⁶⁷⁵ cuadro pintado en Egipto y posteriormente transportado a Roma y colocado en el Pórtico de Filipo.⁶⁷⁶ Por su parte, el francés Auguste Bougot, a fines del siglo XIX, piensa que Filóstrato se inspira en una pintura mural al fresco que se encontraba en el templo de Diana situado en el Aventino.⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ Brunn, 1853-1859: II, 249. En este mismo cuadro pudo haberse inspirado también Ovidio para el relato y la descripción de la muerte del joven.

⁶⁷⁶ Este pórtico, en cuyo interior se encontraba un templo circular dedicado a Hércules, fue erigido por L. Marcus Philippi en 29 a. C.

⁶⁷⁷ Bougot/Philostrate, 1881: 273.

Filóstrato no dice nada sobre la composición de la pintura, esto es, sobre la disposición, la distribución o las relaciones espaciales de las figuras en el cuadro, aunque es evidente que éste se componía de una escena central —escena en la que Hipólito caído, los restos del carro, sus cuatro caballos y el toro aparecerían de algún modo relacionados entre sí— y de figuras aisladas —los compañeros del héroe, sus caballos, las Ninfas—. En cuanto al fondo del cuadro, el sofista destaca o selecciona ciertos elementos —el mar, la tierra, los prados, la planicie, las cumbres—, elementos que están en relación sinecdóquica (*pars pro toto*) con el paisaje representado por el pintor. Ahora bien, el lector que conoce el mito puede fácilmente identificar ese paisaje: un lugar de la costa cercano a Trecén, y “visualizarlo”.

Aun cuando el cuadro sobre la muerte de Hipólito descrito por Filóstrato sólo existe, para el presente, en la descripción,⁶⁷⁸ ésta puede ser puesta en relación con algunas representaciones antiguas de la misma escena, relación que permite observar la concatenación dinámica entre poesía y artes visuales.

La escena de la muerte de Hipólito aparece en una cratera apulia de figuras rojas y volutas, atribuida al “Pintor de Darío” (hacia 340/330 a. C.),⁶⁷⁹ que se conserva actualmente en el Museo Británico de Londres (véanse figuras 13 y 14). Esta cerámica, encontrada en Ruvo di Puglia, ofrecería, según August Kalkmann (1853-1905) y Carl Watzinger (1877-1948), una reproducción libre del cuadro de Antífilo.

⁶⁷⁸ Carl Robert (1850-1922) cree que la obra descrita por Filóstrato es puramente ficticia, Preller, 1995: 747, nota 3. Se ha señalado anteriormente que nada se puede asegurar con respecto a la existencia material de los cuadros de la colección, de cualquier forma, la imaginación del rétor está de acuerdo con la época.

⁶⁷⁹ El pintor recibe este nombre por la cratera apulia de volutas, de figuras rojas, conservada en el Museo Archeologico Nazionale de Nápoles, inv. 3253, que representa al rey persa Darío en un consejo.



Figura 13



Figura 14

En la zona inferior de la cratera está representado el momento previo al descrito por Filóstrato. El toro —grande, blanco y fuerte, y al que sólo se le ven la cabeza, el pecho y la parte delantera del lomo— acaba de emerger del mar, figurado con una especie de concha. Hipólito conduce un $\tau\Upsilon\psi\rho\iota\pi\pi\omicron\nu$ u $\lambda\acute{\epsilon}\xi\omicron\omega \tau\Upsilon\psi\rho\iota\pi\pi\omicron\omega$, un carro ($\square\rho\mu\alpha$) de dos ruedas tirado por cuatro caballos. Va parado sobre el $\delta\epsilon\phi\rho\omega$ (cuerpo del carro) y vestido de $\nu\epsilon\omicron\xi\omicron\omega$ (auriga), con las riendas ($\xi\alpha\lambda\iota\nu\epsilon\omicron$ o $\nu\epsilon\omicron\alpha\iota$) en la mano izquierda y una aguijada o pica ($\kappa\Upsilon\nu\tau\rho\nu$)⁶⁸⁰ en la derecha. Se esfuerza por dominar a los caballos que, aunque espantados, todavía no se desuncen del yugo ($\zeta\upsilon\gamma\upsilon$). Cediendo al gusto de la época por las personificaciones, el artista, como bien señala Louis Séchan, pinta el terror que se apodera de los caballos “en introduisant un être démoniaque, de la nature d’Oistros [$O^{\text{TM}}\sigma\tau\rho\omega$] ou de Lyssa [$\Lambda\sigma\sigma\alpha$] [...] qui symbolise la fureur ou la rage”.⁶⁸¹ Este demonio del mundo infernal, Erinia ($\square\epsilon\rho\iota\nu\omega$) o Furia (*Furia*), tiene una serpiente arrollada a sus brazos, lleva en una mano una antorcha (su atributo iconográfico tradicional) y en la otra una piel de tigre. Pascale Linant de Bellefonds observa que el motivo de la Erinia, común a varios vasos itálicos, encarna aquí la maldición lanzada por Teseo contra Hipólito y podría deberse a la influencia de una gran pintura.⁶⁸² Detrás de la cuadriga de Hipólito, con gesto de alarma, corre un anciano pedagogo ($\pi\alpha\iota\delta\alpha\gamma\omega\gamma\omega$), bajo, canoso, con barba blanca y con un bastón torcido en la mano derecha.⁶⁸³ Según L. Séchan, el pintor sustituye, por razones técnicas (no hay suficiente espacio), a todos los compañeros $\epsilon\Rightarrow\sigma\omicron\rho\wedge\nu\tau\epsilon\omega$, “que miran”, de Eurípides por este pedagogo “dont l’idée a pu, d’ailleurs, lui être fournie [...] par le $\psi\epsilon\rho\square\pi\omega\nu$

⁶⁸⁰ Aunque P. Linant de Bellefonds dice que es un látigo (*fouet*), 1990: 458, el objeto se parece más a una pica.

⁶⁸¹ Séchan, 1926: 335-337. Recuérdese que los sustantivos $\sigma^{\text{TM}}\sigma\tau\rho\omega$ y $\lambda\sigma\sigma\alpha$ significan precisamente “furor”, “rabia”.

⁶⁸² Linant de Bellefonds, 1990: 460.

⁶⁸³ Recuérdese que, en Atenas, el pedagogo era el esclavo que se encargaba de cuidar a los hijos de sus dueños cuando aquéllos llegaban a los seis años de edad. Más que de su instrucción, era responsable de su seguridad, de mantenerlos alejados de los peligros físicos y morales. Su tarea más importante era llevarlos y traerlos de la escuela (donde posiblemente se sentara con ellos) y del gimnasio, y acompañarlos en todas las salidas de la casa.

qui, au début de la pièce, met Hippolyte en garde contre le ressentiment de Cypris”.⁶⁸⁴ El pedagogo aparece en ropa de actor lo que “dénote une probable influence du théâtre dans l’apparition du motif sur les vases d’Italie méridionale”.⁶⁸⁵ Oliver Taplin señala que la figura del anciano sirviente aparece en una treintena de vasos que representan escenas tomadas de distintas tragedias áticas, principalmente de Eurípides, vasos en su mayoría pintados en Apulia, entre el segundo tercio del siglo IV a. C., que revelan las puestas en escena locales de aquéllas, hechas por esos mismos años, y observa que esta figura a menudo pronuncia en las tragedias la narración del testigo ocular o presencial conocida como “relato de mensajero”. En este sentido subraya que: “The old man’s alarmed gesture may recall the old man who warns Hippolytus in the prologue of Euripides’ play; but it may also suggest an analogy between his position as an eyewitness within the tragedy and the position of the viewer in relation to the painting —a kind of signal of the theatrical perspective”.⁶⁸⁶

En el siglo II a. C. los escultores etruscos retoman la escena de la muerte de Hipólito, “le seul épisode de la vie du héros qui paraisse s’être imposé en Etrurie, à Chiusi exclusivement”.⁶⁸⁷ Estas urnas talladas en alabastro repiten un mismo esquema de base: los cuatro caballos, ya desuncidos del atelaje, se dirigen a los cuatro ángulos de la urna; al centro, Hipólito, vestido generalmente con un *jitón* (ξίτων), o una túnica (*tunica*) corta, o un manto (ἰμῆτιον), o con coraza y casco, caído del carro, aparece amenazado por el toro (véanse figuras 15, 16, 17 y 18).⁶⁸⁸

⁶⁸⁴ Séchan, 1926: 337.

⁶⁸⁵ Linant de Bellefonds, 1990: 460. Por lo general, los pedagogos son representados, en los vasos de cerámica, con barba, vestidos con una túnica de mangas cortas (ξίτων) y un manto (ἰμῆτιον), y apoyados en un bastón torcido.

⁶⁸⁶ Taplin, 1997: 82.

⁶⁸⁷ Linant de Bellefonds, 1990: 460. La actual ciudad de Chiusi en la provincia de Siena es, como se sabe, la antigua Clusium.

⁶⁸⁸ Nótese que en algunas urnas aparecen figuradas una o más Furias.



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18

De época imperial, más precisamente del siglo III, es una serie de sarcófagos de mármol de fabricación ática con la escena de la muerte de Hipólito esculpida en uno de los costados, “épisode qui semble totalement absent du répertoire des ateliers romains”.⁶⁸⁹ Estos sarcófagos presentan un mismo esquema: los caballos, encabritados por el toro, han tirado a Hipólito que, enredado en las riendas, es arrastrado por el suelo (véanse figuras 19, 20, 21 y 22). Pascale Linant de Bellefonds observa:

Bien qu'elle ne soit sans évoquer celle —plus schématisée cependant— des urnes étrusques, cette composition dériverait plutôt d'un modèle pictural: de sources diverses nous savons en effet que la mort d'H[ippolyte] avait fait l'objet de peintures murales [...] et qu'en particulier le peintre alexandrin Antiphilos avait peint le sujet [...]. Certains détails des reliefs attiques —l'échelonnement des chevaux sur différents plans par exemple— dénotent d'ailleurs un procédé plus pictural que plastique.⁶⁹⁰

⁶⁸⁹ Linant de Bellefonds, 1990: 461.

⁶⁹⁰ Linant de Bellefonds, 1990: 461.



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22

En sarcófago conservado en el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (figura 15) fue encontrado en el mar Mediterráneo, hundido frente a la Punta del Miracle, cerca de la ciudad de Tarragona, en el año 1948. La muerte del héroe aparece representada en el lado posterior. Hipólito, con el látigo en la mano, yace en el suelo de espaldas, delante de una de las ruedas de su carro. Sus cuatro caballos están encabritados; sólo dos permanecen uncidos al yugo, unido todavía a la lanza o timón ($\epsilon\upsilon\mu\omega$). El toro, casi enteramente representado, surge de la derecha. Una figura femenina, semidesnuda —Tálasa ($\Psi\lambda\alpha\sigma\sigma\alpha$), la mar, u otra divinidad marina, o una Ninfa ($N\mu\phi\eta$)—, apoya su mano derecha en un cetro y sujeta, con la izquierda, al toro por medio de un lazo. El personaje masculino de pie es, muy probablemente, por el tridente que lleva en su mano derecha, Poseidón (recuérdese que el tridente es su atributo iconográfico tradicional). La representación del dios marca y subraya de manera clara su intervención en la muerte de Hipólito. Es de destacar que esta figura parece espantar más a los caballos que el mismo toro. El hombre con barba ubicado a en el extremo derecho es, sin dudas, Teseo. Se lleva la mano izquierda al mentón y con la derecha se apoya sobre una masa, tal vez la masa de bronce que le arrebató, según el mito, al saltador de caminos Perifetes. El joven que está a su lado podría ser el mensajero, o uno de los amigos de Hipólito, y parece dirigirle la palabra al rey de Atenas,

probablemente le esté refiriendo la muerte de su hijo. Pascale Linant de Bellefonds afirma que la presencia de la divinidad femenina que retiene al toro y la evocación simbólica de un paisaje escarpado en el ángulo superior izquierdo (junto a donde yacen tumbadas algunas cabras y vacas) deben ser puestos en paralelo con los σκοπια↔, λειμῶνες y Νίμφαι con que Filóstrato decora el cuadro sobre la muerte de Hipólito, y refuerzan la teoría de un modelo pictórico para estos cuatro sarcófagos.⁶⁹¹

Conviene por último recordar la observación hecha por Michel Foucault en su brillante análisis de “Las Meninas” de Velázquez:

la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra; por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis.⁶⁹²

La écfrasis que hace Filóstrato del cuadro sobre la muerte de Hipólito invita a los lectores a mirar, a través de ella, las obras antiguas que, sobre este motivo, han llegado hasta el presente, e invita también a los artistas plásticos a recrear el cuadro: de la écfrasis del cuadro al cuadro de écfrasis. Fruto de esta segunda invitación es el grabado (véase figura 23) que, atribuido al artista franco-flamenco Thomas de Leu (1555/1560-hacia 1612), yerno del pintor Antoine Caron (1520/1521-1599), ilustra una reedición de la traducción francesa de la obra de Filóstrato hecha por el humanista Blaise de Vigenère (1523-1596), traducción publicada en París en 1614 por la viuda del impresor Abel l'Angelier, Françoise de Louvain.

⁶⁹¹ Linant de Bellefonds, 1990: 461.

⁶⁹² Foucault, 2005: 19.



Figura 23

V. EL MITO DE FEDRA E HIPÓLITO EN LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

Durante los largos siglos de la Edad Media europea, desde la deposición del emperador Rómulo Augústulo por Odoacro, hasta la toma de Constantinopla por los turcos otomanos comandados por el sultán Mehmed II, el Conquistador, esto es, desde la caída del Imperio Romano de Occidente, en el año 476, hasta la caída del Imperio Bizantino o Imperio Romano de Oriente, en 1453, el tema de Fedra e Hipólito no se reescribe, pero tampoco se olvida, ya que los personajes del mito se emplean como elementos ilustrativos de carácter alegórico. Los escritores de fines de la Baja Edad Media, recuperan para su tiempo a las principales figuras de la historia como símbolos: Fedra como símbolo de la lujuria e Hipólito, de la castidad. Esta condensación simbólica se debe, por un lado, a la influencia más o menos vaga de Ovidio y Séneca y, por otro, a la influencia de las enseñanzas del Cristianismo, religión que considera a la lujuria como uno de los siete pecados capitales y a la castidad como una virtud. Del mismo modo, los escritores del Humanismo y del Renacimiento recuperan el mito de Fedra e Hipólito para su época, época en la que buscan renacer el mundo grecorromano. Si bien, como en la Edad Media, Hipólito es un varón virtuoso en razón de su castidad, y Fedra, una mujer viciosa por su pasión, el héroe es, como se verá, investido por los renacentistas de nuevos valores ideológicos.

EL MITO DE FEDRA E HIPÓLITO EN EL *TRECENTO* Y EN EL *QUATTROCENTO* ITALIANOS

En el *Trecento* (siglo XIV) y en el *Quattrocento* o primer Renacimiento (siglo XV), Dante, Petrarca, Boccaccio y el Poliziano, insertos en obras mayores, cuentan el mito de Fedra e Hipólito, hacen breves desarrollos de algunos de sus motivos o ejemplifican con sus personajes, ejemplificaciones de tipo tradicional o innovadoras.

DANTE

Dante Alighieri (Florencia, 1265 - Ravena, 1321) en la *Divina Commedia*, poema alegórico-didáctico, *summa* del saber cristiano medieval, actualiza el motivo del exilio que Teseo impone a Hipólito y lo pone en relación con su propio exilio político.

Es de todos sabido que el poeta militó en el partido de los güelfos blancos y ocupó varios cargos políticos en Florencia y que, estando en Roma como embajador, los negros tomaron el poder en su ciudad y condenaron a los blancos al exilio bajo pena de muerte. La condena contra Dante fue expedida el 2 de enero de 1302. En el *Paradiso*, en el quinto cielo o cielo de Marte, el poeta conoce a los espíritus que combatieron por la fe, a los espíritus militantes.⁶⁹³ Uno de éstos, su ancestro Cacciaguida,⁶⁹⁴ después de pronunciar una alabanza a la antigua Florencia, narrar su muerte en una batalla contra los musulmanes y exponer la situación de las viejas estirpes de aquella ciudad, profetiza al poeta el exilio:

Qual si partìo Ippolito d'Atene
per la spietata e perfida noverca,

⁶⁹³ Más adelante señala algunos de estos “spiriti beati” (*Par.* XVIII. 30): Josué, Judas Macabeo, Carlomagno, Orlando, Guillermo de Orange, el duque Godofredo de Bouillon, Roberto Guiscardo, entre otros.

⁶⁹⁴ Cacciaguida fue padre de Alighiero I, padre de Bellincione, padre de Alighiero II, padre de Dante.

tal di Fiorenza partir ti convene.
(XVII. 46-48).

Y subraya:

Tu lascerai ogne cosa diletta
più caramente; e questo è quello strale
che l'arco de lo essilio pria saetta.
Tu proverai sì come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.
(XVII. 55-60).

De manera tradicional, el poeta llama a Fedra “spietata e perfida noverca”;⁶⁹⁵ recuérdese que en las *Metamofosis*, Ovidio dice que Hipólito:

credulitate patris, sceleratae fraude novercae
occubuisse neci [...]

por la credulidad de un padre y por el engaño de una madrastra criminal,
halló una muerte violenta [...]
(vv. 498-499).

Y, de manera innovadora, Dante resemantiza el exilio de Hipólito; lo tiñe de exilio político y, ficcionalmente, lo refiere a su propio futuro, que es su presente, el duro presente del exilio. Como se ha señalado, en la tragedia de Eurípides, el rey de Atenas, creyendo en la acusación de Fedra, considera dos destinos para su hijo: la muerte ($\psi\sigma\nu\alpha\tau\omega$) por el voto ($\sigma\rho\sigma$) de Poseidón —voto que no sabe, en ese momento, seguro—, o el destierro ($f\kappa\pi\tau\omega$), y los asocia. Ahora bien, así como Teseo predice a Hipólito su destierro, destino que no se cumple por la muerte del joven, el tatarabuelo de Dante predice el de éste, exilio que vive mientras escribe la obra.

⁶⁹⁵ Nótese que el italiano conserva, con el mismo significado, la palabra latina noverca.

PETRARCA

El humanista Francesco Petrarca (Arezzo, 1304 - Arquà, 1374) recurre al mito de Fedra e Hipólito en los *Triumphs*, largo poema alegórico compuesto en tercetos endecasílabos encadenados, en el que el poeta enfrenta la vanidad del mundo a la Eternidad. Los *Triumphs* se dividen en seis partes: *Triumphus Cupidinis* (*Triunfo del Amor*), *Triumphus Pudicitie* (*Triunfo de la Castidad*), *Triumphus Mortis* (*Triunfo de la Muerte*), *Triumphus Fame* (*Triunfo de la Fama*), *Triumphus Temporis* (*Triunfo del Tiempo*), *Triumphus Eternitatis* (*Triunfo de la Eternidad*).

En el *Triunfo del Amor*, el poeta, durante un sueño tiene una visión:

quattro destrier vie più che neve bianchi;
sovr'un carro di foco un garzon crudo
con arco in man e con saette a' fianchi;
nulla temea, però non maglia o scudo,
ma sugli omeri avea sol due grand'ali
di color mille, tutto l'altro ignudo;
d'intorno innumerabili mortali,
parte presi in battaglia e parte occisi,
parte feriti di pungenti strali.
(I. 22-30).

Este “victorioso e sommo duce” (v. 13) es Amor que conduce a sus esclavos. Un amigo del poeta, toscano como él, “ombra”, ya porque está muerto, ya porque es una visión,⁶⁹⁶ se le acerca, le predice que pronto formará parte de las huestes de Amor y le describe los personajes que integran el cortejo. Dice:

Udito ài ragionar d'un che non volve
consentir al furor de la matrigna
e da' suoi preghi per fuggir si sciolse.
Ma quella intention casta e benigna
l'occise; sì l'amore in odio torse
Fedra, amante terribile e maligna.

⁶⁹⁶ Este personaje de nombre desconocido ha sido identificado con Cino da Pistoia, Dante, Boccaccio, Sennuccio del Bene o Convenevole da Prato.

Ed ella ne morìo, vendetta forse
D'Ypolito e di Théseo e d'Adrianna,
ch'a morte, tu 'l sai bene, amando corse.
Tal biasma altrui che se stesso condanna,
Ché, chi prende diletto di far frode,
non si dê lamentar s'altri lo 'nganna.
(I. 109-120).

Piensa el suicidio de Fedra como una venganza (“vendetta”), no sólo por haber acusado falsamente a Hipólito, sino también porque Teseo, por ella, abandonó a su hermana Ariadna. Por eso la reflexión: quien se complace en engañar, no debe quejarse si otro lo engaña.

En el *Triunfo de la Castidad*, Amor intenta someter a Laura. El poeta desearía que ganara Amor, pero quiere que su amada salga victoriosa. Al final, rodeada de las Virtudes y ayudada por las heroínas de la castidad, “le sacre e benedette / vergini” (vv, 127-128): Lucrecia, Penélope, Virginia, derrota al dios. El cortejo marcha a Roma, al templo de la Castidad (*tempio di Pudicitia*):

Ivi spiegò le gloriose spoglie
la bella vincitrice; ivi depose
le sue victoriose e sacre foglie;
e 'l giovane toscan che non ascose
le belle piaghe che 'l fer non sospetto,
del comune nemico in guardia pose
con parecchi altri (e fummi 'l nome detto
d'alcun di lor, come mia scorta seppe),
ch'avean fatto ad Amor chiaro disdetto.
Fra gli altri vidi Ypolito e Ioseppe.
(vv. 184-193)

La vencedora deposita en el templo los despojos de Amor y deja, como guardianes, al etrusco Espurina (Spurinna), el joven casto y hermoso que, según cuenta Valerio Máximo (s. I a. C.-s. I d. C.) en los *Hechos y dichos memorables* (4. 5. 1), para no encender deseos en las matronas, llegó a dañarse el rostro, y a otros que desdeñaron al dios, entre ellos, Hipólito y José.

De manera tópica, Petrarca ejemplifica con Fedra e Hipólito como símbolos de la pasión y de la castidad respectivamente.

BOCCACCIO

Giovanni Boccaccio (Certaldo o Florencia, 1313 - Certaldo, 1375), el autor del *Decameron*, es también el autor de una *Genealogie deorum gentilium libri XV*,⁶⁹⁷ obra en latín que comienza a escribir en 1350, año de su primer encuentro con Petrarca, y termina en 1374.

En la *Genealogía de los dioses de los gentiles*, erudito y vasto tratado de mitología clásica, Boccaccio cita muchas veces los nombres de Fedra e Hipólito. En el capítulo 30 del libro XI, “De Phedra Mynois filia et Thesei coniuge”, “Sobre Fedra, hija de Minos y esposa de Teseo”, escribe:

Phedra filia fuit Mynois et Pasiphis, ut satis veteri fama vulgatum est. Hec cum Adriana sorore, superato Mynotauro, cum Theseo abiit, et Adriana, ut supra dictum est, relicta, eius facta est coniunx. Et ex eo peperit Demophontem et Anthilocum. Tandem cum Theseus cum Perithoo rapturus Proserpinam descendisset ad Inferos, Ypolitum privignum amavit. Cuius libidini eum consentire nollet Ypolitus, furore incensa, illum redeunti Theseo accusavit, quod illi vim voluisset inferre. Quam ob rem Ypolitus iram patris effugiens, fere ut supra dictum est ubi de Ypolito, ab equis distractus, occisus est; tamen cum eum occisum fama ferret, penituit eam false accusationis, et Theseo scelus confessa suum cum ense Ypoliti se ipsam transfodit. Servius autem eam dicit laqueo finisse vitam.

Fedra fue hija de Minos y de Pasífae, según ha sido suficientemente divulgado por la antigua opinión. Ésta junto con su hermana Ariadna, vencido el Minotauro, se fue con Teseo y, una vez abandonada Ariadna, según se ha dicho antes, se convirtió en la esposa de aquél. Y de él tuvo a Demofonte y a Antíloco. Después, cuando Teseo descendió a los Infiernos con Pirítoo para raptar a Proserpina, se enamoró de su hijastro Hipólito. Como Hipólito no quisiese ceder a su deseo, encendida de pasión, lo acusó ante Teseo, cuando éste regresó, de que aquél había querido violentarla. Por esta causa, Hipólito, huyendo de la cólera de su padre, según se ha dicho antes

⁶⁹⁷ El libro también se conoce con los siguientes títulos: *De genealogia deorum gentilium* y *De genealogiis deorum gentilium*.

al hablar sobre Hipólito, murió arrastrado por los caballos; pero como la opinión dijera que aquél había muerto, ella se arrepintió de la falsa acusación y, habiendo confesado su crimen a Teseo, ella misma se atravesó con al espada de Hipólito. Servio, en cambio, dice que acabó su vida con una cuerda. (11. 30).

Boccaccio hace un resumen del mito y consigna las variantes de la muerte de Fedra, ya atravesada por la espada de Hipólito, como en Séneca, ya ahorcada, como en Eurípides. Ahora bien, la muerte por ahorcamiento no la conoce por la tragedia griega, sino por los comentarios del gramático Servio Mauro Honorato (siglo IV) a la *Eneida* de Virgilio.⁶⁹⁸

POLIZIANO

Angelo (Agnolo) Ambrogini (Montepulciano, 1454 - Florencia, 1494), llamado il Poliziano, es uno de los más destacados poetas y humanistas del Renacimiento italiano. En 1480, es nombrado profesor de elocuencia griega y latina en el *Studium* de Florencia (lo “*Studium*” *fiorentino*), y, en 1498, publica, a petición de Lorenzo de Médicis (1449-1492), “el Magnífico”, de cuyos hijos Pedro y Juan (el futuro papa León X) es preceptor, la *Miscellaneorum centuria prima*, una colección de cien lecciones de filología clásica dictadas en aquella institución. La *Miscellaneorum centuria secunda*,⁶⁹⁹ compuesta entre 1493 y 1494, se inicia con el capítulo *De divinatione*, capítulo programático en el que se refiere al ejercicio de la filología como *pietas* y explica dicho ejercicio como la restitución integral de la Antigüedad grecorromana. Para ilustrar esta restitución erudita recurre a la imagen de Esculapio que recoge los miembros dispersos de

⁶⁹⁸ *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. Rec. Georg Thilo and Hermann Hagen. Leipzig: Teubner, 1881-1902 (3 vols.). Recuérdese que Virgilio, en el canto séptimo de la *Eneida*, hace un catálogo de los capitanes y pueblos que, bajo el mando de Turno, pretendiente de Lavinia, hija del rey Latino, han de formarse para rechazar el ataque de Eneas y sus troyanos. Entre los italianos se menciona a Vibrio, hijo de Hipólito.

⁶⁹⁹ Aun cuando se conocía la existencia de la *Centuria secunda*, ésta no se imprimió sino hasta 1961, cuando el manuscrito autógrafo fue adquirido por la Fondazione Giorgio Cini de Venecia a su último propietario.

Hipólito, recompone al joven con su arte y le da una nueva vida. Hipólito destrozado por los caballos es la imagen del disperso mundo antiguo que los humanistas quieren reintegrar y recuperar por medio de la erudición.

EL MITO DE FEDRA E HIPÓLITO EN LA EDAD MEDIA IBÉRICA

EN LA EDAD MEDIA Y EL PRERRENACIMIENTO CASTELLANOS

En las letras castellanas medievales y prerrenacentistas, no existen muchas reescrituras del mito de Fedra e Hipólito. El tema, leído en Ovidio, aparece desarrollado en la *General Estoria* del rey de Castilla, Alfonso X, “el Sabio” (1221-1284), o, mejor aún, de la escuela alfonsí,⁷⁰⁰ obra enciclopédica, mezcla de historia y mito, comenzada a escribir hacia 1272. Y también aparece figurado en la obra del Marqués de Santillana, de Juan de Mena y de Juan Rodríguez del Padrón.

EL MARQUÉS DE SANTILLANA

Las figuras de Fedra e Hipólito aparecen en distintas obras líricas de Don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, (Carrión de los Condes, 1398 - Guadalajara, 1458), de manera independiente o, la mayor parte de las veces, integradas a largas enumeraciones de figuras de la mitología clásica, enumeraciones muy frecuentes en los poetas de la época, “simple moda

⁷⁰⁰ No es fácil precisar la intervención directa del Rey en la redacción de los libros que circulan bajo su nombre, libros que son obras de muchos autores conocidos en su conjunto como escuela alfonsí.

literaria”.⁷⁰¹ Fedra aparece en el *Triunfete de amor*, en la *Comedieta de Ponça* (1436), en el séptimo de los *Sonetos fechos al itálico modo* (“Fedra dió regla é manda que en amor”) y en el *Diálogo de Bias contra Fortuna* (1448), e Hipólito en la *Defunción de don Enrique de Villena* (1434) y, de manera destacada, en el *Infierno de los enamorados*.⁷⁰²

A pesar de la ayuda que significan los intentos por reconstruir el catálogo de la biblioteca que el Marqués de Santillana reunió en su palacio de Guadalajara,⁷⁰³ no es fácil saber a través de qué autores o de qué libros conoció el mito de Fedra e Hipólito. Lo más probable es que haya sido a través de Ovidio, autor que gozó de gran fortuna en los últimos siglos de la Edad Media,⁷⁰⁴ o de Séneca, el autor clásico mejor conocido en el Cuatrocientos en Castilla,⁷⁰⁵ aunque también es posible que lo hiciera a través de *Genealogie deorum gentilium* de Giovanni Boccaccio, de la *General Estoria* de Alfonso X, “el Sabio”, o de algunas de las muchas obras medievales de divulgación de los mitos clásicos.

Rudolf Schevill cree que Santillana mandó hacer a su hijo Pero (o Pedro) González de Mendoza (1428-1495), el futuro Gran Cardenal, una traducción de las *Heroidas* de Ovidio, traducción que si existió hoy está perdida, y a la que el poeta parece referirse de manera expresa

⁷⁰¹ Alatorre, en Ovidio/Alatorre, 1959: 55.

⁷⁰² Hoy se sabe que “El planto que fizo la Pantasilea”, donde aparece Hipólito, no es del Marqués sino de Juan Rodríguez del Padrón.

⁷⁰³ Véanse Mario Schiff, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane. Étude historique et bibliographique de la collection de livres manuscrits de don Íñigo López de Mendoza 1398-1458, Marqués de Santillana, Conde del Real de Manzanares, humaniste et auteur espagnol célèbre*. Paris: Émile Bouillon, 1905 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études CLIII) (reimpresión: Amsterdam: Gérard Th. van Heusden, 1970); Arturo Farinelli, “L'Umanesimo italo-ispánico e la biblioteca del Santillana”, en *Italia e Spagna* I, 1929, pp. 387-425 (Torino: Fratelli Bocca); R: Runcini, “La biblioteca del marchese de Santillana”, en *Letterature moderne* VIII, 1958, pp. 626-636; Pena, 1958; *Los libros del Marqués de Santillana*. Catálogo de la exposición “La biblioteca del Marqués de Santillana”, febrero, 1977. Madrid: Biblioteca Nacional, 1977; y Cátedra, 1983. Gilbert Highet señala que: “La biblioteca de Petrarca se ha descrito y estudiado hasta la saciedad, pues no fué una mera colección sino un positivo monumento cultural”, 1996: I, 138; lo mismo puede ser señalado a propósito de la biblioteca de Santillana.

⁷⁰⁴ Santillana poseía un ejemplar del *Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire, traducido, o tal vez sólo copiado, a instancias suyas por el bachiller Alfonso Gómez de Zamora. Este ejemplar se conserva hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid (manuscrito 10144). Véase F. Ghisalberti, “L'Ovidius moralizatus di Pierre de Bersuire”, en *Studi romanzi* XXIII, 1933, pp. 5-134.

⁷⁰⁵ Véase Blüher, 1969.

en el epígrafe y en los primeros versos del soneto arriba nombrado.⁷⁰⁶ En cuanto a las *Metamorfosis* de Ovidio y a las tragedias de Séneca, Santillana, en carta que dirige al mismo Pero González de Mendoza, cuando éste estaba estudiando en Salamanca, declara haber mandado traducirlas:

A ruego e instançia mía, primero que de otro alguno, se han vulgarizado en este reyno algunos poetas, assi como la *Eneida* de Virgilio, el *Libro mayor de las transformaciones* de Ovidio, las *Tragedias* de Lucio Anio Séneca e muchas otras cosas en que yo me he deleytado fasta este tiempo e me deleyto.⁷⁰⁷

Al parecer, la traducción castellana de las tragedias de Séneca procede de otra catalana. En lo que respecta a la *Genealogía o linage de los dioses gentyles*, de Boccaccio, Santillana poseía la traducción hecha por su escudero Martín de Ávila.⁷⁰⁸

El *Infierno de los enamorados*, obra escrita entre 1428 y 1437, es un decir (*dezir*), un poema destinado a ser dicho, esto es, compuesto para la recitación o la lectura,⁷⁰⁹ y consta de 68 coplas de arte menor, estrofa formada por ocho versos octosílabos enlazados por tres rimas (abab:bcbb). En este decir se superponen el motivo del *descensus ad inferos*, o de la “visita al Averno”,⁷¹⁰ como lo llama Elisabeth Frenzel, el motivo del *infierno de amor*, recurrente en la literatura de la Edad Media tardía,⁷¹¹ y el motivo del voto de castidad.⁷¹²

⁷⁰⁶ “Perhaps the *Heroids* were also among the works of Ovid translated for the Marqués by his son”, Schevill, 1913: 71. Con seguridad Pero González de Mendoza tradujo al castellano las rapsodias primera, segunda, tercera, cuarta y décima de la *Iliada* de Homero, de la versión latina de Pier Candido Decembrio, y quizá la novena de la versión latina de Leonardo Bruni. Véanse: K. Vollmöller, “Eine unbekannte altspanische Übersetzung der *Ilias*”, en *Studien zur Litteraturgeschichte Michael Bernays gewidmet*. Hamburg, 1893, pp. 233-249; y Cátedra, 1983. En la Biblioteca de Catalunya se conserva un fragmento de una traducción catalana del siglo XV de la carta de Fedra a Hipólito (manuscrito 1599, que consta sólo de dos folios encuadernados).

⁷⁰⁷ Santillana, 1988: 456-457.

⁷⁰⁸ El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (manuscrito 10221). Santillana cita la obra en su *Prohemio e carta*, Santillana, 1988: 443.

⁷⁰⁹ La distinción entre poesía cortesana destinada al canto, la *cantiga*, y la poesía cortesana destinada a ser dicha, leída o recitada, el *dezir*, se perfila a partir de 1360 y aparece ya bien definida hacia 1425. El decir es una composición de estructura abierta, constituida por una sucesión de estrofas que conservan la misma distribución de rimas, aunque éstas cambien de una copla a otra.

⁷¹⁰ Frenzel, 1980: 390-397. En este libro la entrada “bajada al infierno” remite a “visita al Averno”. G. Highet observa: “El tema del poema [la *Divina Comedia*] es una visita al otro mundo, el mundo de más allá de la muerte.

El modelo de este decir narrativo-alegórico-amatorio es, evidentemente, la *Divina Commedia* de Dante, obra que Santillana poseía en la traducción de Enrique de Villena (1384-1434),⁷¹³ en particular, el canto V del “Inferno”, canto en el que se describe el círculo de los lujuriosos. El italiano Paolo Savj-Lopez (1876-1919) y el estadounidense Chandler R. Post (1881-1959),⁷¹⁴ sin embargo, han relacionado el *Infierno* con *Desiertos*, *Prisiones* u *Hospitales* alegóricos franceses, como el *Desert d’Amours* de Eustache Deschamps, la *Prison d’Amours* de Baudouin de Condé y el *Hospital d’Amours* de Achille Caulier (y no de Alain Chartier como creía Santillana), pero Joseph A. Seronde ha demostrado la inconsistencia de estas relaciones.⁷¹⁵ Con respecto a la influencia de Dante, David William Foster observa que Santillana imita sólo aquellos elementos comunes a su propio repertorio poético y muestra una asimilación tentativa en la que no se oculta una “congenital inability to approximate his [Dante’s] poetic vision”.⁷¹⁶

La obra se inicia cuando la Fortuna lleva al enamorado poeta-narrador-protagonista, “como rrobado” (v. 5), por “una montaña espesa” (v. 3) donde se encuentra con “muy fieros animales” (v. 41): leones, serpientes, tigres, dragones, animales que simbolizan, de manera tradicional, las pasiones humanas.⁷¹⁷ Conviene destacar que este rapto está presentado, no como

Este tema fue muy común en poetas y visionarios en el mundo grecorromano, y más todavía en el mundo cristiano medieval”, 1996: I, 121. Como se ve lo que para Frenzel es motivo, para Highet es tema.

⁷¹¹ La descendencia del *Infierno* de Santillana es grande, piénsese en el “Infierno de amores” de Guevara, en el “Infierno d’amor” de Garcí Sánchez de Badajoz y en el “Inferno dos namorados” de Duarte de Brito.

⁷¹² Frenzel, 1980: 403-411.

⁷¹³ Santillana poseía una *Divina Comedia* bilingüe preparada por Enrique de Villena “sobre un texto de la obra conservado en un códice escrito en Génova en 1354”, López Nieto, en Santillana, 2000: 36. El manuscrito 10186 de la Biblioteca Nacional de Madrid que contiene la *Divina Comedia* “parece el ejemplar original de la versión de Villena y lleva notas marginales autógrafas del Marqués”, Penna, 1958: 39. Santillana también poseía, además de esta *Divina Comedia*, *La Vida de Dante*, el *Comentario latino* del “Purgatorio” realizado por Benvenuto da Imola, en la traducción de Martín González de Lucerna, y, quizá, su *Comentario latino* del “Inferno”.

⁷¹⁴ Post, 1915: 75.

⁷¹⁵ Seronde, 1915 y 1916. Rafael Lapesa ha insistido en que el sentido y la finalidad de los poemas franceses, que versan “sobre el tormento que sufren en vida los amadores, o sobre el castigo dado a quienes desobedecen al amor, en especial los desleales y las *belles dames sans merci*”, son “distintos u opuestos a los de Santillana”, 1954: 41.

⁷¹⁶ Foster, 1964: 346.

⁷¹⁷ Los animales aparecen como símbolos de las pasiones humanas en los *Bestiarios* medievales, en el *Hexaemeron* de San Ambrosio (330?-397), en las *Etymologiae (Originum sive Etymologiarum libri XX)* de San Isidoro de Sevilla

un sueño sino como una experiencia real. Al siguiente día, mientras el personaje vaga extraviado por esta selva, se le aparece un “puerco”⁷¹⁸ (v. 96), esto es, un jabalí, símbolo de la lujuria. A punto de ser atacado por el animal, llega un caballero que lo hiere y mata. El poeta, salvado por este “omme, que tan fermoso / los vivientes nunca vieron, / nin aquellos qu’escrivieron / de Narçiso, el amoroso” (vv. 149-152), va a su encuentro y, agradecido, le desea que:

[...] “De la que amades
vos dé Dios, si deseades
plazer e [buen] galardón,
segund fizo a Jasón,
pues tan bien vos razonades”.
(vv. 212-216, estrofa XXVII),

pero el cazador le responde:

[...] “Amigo, non curo
de amar nin ser amado,
ca por Júpiter os juro
nunca fuy enamorado;
[e] bien quel Amor de grado
asayó mi compañía,
mas, por saber su falsía,
guardéme de ser burlado”.
(vv. 217-224, estrofa XXVIII).

El poeta, deseoso de saber por qué razón le desagrade el amor, lo interroga. El caballero, si bien al principio se resiste, termina por contar su “fecho”, y, de esta forma, decir por qué no sigue al amor. Refiere su origen, se presenta como el que quebrantó “las cadenas / de Cupido” (vv. 245-246) y se identifica como Hipólito. Sin mencionar la pasión que su madrastra Fedra sentía por él,

(570-636), en el *De animalibus* de San Alberto Magno (hacia 1193-1280), en *Li livres dou Tresor* de Brunetto Latini (1220-hacia 1295), y en la *Divina Commedia* de Dante. Nótese el tópico del bosque salvaje y recuérdese la “la selva salvaggia ed aspra e forte” del “Inferno” de Dante (I. 5).

⁷¹⁸ Vicente García de Diego anota: “El Marqués substituyó por un puerco la terrible pantera de Dante: ‘Una lonza leggiera e presta molto / che di pel maculado era coverta’, *Inf.* I, 32-33”, en Santillana, 1932: 8; por su parte, Manuel Durán observa que “posiblemente ‘puerco’ equivale a ‘jabalí’” puesto que unas líneas más adelante se habla del “puerco de Calidonia” (v. 111), esto es, del “jabalí de Calidón”, en Santillana, 1989: 206. Recuérdese que Santillana, en el *Favor de Hércules contra Fortuna*, escribe el “puerco d’Arcadia” (v. 25) para referirse al jabalí de Eridano, en Arcadia, muerto por Hércules.

señala que no murió por pecado de “fenbras”, y sin mencionar tampoco que murió porque su padre Teseo, creyendo en la falsa acusación de aquella, pidió a Poseidón que lo matara, señala que los dioses,⁷¹⁹ sabiendo que de nada era culpable, le devolvieron la vida. Si bien Hipólito no cuenta, no narra su historia, los pocos elementos referidos, la despliegan. Agrega:

E Diana me depara
en todo tiempo venados,
e fuentes con agua clara
en los valles apartados;
e arcos amaestrados,
con que fago ciertos tiros,
e centauros et satyros
que m’enseñan los collados.
(vv. 257-288, estrofa XXXVI).

Estos versos del *Infierno* recuerdan otros de la cuarta heroida de Ovidio en los que Fedra, tras pedir a Hipólito que acceda a sus ruegos, señala:

sic tibi secretis agilis dea saltibus adsit
silvaque perdendas praebeat alta feras;
sic faveant Satyri montanaque numina Panes
et cadat adversa cuspide fossus aper;
sic tibi dent nymphae, quamvis odisse puellas
diceris, arentem quae levet unda sitim.

así, en secretos bosques, la ágil diosa te proteja
y, en espesa floresta, fieras para la caza te ofrezca;
así, los Sátiros y los Panes, deidades de los montes, te asistan
y, por tu jabalina hostil, traspasado caiga el jabalí;
así te den las ninfas, aunque digas que a las doncellas odias,
agua que apague tu ardiente sed.
(vv. 169-174).

Este apartado valle en que viven Hipólito, el infortunado Céfalo, Lucrecia, y otros castos, está descrito como un *locus amoenus*, tópico aquí desprendido ciertamente del contexto amoroso.⁷²⁰ Ahora bien, en este valle coinciden varios escenarios del tema: el “prado intacto”

⁷¹⁹ En las versiones grecorromanas, sólo Ártemis-Diana pide a Asclepio-Esculapio que resucite a Hipólito.

⁷²⁰ Véase Curtius, 1998: I, 263-289 (capítulo “El paisaje ideal”).

(Ἰκ→ρατοω λειμ⊕ν) de Eurípides, prado de donde Hipólito recoge las flores para trenzar la corona que deposita junto a la estatua de Ártemis, el campo donde cazan el héroe y sus compañeros en la tragedia Séneca (vv. 1-85), y el *Nemus Dianae* de Ovidio, el “Bosque de Diana”, en el valle de Aricia, donde la diosa esconde al joven, una vez resucitado por Esculapio, bajo el nombre de Virbio.

El poeta, a su vez, refiere su origen, se presenta como seguidor y sirviente del amor desde “juvenil hedat” (v. 294). Cuenta que Venus le dio “se[ñ]or[a] tenprano” (v. 293) y agrega que está en este lugar porque la fortuna quiere que “faga mudança” (v. 301) porque “amar es desesperança” (v. 304). Hipólito lo invita a seguir su “vía” (v. 318) para que conozca lo que le espera en su “postremería”. Juntos emprenden un camino peligroso a través de un áspero valle que los lleva hasta un “castillo espantoso” (v. 336), cercado por fuego como un foso en llamas; cruzan un puente y sobre la puerta ven una inscripción que reza: “El que por Venus se guía / éntre a penar su pecado” (vv. 375-376). Entran. Allí está “la desconsolada gente, / que su desseo firviente / les puso en tales extremos” (vv. 358-360). En este lugar encuentran su castigo aquellos hombres y mujeres, tanto históricos como mitológicos, que en sus vidas se dejaron ganar por la pasión sexual y contravinieron las leyes del amor tal y como las quiere la doctrina de la iglesia católica en el siglo XV.

Gilbert Highet señala siete factores que determinan la elección de Virgilio como guía por parte de Dante;⁷²¹ uno puede ser señalado como determinante en la elección de Hipólito por parte Santillana: su castidad. Así como Virgilio, en el segundo círculo del *Inferno*, le enseña a Dante, poeta-protagonista, los espíritus (“spiriti”) o sombras (“ombre”) de “i peccator carnali” (V, 38), de “le donne antiche e’ cavalieri” (V, 71), sentenciados a que una “bufera infernal” los arrastre

⁷²¹ Highet, 1996: I, 122-130.

constantemente sin esperanzas de reposo, así también Hipólito, en el *Infierno de los enamorados*, le señala al Marqués de Santillana, poeta-protagonista, las ánimas de los condenados “por seguir d’Amor sus vías” (v. 510) y le hace ver su horrible castigo:

E por el siniestro lado
cada qual era ferido
en el pecho, muy llagado,
de grand golpe dolorido;
por el qual fuego ençendido
salía, que los quemava;
(vv. 449-454, estrofa LVII)

Santillana ve,⁷²² en este infierno cristiano, distintos amantes cuyos nombres, historias o mitos toma de la literatura grecolatina, de la italiana, de Dante en particular, o de la española. Ve, entre otros, a Cánace y Macareo, a Orfeo y Eurídice, a Helena y Paris, a Dido y Eneas, a Hero y Leandro, a Aquiles y Polixena, a Paolo y Francesca, a Semíramis y Nino, a Olimpia, a Ulises, a Circe, a Pausanias, a Tisbe y Píramo, a Hércules, a Atalanta, y ve, por último, dos ánimas “que en nuestra lengua fablavan” (v. 464), la del poeta Macías el enamorado y la de su amada.⁷²³

La obra termina cuando, después de ver a estas ánimas, el poeta, sin saber cómo, es llevado fuera “de aquel centro” (v. 544) y, a modo de deseo, señala: “Así que lo procesado / de todo amor me desparte” (vv. 545-546), y agrega: “nin sé tal que no se aparte / si no es loco provado” (v. 547-548).

El descenso a este infierno reservado a los amantes le sirve a Santillana no sólo para mostrar los terribles sufrimientos y castigos de aquéllos, sino también para disuadir de amar de forma lujuriosa, esto es, le sirve para convencer a los lectores de que eviten el amor pasional o de

⁷²² El saber por haber visto da mayor veracidad al relato porque la visión, el testimonio personal, es una prueba sólida.

⁷²³ En el *Laberinto de Fortuna*, Juan de Mena coloca al poeta Macías en el círculo de Venus, el círculo de los amantes, y le hace decir: “sabed al amor desamar, amadores” (v. 848), y que, en el “Infierno d’amor”, Garci Sánchez de Badajoz, lo hace decir: “loado seas amor / por quantas penas padeço” (vv. 54-55).

que renuncien a él. Y este mostrar los sufrimientos y castigos de los amantes se acompaña de un elogio a la castidad, elogio que aparece de manera notable en *Los proverbios o Centiloquio*, consejos morales en verso compuestos en 1437 a petición del rey Juan II de Castilla (1405-1454).⁷²⁴

En el *Infierno de lo enamorados* el mito literario de Fedra e Hipólito ha sido desnarrativizado, ninguno de los elementos fijados en el esquema de las acciones de la historia aparece en el texto, sólo la figura del joven, cuyo nombre, como un disparador, los recuerda y despliega. Hipólito representa por antonomasia la castidad, más aún, se presenta como el símbolo condensado de ésta. En la obra, su figura es valorada de manera positiva de acuerdo con la moral de la época y el contexto religioso. El Marqués de Santillana piensa la castidad de Hipólito desde el Cristianismo, donde aquélla es una virtud. Repensado como héroe virtuoso, el casto Hipólito, reducido a este único valor semántico, articula ideológicamente el decir.

JUAN DE MENA

Las figuras de Fedra e Hipólito aparecen también en distintas obras, tanto en verso como en prosa, de Juan de Mena (Córdoba, 1411 - Torrelaguna, 1456). Hipólito aparece aludido, en el *Laberinto de Fortuna*, como ejemplo de hombre casto y Fedra aparece citada, en “El fijo muy claro de Yperión”, como ejemplo de mujer que fuerza al amor, y, en *La coronación del marqués de Santillana*, en el contexto de la historia de Ariadna (“Driana”) y Teseo.

⁷²⁴ Capítulo VI: “De castidad” (versos 305-424, estrofas XXXIX-LIV).

El *Laberinto de Fortuna*, poema alegórico-narrativo en octavas de arte mayor,⁷²⁵ es, para Miguel Ángel Pérez Priego, una “comedia” a la manera de Dante, o mejor aún, una “microcomedia”.⁷²⁶

Mena inicia la obra con una copla de dedicatoria “Al muy prepotente don Juan el segundo” (v. 1), rey de Castilla.⁷²⁷ Se dirige, a continuación, a la Fortuna, que no aparece nunca personificada, y expone una de las finalidades del poema, reflexionar sobre la incidencia de aquélla en la vida de los hombres:

Tus casos fallaçes, Fortuna, cantamos,
estados de gentes que giras e trocas,
tus grandes discordias, tus firmezas pocas,
y los qu’ en tu rueda quexosos fallamos.
(vv. 9-12, estrofa II).

Invoca a Calíope, a Apolo y a las “fijas de Tespis” (v. 46), esto es, a las Musas. Lanza luego una invectiva contre la Fortuna:

Pues, dame liçençia, mudable Fortuna,
por tal que yo blasme de ti como devo.
Lo que a los sabios non deve ser nuevo,
inoto a persona podrá ser alguna;
(vv. 49-52, estrofa VII).

Seguidamente el poeta es arrebatado por “la madre Belona” (v. 99). La diosa lo sube a su carro tirado por dragones y lo deja “en medio d’un plano” (v. 105) donde se le aparece “una donzella tan mucho fermosa” (v. 158), la Providencia (Providençia, v. 184), que lo acompaña en

⁷²⁵ El metro de arte mayor consta generalmente de doce sílabas divididas en hemistiquios de 6-6. La octava compuesta de dos cuartetos trabados por la rima en varias combinaciones fue la estrofa más cultivada en este metro durante la Edad Media. Mena emplea la combinación ABBA:ACCA. El poema se compone de 297 octavas; en algunas ediciones, empero, se compone de trescientas, de donde que también sea conocido como *Las trescientas*. Ahora bien, estas tres últimas estrofas añadidas o forman una composición aparte o son el inicio de una ampliación de la obra. Se ha dicho que el rey Juan II de Castilla le habría ordenado al poeta que continuara el poema hasta 365 coplas a fin de que hubiera una para cada día del año.

⁷²⁶ Pérez Priego 1978: 157. El término “microcomedia” fue propuesto por Margherita Morreale.

⁷²⁷ El *Laberinto de Fortuna*, entregado al rey Juan II, en Tordesillas, el 22 de febrero de 1444, fue finalizado poco antes, pues en él se aluden dos acontecimientos ocurridos en 1443. La *editio princeps* apareció probablemente en Salamanca en 1481.

su recorrido por el palacio de Fortuna. Desde “lo más alto de aquella posada” (v. 250) “podía ser bien divisada / toda la parte terrestre e marina” (vv. 251-252) y desde allí, la Providencia le ordena mirar al lado derecho:

Bolviendo los ojos a do me mandava,
vi más adentro muy grandes tres ruedas:
las dos eran firmes, inmotas e quedas,
mas la de en medio boltar no çesava;
e vi que debaxo de todas estava
caída por tierra gente infinita,
que avía en la fuente cada qual escripta
el nombre e la suerte por donde passava;
(vv. 441-448, estrofa LVI)

Las ruedas fijas corresponden al pasado y al futuro, y la que está en movimiento, al presente. Cada rueda contiene siete círculos concéntricos y cada uno de éstos está regido por un planeta conforme al sistema del astrólogo y matemático Claudio Ptolomeo de Alejandría (s. II d. C.), sistema que tiene por centro a la Tierra: la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno. El círculo de la Luna —de Diana—, es el de los castos y los cazadores; el de Mercurio, el de los consejeros; el de Venus, el de los amantes; el del Sol —de Febo—, el de los sabios; el de Marte, el de los guerreros; el de Júpiter, el de los justos y el de Saturno está dedicado al condestable don Álvaro de Luna (1388-1453), modelo del buen gobernante.

En el círculo de la Luna están los castos. Subraya el poeta: “Es abstinencia de vil llegamiento / la tal castedat” (vv. 665-666) y aclara:

e non solamente por casto yo cuento
quien contra las flechas de Venus se escuda,
mas el que de vicio cualquier se desnuda
e ha de virtudes novel vestimento
(vv. 669-672, estrofa LXXXIV).

En la rueda del pasado están Hipólito, Hipermestra,—la Danaide que no mató, contra las órdenes de su padre, a su marido Linceo la noche de bodas—, Lucrecia —la romana violada por

Sexto Tarquino, hijo del séptimo y último rey de Roma, Tarquino el Soberbio—, Artemisa —la viuda del rey Mausolo de Halicarnaso—, Penélope —la mujer de Odiseo—, Argía —la de Polinices—, y Hércules; en la del presente, doña María de Castilla, primera mujer de don Juan II, este mismo rey, la reina María, esposa de Alfonso V de Aragón y doña María Coronel.

Hernán Núñez de Toledo y Guzmán (1475-1553), conocido con los sobrenombres de “el Pinciano” y “el Comendador Griego”, señala, en su glosa al *Laberinto de Fortuna*, de 1499, que Diana “dispone los hombre dados al campo y al exercicio de la caça y amadores de la castidad y limpieza corporal; por lo qual en este primer círculo o primera orden de la Luna el auctor pone los castos y los dados a la caça”.⁷²⁸ Dice Mena:

Pues vimos al fijo de aquél que sobró,
por arte mañosa más que por estinto,
los muchos reveses del grand Laberinto
y al Minotauro a la fin acabó.
(vv. 497-500, estrofa LXIII).

Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1601), “el Brocense”, en su edición de 1582, anota:

El primer planeta que es la Luna dispone a los hombres dados al campo, y al exercicio de la caça, y amadores de castidad y limpieza corporal; y así entre los passados tiene el primado Hippólito, hijo de Theseo, del qual se enamoró Fedra, su madrastra, y no queriendo él consentir en los torpes amores, ella le acusó falsamente a Theseo, y Theseo, creyendo el engaño, rogó a su padre Neptuno que se lo matase; y andando Hippólito en un carro a la orilla del mar, salieron unos peces fieros que espantaron los cavallos, y así fue Hipólito despeñado y muerto. Theseo fue el que más por maña que por fuerça entró en el Laberintho, y mató al Minotauro. La historia es notíssima en muchos autores.⁷²⁹

El poeta alude a Hipólito por medio de una “perífrasis nominal”. Observa María Rosa Lida de Malkiel que la perífrasis, procedimiento clasificado dentro de la *amplificatio verborum*, al sustituir el nombre del objeto por sus atributos:

⁷²⁸ Mena, 1998: 126.

⁷²⁹ Mena, 1994: 264.

se convierte en un acertijo cuya raíz lógica es la complacencia racionalista de fijar la esencia en la definición, y cuya raíz erudita es la complacencia en el manejo de imágenes y alusiones familiares a los que comparten el tesoro de acumulación libresca que constituye la ciencia medieval —tesoro de mendigos, pobres reliquias de la ciencia viva de la Antigüedad, y sin fruto alguno para la nueva ciencia de la Edad Moderna.⁷³⁰

Esta observación viene a confirmar el carácter de Hipólito como símbolo condensado del valor castidad. Hay, para decirlo con Raymond Trousson, “un sens symbolique résumé dans le héros”,⁷³¹ de ahí que éste pueda salirse del mito, y de sus versiones literarias, y pueda integrarse a otras obras, de épocas muy distintas, como portador de dicho valor.

El decir amoroso que comienza “El fijo muy claro de Yperión” está escrito en octavas de arte mayor combinadas con coplas de arte menor (octosilábicas). En este decir, como observa M. Á. Pérez Priego, los afectos de la pasión amorosa, expresados en octosílabos, “se ven proyectadas en una densa enumeración de nombres fabulosos y ejemplares”⁷³² en los metros de arte mayor (copla mitológica). Dice Mena:

Por pesar del desplacer
querría poder forçar
mi desseo a mal querer
o el tuyo a dessear.
Y sabiendo que por él
bibo vida trabajosa,
farto serías cruel,
si no fuesses piadosa.
(vv. 137-144, estrofa XVIII)

Por çierto no deven aver la corona,
que Venus reparte por fecho d'amores,
Driana ni Fedra ni menos Lathona,
del gran Minotauro maternas sorores;
ni Dirce ni Eco, que da en los alcores
diversas respuestas en todos los tiempos,
ni menos la fija de Ortano de Lenpos,

⁷³⁰ Lida de Malkiel, 1984: 179-181.

⁷³¹ Trousson, 1965: 36.

⁷³² Pérez Priego, en Mena, 1979: 32-33.

si más no fizieron por sus amadores.
(vv. 145-152, estrofa XIX)

El poeta querría forzar a su amada así como Fedra intentó forzar a su hijastro Hipólito.

María Rosa Lida de Malkiel llama a Mena poeta prerrenacentista porque “junto a la alusión y a la enumeración ejemplares, típicas del didactismo medieval, introduce sistemáticamente la alusión mitológica con sentido ornamental que antes se halla sólo esporádicamente”.⁷³³ Si bien las figuras de Fedra e Hipólito ocupan un lugar menor dentro de las obras de Juan de Mena; el poeta recurre a ellas para ejemplificar, de manera tópica, ya la inmoralidad, ya la castidad.

EN LA EDAD MEDIA PORTUGUESA

Siguiendo el modelo del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, publicado en Valencia, en 1511, cancionero que recoge la obra de los poetas menores de la corte de los Reyes Católicos, así como de las de Juan II y Enrique IV, Garcia de Resende (hacia 1470-1536) publica en Lisboa, en 1516, el *Cancioneiro geral*, que recoge la poesía cortesana, escrita tanto en portugués como en castellano, de los reinados de Dom Afonso V, Dom João II y Dom Manuel I, o Venturoso. Este cancionero reúne casi novecientas composiciones de unos trescientos poetas, composiciones de temática muy variada: amorosa, histórica, nacionalista, costumbrista, palaciega, etc.⁷³⁴

⁷³³ Lida de Malkiel, 1984: 529-530.

⁷³⁴ Es interesante recordar que en el *Cancioneiro geral* aparecen vertidas algunas *Heroidas* de Ovidio.

DUARTE DE BRITO

El portugués Duarte de Brito (siglo XV-siglo XVI) es uno de los mayores y más interesantes poetas del *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende. En su obra se funden la estética medieval y la estética renacentista de tradición italiana; en efecto, en sus composiciones poéticas se mezclan tanto la influencia de Dante, evidente en su “Visam infernal”, como la de Petrarca, en la sutil pintura que hace de los efectos del mal de amor y en la especial atención que presta a la descripción del paisaje.

Duarte de Brito “conta o que a ele, & a outro lhaconteço com huã rrousynol, & muytas cousas que vyo”.⁷³⁵ El poeta y su acompañante siguen al ruiseñor:

Com lagrimas de tristuras
começam’ loguo andar
per vales, montes, alturas,
grandes boscos, espesuras,
nam çefando caminhar.
Per lugares apartados,
desuiados dos viuentes,
sem medida,
desertos desabytados,
donde nunca foram gentes
nesta vyda.⁷³⁶

Llega por fin al infierno donde se encuentra con las víctimas de Amor, tanto de la mitología clásica como de la literatura de su tiempo. Esta composición, inserta en la tradición del “infierno de amor”, muestra la influencia del *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana y del *Infierno d’ amor* de Garci Sánchez de Badajoz (hacia 1460-hacia 1535), poema incluido en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo.

Dice De Brito:

⁷³⁵ Resende, 1973: I, 337.

⁷³⁶ Resende, 1973: I, 344.

Visam infernal

[...]

Assy vendo com gram dor
minha morte conhecida,
do meu rrostro minha côr
ja rroubada com temor,
mays da morte que de vyda.
Fuy leuado per lugares,
onde vi em viuas chamas
estar ardendo
muytas gentes com pesares
de namorados con damas
padeçendo.

Inferno dos namorad'

Com Erudyçe vy Orfeo
tangendo sa doçe lyra,
vy Driana con Theseo,
con Tanaçe Nacarei,
& Ercoles cõ Daymira
Aly Paris com Elenna,
vy Grismonda com Griscal,
com muytas dores,
que choraua com gram pena
a gram coyta desygoal
de seus amores.

[...]

Vy Lucreçia con Tarquyno
ser de si muy penitente
e vy Çila por rrey Nino,
as fylhas de Cadino
em o Flegento ardente.
Ipolito, Fedra, Semeta,
Ardam, Lyer con Liesa
namorados,
Pamphilo cõ Fyometa,
Grimalte con Gradiesa
desesperados.⁷³⁷

⁷³⁷ Resende, 1973: I, 363-365.

El poeta ve, entre otros, a Lucrecia y al Sexto Tarquino, a Escila y a Minos, a las hijas de Cadmo, a Hipólito y Fedra, a Ardanlier y Liessa, cuya *Estoria de dos amadores Ardanlier e Liessa*, inspirada probablemente en un episodio de la novela caballeresca francesa de *Merlin*, historia intercalada en el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón (fines del siglo XIV-siglo XV),⁷³⁸ a Pámphilo, Fiometa, Grimalte y Gradissa, personajes de *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores, novela escrita hacia 1480-1485 e impresa alrededor de 1495.

Llama la atención que, en el “Inferno dos namorad”, estén Lucrecia e Hipólito, quienes aparecen juntos, pero entre los castos, en el *Laberinto de Fortuna* de Mena. Ahora bien, así como en algunos círculos de Mena, en la parte alta están los ejemplos positivos y en la baja los negativos,⁷³⁹ puede pensarse que en el Inferno de De Brito están no sólo los lujuriosos, aquellos que se dejaron llevar por la pasión erótica, sino también quienes la padecieron por culpa ajena. Lucrecia fue violada; Hipólito, acusado de violación, y Fiometa, abandonada por Pámphilo, tras lo que se suicidó.

⁷³⁸ Recuérdese que Juan Rodríguez del Padrón, en *Siervo libre de amor*, dice: “Theseo, marido de la incontinente Fedra, padre del inocente Ipólito”, Rodríguez del Padrón, 1982: 168.

⁷³⁹ En el círculo de Febo, el de los sabios, en la parte superior están los modelos positivos: teólogos, filósofos, etc., y en la inferior, los negativos: los que se dedican a la magia.

V. EL MITO DE FEDRA E HIPÓLITO EN EL CLASICISMO FRANCÉS

El Clasicismo francés del siglo XVII se inspira, de manera general, en modelos estético de la Antigüedad y se caracteriza por una búsqueda del orden, la armonía, la claridad, la medida y el equilibrio, ideal que, en literatura, de manera decisiva el *Art poétique* (1674) de Boileau contribuyó a fijar. Este “Grand Siècle”, el de Luis XIV (1638-1715), el Rey Sol, es, no hay que insistir en ello, un período de espléndida floración artística⁷⁴⁰ en Francia.

El 27 de enero de 1687 Charles Perrault lee en la *Académie Française*, fundada en 1634 por el cardenal de Richelieu (1585-1642), su poema “Le Siècle de Louis le Grand”:

La belle Antiquité fut toujours vénérable;
Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
Je vois les Anciens sans plier les genoux,
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous;
Et l'on peut comparer sans craindre d'être injuste,
Le Siècle de Louis au beau Siècle d'Auguste.
(vv. 1-6).

Esta lectura da lugar a la “querelle des Anciens et des Modernes”, famosa querrela literaria y mundana en que se oponen dos grupos: los antiguos —Nicolas Boileau-Despréaux, Jean Racine, Jean de La Bruyère, Jean de La Fontaine, Bossuet— y los modernos —Charles Perrault, Thomas Corneille, Philippe Quinault, Bernard de Fontenelle—. Los “Anciens” defienden a los grandes

⁷⁴⁰ Sólo la lista de escritores, filósofos, pintores, escultores, arquitectos y músicos da cuenta del esplendor de dicho siglo. Piénsese en Pierre Corneille (1606-1684), François de la Rochefoucauld (1613-1680), Charles de Saint-Évremond (1615-1703), Jean de La Fontaine (1621-1695), Molière (1622-1673), Thomas Corneille (1625-1709), Jacques Bénigne Bossuet (1627-1704), Charles Perrault (1628-1703), Mme. de La Fayette (1634-1693), Philippe Quinault (1635-1688), Nicolas Boileau (1636-1711), Jean Racine (1639-1699), Jean de La Bruyère (1645-1696), François de Fénelon (1651-1715), Bernard de Fontenelle (1657-1757); Blaise Pascal (1623-1662); Nicolas Poussin (1594-1665), Claude Lorrain (1600-1682), Laurent de La Hire (1606-1656), Nicolas Mignard (1606-1668), llamado “Mignard d’Avignon”, Pierre Mignard (1612-1695), “le Romain”, Eustache Le Sueur (1616-1655), Charles Le Brun (1619-1690); François Girardon (1628-1715); François Mansart (1598-1666), Claude Perrault (1613-1688), André Le Nôtre (1613-1700); Jean-Baptiste Lully (1632-1687).

autores antiguos y los juzgan sus modelos; los “Modernes”, en cambio, son partidarios de la innovación.⁷⁴¹

El mito de Fedra e Hipólito ya había sido reescrito en Francia por Robert Garnier (1544/1545-1590) en la tragedia *Hippolyte* (1573). Ahora, en el marco estético del Clasicismo, es retomado por Pierre Guérin de La Pinelière (hacia 1615-1642/1643) en *Hippolyte* (1635), por Gabriel Gilbert (hacia 1620-hacia 1680) en *Hipolite, ou Le Garçon insensible* (1647), por Jean Regnault de Segrais (1624-1701) en *La Mort d’Hippolyte* (1648), por Mathieu Bidar (1649-1727) en *Hippolyte* (1675), por Jean Racine (1639-1699) en *Phèdre* (1677) y por Nicolas Pradon (1632-1698) en *Phèdre et Hippolyte* (1677).

⁷⁴¹ Recuérdense, entre otras obras que marcaron la querrela, el *Épître à Huet* (1687) de La Fontaine, la *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688) de Fontenelle y el *Parallèle des Anciens et des Modernes*, en cuatro volúmenes (1688, 1690, 1692 y 1697) de Perrault.

RACINE

El poeta y dramaturgo francés Jean Racine (La Ferté-Milon, 1639 - París, 1699) reescribe, en el marco del Jansenismo y en la refinada estética del Clasicismo, el mito literario de Fedra e Hipólito en la tragedia *Phèdre*.

Mucho se ha debatido sobre el Jansenismo de Racine y el Jansenismo en sus tragedias.⁷⁴² Como se sabe, esta corriente tiene su origen en la interpretación que, de las ideas de san Agustín (354-430) sobre la gracia de Dios, el libre arbitrio y la predestinación, hace el teólogo holandés Cornelius Jansen (1585-1638), Jansenius, en el *Augustinus*.⁷⁴³ La interpretación de *Jansenius* se da en el contexto de las discusiones teológicas que enfrentan a agustinos y jesuitas por la concepción de la gracia divina y la predestinación de los hombres. Los agustinos defendían que Dios predestinaba a los hombres a la salvación por un decreto absoluto de su omnipotencia, la “gracia eficaz”. Los jesuitas, por su parte, opinaban que Dios concedía a los hombres, con el nacimiento, una “gracia suficiente” para salvarse y que sólo se salvaban aquellos que aprovechaban dicha gracia y vivían con buenas obras. El Jansenismo, condenado por la Iglesia

⁷⁴² Véanse: Jean Cousin, “*Phèdre* n’est point janseniste”, en *Revue d’histoire littéraire de la France* XXXIX, 1932, pp. 391-396; Jean Dubu, “La religion de Racine”, en *Europe* 453, 45^e année, 1967, pp. 97-115; A. Loth, “Racine et les dernières jansénistes”, en *Verité française*, 22/4/1899, p. 1; Herman Prins Salomon, “*Phèdre*, pièce janseniste?”, en *Cahiers Raciniens* XV, 1964, pp.54-64; F. J. Tanqueray, *Le Jansénisme et la tragédie de Racine*, Paris: Boivin, 1937; Francis A. Waterhouse, “Racine janséniste malgré lui”, en *Sewanee Review* XXXVI, 1928, pp. 441-455.

⁷⁴³ El *Augustinus, seu doctrina sancti Augustini de humanae naturae sanitate, aegritudine, medicina adversus Pelagianos et Marsiliensis* fue publicado en 1640, después de la muerte de su autor.

católica, se caracteriza por una doctrina pesimista de la predestinación, un fuerte rigor moral, un deseo de vivir con austeridad y de volver a la disciplina de la Iglesia primitiva, una postura crítica contra los excesos de la Curia Romana y la necesidad de una Iglesia de corte nacional. Jansenius consigue, en Francia, el apoyo de su amigo Jean Duvergier de Hauranne (1581-1643), abad de Saint-Cyran, por ello, frecuentemente llamado “Saint-Cyran”, quien, a su vez, convierte la abadía de monjas de Port-Royal, del que era director espiritual, en el principal centro jansenista.⁷⁴⁴

Huérfano de madre y padre,⁷⁴⁵ Jean Racine pasa a vivir, primero, con sus abuelos maternos y, a la muerte de éstos, con los paternos. Al enviudar, en 1649, Marie Racine (*née* Desmoulins) marcha a la abadía de Port-Royal des Champs, donde su hija Agnès (nacida en 1626) es religiosa,⁷⁴⁶ y se lleva consigo a su nieto. Desde 1649 hasta 1658, éste asiste a las *Petites Écoles* fundadas por los “Solitaires”, los “messieurs de Port-Royal”, entre otros, Louis-Isaac Lemaistre de Sacy (1613-1684), Antoine Lemaistre (1608-1658), Pierre Nicole (1625-1695),⁷⁴⁷ Antoine Arnauld (1612-1694), Claude Lancelot (1615-1695) y Jean Hamon (1618-1687).⁷⁴⁸

La influencia del Jansenismo en la formación y en la obra de Racine es innegable, si bien la relación entre los seguidores de la corriente y el poeta no siempre fue sencilla. En este sentido, no hay que olvidar la polémica que en 1666 lo enfrenta con Port-Royal. Nicole publica, desde

⁷⁴⁴ Recuérdese que la abadía de religiosas cistercienses fundada en 1204 por Mahaut de Garlande, esposa de Mathieu de Montmorenci-Marli, en Porrois (nombre cuya deformación resultó en Port-Royal, a 37 kilómetros al Sur de París) fue reformada por Angélique de Saint-Jean Arnauld D’Andilly (1624-1684) mediante rigurosas reglas de meditación, trabajos manuales y pobreza. La Madre Angélica eligió como directores espirituales a Singlin, discípulo de San Vicente de Paul (1576-1660), y a Jean Duvergier de Hauranne, abad de Saint-Cyran. En 1625 la abadía se instaló en el Faubourg Saint-Jacques de París. A partir de entonces se habla de Port-Royal des Champs y de Port-Royal de Paris.

⁷⁴⁵ La madre, Jeanne Racine (*née* Sconin), muere el 28 de enero de 1641 y el padre, Jean Racine, el 6 de febrero de 1643.

⁷⁴⁶ La madre Agnès de Sainte-Thècle llegó a ser abadesa.

⁷⁴⁷ Pierre Nicole fue el profesor de griego de Racine.

⁷⁴⁸ Recuérdese que entre 1638 y 1639, en el tiempo de las persecuciones, Lancelot, Antoine Lemaistre et Lemaistre de Sérécourt encontraron asilo en casa de Mme. Vitart, hermana de Marie Desmoulins y oblata en Port-Royal des Champs.

1664, una serie de *Lettres sur l'Hérésie imaginaire*,⁷⁴⁹ esto es, sobre el Jansenismo; en la primera *Visionnaire*, escrita contra Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1676), trata al “faiseur de romans” o al “poète de théâtre” de “empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles”, a lo que Racine responde:

Vous pouviez employer des termes plus doux que ces mots d'*empoisonneurs publics* et de *gens horribles parmi les chrétiens*. Pensez-vous que l'on vous en croie sur parole? Non, non, Monsieur, on n'est point accoutumé à vous croire si légèrement. Il y a vingt ans que vous dites tous les jours que les Cinq Propositions ne sont pas dans Jansenius; cependant on ne vous croit pas encore.⁷⁵⁰

Después de la condena pública, la reconciliación. Racine muere en París pero es inhumado, según sus deseos, en Port-Royal des Champs, a los pies de la tumba de su antiguo maestro Hamon.⁷⁵¹

Por último, no hay que olvidar tampoco que Racine es autor de un *Abrégé de l'Histoire de Port-Royal* escrito a la gloria de sus antiguos maestros y destinado a defender delante del rey la causa de los “santos” y las “santas” del Jansenismo, fieles a la verdadera doctrina cristiana.

Gustave Lanson (1857-1934), el gran historiador de la literatura francesa, señala:

Contre la mode, contre les délicatesses mondaines, Racine fit régner la raison, c'est-à-dire la vérité, dans sa tragédie. Il prit des sujets légendaires ou historiques, et comme tels, aussi invraisemblables que ceux de Corneille: sous le merveilleux ou le grandiose des fables et des noms, il aperçoit, montre le fait commun, ni héroïque, ni royal, humain: une femme délaissée qui fait assassiner son amant par un rival, voilà *Andromaque*; une femme trompée se vengeant sur sa rivale et son amant, voilà *Bajazet*; un homme qui, pour un intérêt ou un devoir, laisse une femme aimée, voilà

⁷⁴⁹ Las diez primeras fueron llamadas *les Imaginaires*, las ocho siguientes *les Visionnaires*.

⁷⁵⁰ Racine, 1980: 8.

⁷⁵¹ “Je désire qu'après ma mort mon corps soit porté à Port-Royal des Champs, et qu'il soit inhumé dans le cimetière, aux pieds de la fosse de M. Hamon. Je supplie très humblement la mère abbesse et les religieuses de vouloir bien m'accorder cet honneur, quoique je m'en reconnaisse indigne, et par les scandales de ma vie autrefois dans cette maison, et des grands exemples de pitié et de pénitence que j'y ai vus et dont je n'ai été qu'un stérile admirateur. Mais plus j'ai offensé Dieu, plus j'ai besoin des prières d'une si sainte communauté pour attirer sa miséricorde sur moi. Je prie aussi la mère abbesse et les religieuses de vouloir accepter une somme de huit cents livres”, Racine, 1980: 10.

Bérénice; un vieillard rival de ses fils, voilà *Mithridate*; une belle-mère amoureuse de son beau-fils, et le haïssant, le persécutant pour ne pouvoir s'en faire aimer, voilà *Phèdre*. Ne sont-ce pas ses éternelles tragédies de la vie réelle, les sujets toujours les mêmes que les journaux et les tribunaux offrent à notre sensibilité avide de se dépenser.⁷⁵²

En efecto, Racine subraya en la materia mítica lo esencialmente humano. Reconduce a la vida real el conflicto para, de ese modo, dotarlo de actualidad y vigencia.

La tragedia en cinco actos y en verso *Phèdre et Hippolyte*⁷⁵³ de Racine fue estrenada en París, el viernes 1º de enero de 1677, en el “Hôtel de Bourgogne”, con la Champmeslé, la compañera del autor, en el papel de Phèdre. El domingo 3 de enero, se estrenó, también en París, en el “Théâtre Guénégaud”, que dirigía la viuda de Molière, *Phèdre et Hippolyte* de Nicolas Pradon, quien se había procurado los textos del primero. El fracaso de la obra raciniana se debió a una confabulación armada, entre otros, por Marie-Anne Mancini, duquesa de Bouillon, y por su hermano, Philippe Mancini, duque de Nevers, sobrinos del cardenal Jules Mazarin (1602-1661), por la condesa de Soissons y por Mme Deshoulières.⁷⁵⁴ El punto culminante de esta célebre *cabale*⁷⁵⁵ fue el intercambio de una serie de sonetos injuriosos entre uno y otro bando. El 2 de enero circulaba ya el primero de los sonetos, poema anónimo salido o del hôtel de Nevers, o de *chez* Mme Deshoulières:

Dans un fauteuil doré, Phèdre tremblante et blême
Dit des vers où d'abord personne n'entend rien.
Sa nourrice lui fait un sermon fort chrétien

⁷⁵² Lanson, 1955: 544.

⁷⁵³ Conviene hacer algunas precisiones sobre el nombre de la obra. El 4 de octubre de 1676, Pierre Bayle (1647-1706) profesor de historia y filosofía en Sedán, escribe a Minutoli, profesor de literatura en Ginebra: “M. de Racine travaille à la tragédie d'*Hippolyte*, dont on attend un grand succès”, en Racine, 1865: 245. La tragedia es llamada *Phèdre et Hippolyte* en las primeras representaciones y en la primera edición, acabada de imprimir el 15 de marzo de 1677, en París, *chez* Claude Barbin. Toma el título de *Phèdre* a partir de la edición colectiva de 1687.

⁷⁵⁴ El fracaso de Racine fue momentáneo, el triunfo de Pradon duró sólo unos dos o tres meses. Se dijo entonces que la duquesa de Bouillon había alquilado las dos salas o, al menos, los palcos para seis representaciones, lo que hoy se sabe, es falso.

⁷⁵⁵ En la Francia de los siglos XVII y XVIII, se denominaban *cabale* las maniobras organizadas, aun dentro de las salas de espectáculos, para hacer fracasar una obra de teatro, a su autor, a su director, a tal o cual actor, o para dañar la sala en la que se ponía la pieza.

Contre l'affreux destin d'attenter sur soi-même.

Hippolyte la hait autant qu'elle l'aime:
Rien ne change son cœur, ni son chaste maintien.
La nourrice l'accuse: elle s'en punit bien.
Thésée a pour son fils une rigueur extrême.

Une grosse Aricie, au teint rouge, aux crins blonds,
N'est là que pour montrer deux énormes tétons,
Que, malgré sa froideur, Hippolyte idolâtre.

Il meurt enfin, traîné par des coursiers ingrats;
Et Phèdre, après avoir pris de la mort aux rats,
Vient, en se confessant, mourir sur le théâtre.

Con las mismas rimas, respondía un segundo soneto atribuido a Racine y Nicolas Boileau-

Despréaux:

Dans un palais doré, Damon, jaloux et blême,
Fait des vers où jamais personne n'entend rien.
Il n'est ni courtisan, ni guerrier, ni chrétien;
Et souvent pour rimer, il s'enferme lui-même.

La Muse, par malheur, le hait autant qu'il l'aime.
Il a d'un franc poète et l'air et le maintien.
Il veut juger de tout et ne juge pas bien.
Il a pour le Phébus, une tendresse extrême.

Une sœur vagabonde, aux crins plus noirs que blonds,
Va par tout l'univers promener deux tétons
Dont malgré son pays, Damon est idolâtre.

Il se tue à rimer pour des lecteurs ingrats.
L'Énéide, à son goût, est de la mort aux rats.
Et, selon lui, Pradon est le roi du théâtre.

A este soneto respondía un tercero, siempre con las mismas rimas, en el que se amenazaba a Racine y Boileau con cortarles la nariz y con golpearlos. Los dos escritores se refugiaron entonces en el hôtel del príncipe de Condé, Louis II de Bourbon (1621-1686), donde éste y su hijo Henri Jules (1643-1709), entonces duque de Enghien, los tomaron bajo su protección y

“l’affaire fut accommodée”. Un cuarto soneto afirmó que Boileau “fut hier bien frotté”. Y los libelos siguieron durante un buen tiempo.⁷⁵⁶

Advierte Racine en el *Préface* de su *Phèdre*: “Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d’Euripide”,⁷⁵⁷ y señala que su obra se aparta, en algunos aspectos, del *Hipólito* de aquél, esto es, que su tragedia se separa de su hipotexto.⁷⁵⁸

Observa que el “caractère de Phèdre” tiene “toutes les qualités qu’Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur”. Ahora bien, en el drama de Eurípides, el héroe trágico es Hipólito, en el de Racine, Phèdre, y éste no es un cambio menor. El autor francés retoma la idea de Aristóteles de que la tragedia debe inspirar la compasión (*φλεω*, *compassion*) y el temor (*φβω*, *terreur*) para llevar a cabo la purgación o purificación (*καψαρσιω*) de los padecimientos (*παψ→ματα*) representados,⁷⁵⁹ pero cambia la significación del héroe. Para Aristóteles, el héroe trágico no debe ser ni un hombre virtuoso (*πικ→ω*), ni uno malvado (*μοξψηρ→ω*), ni uno muy malo (*σφδρα πονηρ→ω*), sino uno intermedio, que ni sobresale por su virtud (*πρετ→*) y justicia (*δικαιοσ(ν)η*) ni cae en el

⁷⁵⁶ Boileau defendió a Racine en febrero y en julio de ese mismo año en los *Épîtres* VI y VII. En éste último (“Cette épître fut composée à l’occasion de la tragédie de *Phèdre et Hippolyte* que M. Racine fit représenter pour la première fois le premier jour de l’an 1677 sur le théâtre de l’Hôtel de Bourgogne”) escribe: “Imite mon exemple; et lorsqu’une cabale, / Un flot de vains auteurs follement te ravale, / Profite de leur haine et de leur mauvais sens, / Ris du bruit passager de leurs cris impuissants. / Que peut contre tes vers une ignorance vaine? / Le Parnasse français, ennobli par ta veine, / Contre tous ces complots saura se maintenir, / Et soulever pour toi l’équitable avenir. / Et qui, voyant un jour la douleur vertueuse / De Phèdre malgré soi perfide, incestueuse, / D’un si noble travail justement étonné, / Ne bénira d’abord le siècle fortuné / Qui, rendu plus fameux par tes illustres veilles, / Vit naître sous ta main ces pompeuses merveilles? [...] Et plût au ciel encor, pour couronner l’ouvrage, / Que Montausier voulût leur donner son suffrage! / C’est à de tels lecteurs que j’offre mes écrits. / Mais pour un tas grossier de frivoles esprits, / Admirateurs zélés de toute œuvre insipide, / Que, non loin de la place où Brioché préside, / Sans chercher dans les vers ni cadence ni son, / Il s’en aille admirer le savoir de Pradon!”. Se atribuye al *littérateur* francés Subligny una *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, disertación aparecida en 1677, en la que se reconoce a Racine superioridad por el estilo y a Pradon por la intriga.

⁷⁵⁷ Racine, 1996: 197. Recuértese que en 1674, con *Iphigénie*, Racine ya había tomado otro *sujet* de Eurípides. Recuértese que en Louis Racine defendió a su padre en una *Comparaison de l’Hippolyte d’Euripide avec la tragédie de Racine sur le même sujet*, texto leído en 1728 en la Académie des inscriptions et belles-lettres.

⁷⁵⁸ “Quoique j’aie suivi une route un peu différente de celle de cet auteur pour la conduite de l’action, je n’ai pas laissé d’enrichir ma pièce de tout ce qui m’a paru plus éclatant dans la sienne”, Racine, 1996: 197.

⁷⁵⁹ Aristóteles, *Poética* 6; 1449 b.

infortunio (δυστυξ↔α) por su bajeza (κακ↔α) y maldad (μοξψερ↔α), sino por una falta (□μαρτ↔α), por una falta grande (□μαρτ↔α μεγ□λην).⁷⁶⁰ Para Racine, “le héros de la tragédie” no debe ser “ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente”.⁷⁶¹ Aclara que Phèdre “est engagée par sa destinée, et par la colère des Dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter” e insiste en que “son crime est plutôt une punition des Dieux qu’un mouvement de sa volonté”.⁷⁶² El cambio de la significación es enorme: de la falta (más o menos libre) de los hombres al inevitable destino fijado por los dioses, contra el que nada puede la voluntad humana.

Con respecto al personaje de Phèdre, advierte:

J’ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu’elle n’est dans les tragédies des Anciens, où elle se résout d’elle-même à accuser Hippolyte. J’ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d’une princesse qui a d’ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux.⁷⁶³

Y aclara que tal bajeza (*bassesse*) le pareció que convenía más al personaje de la nodriza que podía tener sentimientos más serviles y que, sin embargo, se decide a hacer esta falsa acusación para salvar la vida de su señora. Aclara también que Phèdre consiente porque se encuentra en un estado de agitación espiritual que la pone fuera de sí, pero antes de morir confiesa la verdad.⁷⁶⁴

Observa Racine que:

Hippolyte est accusé, dans Euripide et dans Sénèque, d’avoir en effet violé sa belle-mère: *Vim corpus tulit*. Mais il n’est ici accusé que d’en avoir eu le dessein. J’ai voulu épargner à Thésée une contusion qui l’aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs.⁷⁶⁵

El sentido del decoro propio del Clasicismo francés impide la violación.

⁷⁶⁰ Aristóteles, *Poética* 13; 1452 b-1453 a.

⁷⁶¹ Racine, 1996: 197.

⁷⁶² Racine, 1996: 197.

⁷⁶³ Racine, 1996: 197.

⁷⁶⁴ Racine, 1996: 19: “Phèdre n’y donne les mains que parce qu’elle est dans une agitation d’esprit qui la met hors d’elle-même, et elle vient un moment après dans le dessein de justifier l’innocence et de déclarer la vérité”.

⁷⁶⁵ Racine, 1996: 198.

La nodriza de Phèdre, sin nombre en las anteriores reescrituras del tema, en ésta se llama Cēnone, como la ninfa $O\Rightarrow v\oplus v\eta$, hija del dios-río Cebrén, amada por Paris y luego abandonada por éste, cuando Afrodita le prometió el amor de Helena. Observa Jean Pommier:

Je trouve dans la *Stratonice* de Quinault que la suivante de cette reine s'appelle *Zénone*. Racine eut-il besoin de ce détail pour se rappeler cette *Héroïde* d'Ovide qui *suit immédiatement* l'Épître de Phèdre, et qui est une lettre d'*Cēnone* à Pâris? Cēnone: une nymphe de Phrygie, aimée et délaissée par Pâris. Qui eût dit que cette naïade éplorée donnerait son nom à cette dure et cynique servante, à cette âme damnée?⁷⁶⁶

Por lo que respecta al personaje de Hippolyte, Racine recuerda que los autores antiguos reprocharon a Eurípides el haberlo presentado “comme un philosophe exempt de toute imperfection. Ce qui faisait que la mort de ce jeune prince causait beaucoup plus d'indignation que de pitié”, razón por la cual creyó que debía atribuirle una debilidad (*faiblesse*) que lo hiciera un poco culpable respecto a su padre “sans pourtant lui rien ôter de cette grandeur d'âme avec laquelle il épargne l'honneur de Phèdre, et se laisse opprimer sans l'accuser”,⁷⁶⁷ y puntualiza: “J'appelle faiblesse la passion qu'il ressent malgré lui pour Aricie, qui est la fille et la sœur des ennemis mortels de son père”.⁷⁶⁸ Aricie, en la versión del mito de Racine, es la hija de Palante y, en consecuencia, hermana de los Palántidas, a quienes dio muerte Teseo porque no lo reconocieron como hijo de Egeo y heredero al trono ateniense.

En cuanto al personaje de Aricie, señala:

Cette Aricie n'est point un personnage de mon invention. Virgile dit qu'Hippolyte l'épousa, et en eut un Fils après qu'Esculape l'eut ressuscité. Et j'ai lu encore dans quelques auteurs qu'Hippolyte avait épousé et emmené en Italie une jeune Athénienne de grande naissance, qui s'appelait Aricie, et qui avait donné son nom à une petite ville d'Italie.⁷⁶⁹

⁷⁶⁶ Pommier, 1978: 186.

⁷⁶⁷ Racine, 1996: 198.

⁷⁶⁸ Racine, 1996: 198.

⁷⁶⁹ Racine, 1996: 198.

Virgilio, en el canto séptimo de la *Eneida*, hace un catálogo de los capitanes y pueblos que, bajo el mando de Turno, pretendiente de Lavinia, hija del rey Latino, han de formarse para rechazar el ataque de Eneas y sus troyanos.⁷⁷⁰ Entre los italianos se menciona a Virbio, hijo de Hipólito:

Ibat et Hippolyti proles pulcherrima bello,
Virbius, insignem quem mater Aricia misit
eductum Egeriae lucis, umentia circum
litora, pinguis ubi et placabilis ara Dianae.

También iba a la guerra el muy bello hijo de Hipólito,
Virbio, a quien su insigne madre Aricia mandaba,
criado en los sagrados bosques de Egeria, en torno a las húmedas costas,
donde está el rico y propiciatorio altar de Diana.
(vv. 761-764).

Racine conocía a Filóstrato. Poseía, en su biblioteca, la edición parisina de 1608 con el texto griego y la traducción latina de Fédéric Morel o Fredericus Morellus (*Philostrati lemnii opera quae exstant*), y debió poseer la traducción francesa de Blaise de Vigenère (1523-1596) aparecida en París, en 1578, *chez* Nicolas Chesneau. En la “Annotation” al cuadro de la muerte de Hipólito, después de citar unos versos de los *Fastos* de Ovidio,⁷⁷¹ escribe el diplomático y criptógrafo:

On estime que ce lieu [la forest Aricinie] fut ainsi appellé d’une belle jeune Demoiselle de la contree d’Attique nommee Aricia; de laquelle Hippolyte s’estant enamouré, l’emmena en Italie où il l’espousa. La ville d’Aricia en vulgaire, maintenant Rikza, en prit le nom, en la terre de Labour une journee par delà Rome.⁷⁷²

Racine no inventa y, a la vez, inventa el personaje de Aricie: lo reinventa. Señala asimismo que: “Je rapporte ces autorités, parce que je me suis très scrupuleusement attaché à suivre la fable. J’ai même suivi l’histoire de Thésée telle qu’elle est dans Plutarque”.⁷⁷³ Aclara:

⁷⁷⁰ Recuérdese que Homero, en el canto segundo de la *Iliada*, hace un catálogo de las naves y generales que marchan contra Troya.

⁷⁷¹ Ovidio, *Fastos* 3. 263-266. Véase el capítulo dedicado a Ovidio.

⁷⁷² Philostrate/Vigenère, 1995: II, 524.

⁷⁷³ Plutarco, “Vida de Teseo”.

C'est dans cet historien que j'ai trouvé que ce qui avait donné occasion de croire que Thésée fût descendu dans les enfers pour enlever Proserpine était un voyage que ce prince avait fait en Épire vers la source de l'Achéron, chez un roi dont Pirithoüs voulait enlever la femme, et qui arrêta Thésée prisonnier après avoir fait mourir Pirithoüs. Ainsi j'ai tâché de conserver la vraisemblance de l'histoire, sans rien perdre des ornements de la fable, qui fournit extrêmement à la poésie.⁷⁷⁴

Según Plutarco,⁷⁷⁵ Teseo marchó con Pirítoo a Epiro para raptar a la hija de Edoneo, el rey de los molosos. Éste, que había puesto a su esposa el nombre de Perséfone, a su hija el de Core y a su perro el de Cérbero, exigía a los pretendientes de la joven que lucharan con el animal con la promesa de que el vencedor la obtendría. Ahora bien, el rey supo que Pirítoo no iba como pretendiente sino a raptarla por lo que hizo que el perro lo devorara y en cuanto a Teseo, lo encerró. Racine saca provecho de la interpretación filoevemerista del mito hecha por Plutarco; al eliminar los elementos más increíbles de la historia da un cierto efecto de realidad.⁷⁷⁶

Subraya Racine que el rumor (*bruit*) de la muerte de Thésée, fundado en ese viaje fabuloso, da lugar a que Phèdre formule una declaración de amor, declaración que se convierte en una de las principales causas de su infortunio, de su desgracia (*malheur*), y que la reina jamás se habría atrevido a hacerla si hubiese creído vivo a su esposo.

Por último, en el *Préface*, observa Racine que no ha escrito ninguna obra en la que se atribuya mayor valor a la virtud, en la que la virtud resalte tanto como en ésta:

Les moindres fautes y sont sévèrement punies. La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. Les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses. Les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité. C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer. Et c'est ce que les

⁷⁷⁴ Racine, 1996: 198.

⁷⁷⁵ Plutarco, "Vida de Teseo" 31. 3-5.

⁷⁷⁶ Según el filósofo griego Evémero de Mesina (hacia 350 a. C. - hacia 250 a. C.) los dioses de la mitología fueron, en época pasada, reyes que el temor y la admiración del pueblo divinizó. El evemerismo es, pues, la doctrina según la cual los personajes mitológicos son seres humanos divinizados después de su muerte.

premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose. Leur théâtre était une école où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes.⁷⁷⁷

Formula la esperanza de que sus obras fuesen tan consistentes y llenas de útiles instrucciones como las de los antiguos y, refiriéndose a sus maestros de Port-Royal, expresa:

Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps, et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie.⁷⁷⁸

En el primer acto de *Phèdre*, Hippolyte anuncia a su preceptor (*gouverneur*), Théramène, su decisión (*dessein*) de alejarse de Trecén.⁷⁷⁹ Ignora el destino de su padre Thésée y quiere ir a buscarlo. El preceptor sugiere un nuevo amor del rey, a lo que el joven responde:

Cher Théramène, arrête, et respecte Thésée.
De ses jeunes erreurs désormais revenu,
Par un indigne obstacle il n'est point retenu;
Et fixant de ses vœux l'inconstance fatale,
Phèdre depuis longtemps ne craint plus de rivale.
Enfin en le cherchant je suivrai mon devoir,
Et je fuirai ces lieux que je n'ose plus voir.
(vv. 22-28).

Hippolyte quiere dejar Trecén porque allí “les Dieux ont envoyé / La fille de Minos et de Pasiphaé” (vv. 36-37).⁷⁸⁰ Théramène lo comprende porque sabe que Phèdre, apenas lo vio, exigió su exilio, pero aclara:

Et d'ailleurs, quels périls vous peut faire courir
Une femme mourante et qui cherche à mourir?
Phèdre, atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire,
Lasse enfin d'elle-même et du jour qui l'éclaire,
Peut-elle contre vous former quelques desseins?
(vv. 44-48).

⁷⁷⁷ Racine, 1996: 199.

⁷⁷⁸ Racine, 1996: 199.

⁷⁷⁹ Vv. 3-7: “Dans le doute mortel dont je suis agité. / Je commence à rougir de mon oisiveté. / Depuis plus de six mois éloigné de mon père, / J'ignore le destin d'une tête si chère; / J'ignore jusqu'aux lieux qui le peuvent cacher”.

⁷⁸⁰ Recuérdesse que según el mito, Teseo y Fedra está en Trecén para purificarse de la muerte de los Palántidas.

El príncipe termina por señalar la verdadera razón que lo lleva a alejarse:

Sa vaine inimitié n'est pas ce que je crains.
Hippolyte en partant fuit une autre ennemie.
Je fuis, je l'avoûrai, cette jeune Aricie,
Reste d'un sang fatal conjuré contre nous.
(vv. 49-52).

Confiesa que ama a Aricie, a quien no puede amar por razones políticas: ella es la hija de Palante y hermana de los cincuenta Palántidas. Desconcertado, Théràmène le pregunta:

Pourriez-vous n'être plus ce superbe Hippolyte,
Implacable ennemi des amoureuses lois,
Et d'un joug que Thésée a subi tant de fois?
Vénus, par votre orgueil si longtemps méprisée,
Voudrait-elle à la fin justifier Thésée?
Et vous mettant au rang du reste des mortels,
Vous a-t-elle forcé d'encenser ses autels?
Aimeriez-vous, Seigneur?
(vv. 58-65).

El joven que había despreciado a Venus está enamorado de la hija de un enemigo de su padre:

Mon père la réproûve, et par des lois sévères
Il défend de donner des neveux à ses frères:
D'une tige coupable il craint un rejeton;
Il veut avec leur sœur ensevelir leur nom,
Et que jusqu'au tombeau soumise à sa tutelle,
Jamais les feux d'hymen ne s'allument pour elle.
Dois-je épouser ses droits contre un père irrité?
Donnerai-je l'exemple à la témérité?
Et dans un fol amour ma jeunesse embarquée...
(vv. 105-113).

El preceptor le pregunta por qué se asusta de un amor casto (*chaste amour*) y qué voluntad tan firme ha resistido a Venus, y afirma que no hay duda, que ama a Aricie.⁷⁸¹ Hippolyte dice que parte en busca de su padre, pero antes debe saludar a Phèdre.

⁷⁸¹ Vv. 135-137: "Il n'en faut point douter: vous aimez, vous brûlez; / Vous périssez d'un mal que vous dissimulez. / La charmante Aricie a-t-elle su vous plaire?"

Enone, la nodriza (*nourrice*) y confidente (*confidente*) de la reina aparece en escena, señala que ésta “*touche presque à son terme fatal*”, que una agitación la arranca de su lecho y subraya sus cambiantes deseos (salir, no salir; adornarse, no adornarse), tópicos en todas las reescrituras del tema. El joven, sabiendo que su rostro le es odioso, abandona el lugar. Aunque no puede mantenerse en pie, Phèdre quiere ver la luz del día, quiere despedirse del Sol, su abuelo:

Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.
(169-172).

Desea, de manera tradicional, sentarse a la sombra de los bosques, asistir a una carrera de carros, y, dándose cuenta de la inconveniencia de tales deseos, de sus “*honteuses douleurs*”, exclama:

Insensée, où suis-je? et qu'ai-je dit?
Où laissé-je égarer mes vœux et mon esprit?
Je l'ai perdu: les Dieux m'en ont ravi l'usage.
(vv. 179-181).

La nodriza le dice que, con su decisión de morir, ofende a los dioses que le dieron vida, traiciona el juramento que la liga con su esposo y traiciona también a sus desdichados hijos; y agrega:

Songez qu'un même jour leur ravira leur mère,
Et rendra l'espérance au fils de l'étrangère,
À ce fier ennemi de vous, de votre sang,
Ce fils qu'une Amazone a porté dans son flanc,
Cet Hippolyte...
(vv. 201-205).

El nombre de Hippolyte hace que Phèdre se sobresalte. La nodriza interpreta el sobresalto como cólera⁷⁸² y le pide que reponga con presteza sus abatidas fuerzas, pero la reina está decidida a

⁷⁸² Vv. 207-212: “Hé bien! votre colère éclate avec raison: / J'aime à vous voir frémir à ce funeste nom. / Vivez donc. Que l'amour, le devoir vous excite, / Vivez, ne souffrez pas que le fils d'une Scythe, / Accablant vos enfants d'un empire odieux, / Commande au plus beau sang de la Grèce et des Dieux”.

morir. ¿Enone le pregunta qué crimen puede producir tal angustia⁷⁸³ y aquella responde: “Je meurs pour ne point faire un aveu si funeste” (v. 226). Intenta que hable, pero Phèdre se resiste:

Quel fruit espères-tu de tant de violence?
Tu frémiras d’horreur si je romps le silence.
...
Quand tu sauras mon crime, et le sort qui m’accable,
Je n’en mourrai pas moins, j’en mourrai plus coupable.
(vv. 237-238 y 241-242).

Desde el principio Phèdre se sabe culpable, pero, como señala Roland Barthes, “no es su culpabilidad lo que constituye el problema sino su silencio: ahí es donde está su libertad”.⁷⁸⁴ Al respecto, subraya el crítico:

Se trata de un silencio torturado por la idea de su propia destrucción. Fedra es su propio silencio: romper ese silencio es morir, pero además morir sólo puede ser haber hablado. Antes de que la tragedia comience, Fedra ya quiere morir, pero su muerte está suspendida: en silencio, Fedra no alcanza a vivir ni a morir: la palabra sola va a desatar esa muerte inmóvil y a devolverle al mundo su movimiento.⁷⁸⁵

La reina no quiere hablar porque si habla y confiesa su crimen, morirá más culpable.

Siguiendo el mito, Phèdre señala el odio de Venus, el amor fatal de todas las descendientes del Sol:

Ô haine de Vénus! Ô fatale colère!
Dans quels égarements l’amour jeta ma mère!
...
Ariane, ma sœur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée!
...
Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable
Je péris la dernière, et la plus misérable.
(vv. 249-250, 253-254 y 257-258).

⁷⁸³ V. 219: “Quel crime a pu produire un trouble si pressant?”.

⁷⁸⁴ Barthes, 1992: 147.

⁷⁸⁵ Barthes, 1992: 148.

Enone le pregunta si ama. La reina responde: “De l’amour j’ai toutes les fureurs” (v. 259) y confiesa el secreto fatal que la consume: su amor por Hippolyte. La nodriza se siente desesperada.

Juste ciel! tout mon sang dans mes veines se glace.
Ô désespoir! ô crime! ô déplorable race!
Voyage infortuné! Rivage malheureux,
Fallait-il approcher de tes bords dangereux?
(vv. 265-268).

Phèdre cuenta el origen de su amor, apenas unida a Thésée, conoció en Atenas a su “superbe ennemi”:

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;
Un trouble s’éleva dans mon âme éperdue;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler.
Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
D’un sang qu’elle poursuit tourments inévitables.
Par des vœux assidus je crus les détourner:
Je lui bâtis un temple, et pris soin de l’orner;
De victimes moi-même à toute heure entourée,
Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée,
D’un incurable amour remèdes impuissants!
En vain sur les autels ma main brûlait l’encens:
Quand ma bouche implorait le nom de la déesse,
J’adorais Hippolyte; et le voyant sans cesse,
Même au pied des autels que je faisais fumer,
J’offrais tout à ce Dieu que je n’osais nommer.
(vv. 273-288).

En el *Hipólito* de Eurípides, Afrodita refiere que Fedra conoció al joven cuando éste fue desde Trecén al Ática a iniciarse en los misterios de Eleusis y que, en recuerdo del joven, la reina elevó, en Atenas, un templo a la misma diosa. En la *Phèdre* de Racine, es la propia Phèdre quien refiere su enamoramiento y confiesa haberle elevado un templo. La reina señala que se reveló contra sí misma, que se esforzó por combatir, que fingió los sentimientos de una injusta madrastra para alejar al enemigo que idolatraba, y que logró que Thésée lo desterrara. Como la Fedra de

Eurípides, la Phèdre de Racine entabla una “relación batalladora” con el deseo: “Contre moi-même enfin j’osai me révolter” (v. 291) porque, como ya se ha señalado, no es posible comportarse moralmente “más que instaurando en relación con los placeres una actitud de combate”.⁷⁸⁶ A raíz de la ausencia del joven, sus días transcurrieran en la inocencia, sometida a su esposo y ocultando sus penas, pero todo fue inútil: “Vaines précautions! Cruelle destinée!” (v. 301). Agrega:

Par mon époux lui-même à Trézène amenée,
J’ai revu l’ennemi que j’avais éloigné:
Ma blessure trop vive a aussitôt saigné.
Ce n’est plus une ardeur dans mes veines cachée:
C’est Vénus tout entière à sa proie attachée.
J’ai conçu pour mon crime une juste terreur;
J’ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur.
Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,
Et dérober au jour une flamme si noire:
Je n’ai pu soutenir tes larmes, tes combats;
Je t’ai tout avoué; je ne m’en repens pas,
Pourvu que de ma mort respectant les approches,
Tu ne m’affliges plus par d’injustes reproches,
Et que tes vains secours cessent de rappeler
Un reste de chaleur tout prêt à s’exhaler.
(vv. 302-316).

Cuando Phèdre ya ha hablado y tomado la decisión de suicidarse, llega Panope, anuncia la muerte de Thésée; señala que Atenas está lista para la sucesión y que tres partidos se disputan el trono vacante: el de Hippolyte, el de Phèdre y su hijo, y el de Aricie. Ceneone señala a la reina: “Votre fortune change et prend une autre face” (v. 341): debe Phèdre ocupar el lugar de Thésée y proteger a su hijo, porque si ella muriera, él sería esclavo, pero si viviera, rey. Aclara:

Vivez, vous n’avez plus de reproche à vous faire:
Votre flamme devient une flamme ordinaire.
Thésée en expirant vient de rompre les nœuds
Qui faisaient tout le crime et l’horreur de vos feux.
Hippolyte pour vous devient moins redoutable,

⁷⁸⁶ Foucault, 1984: II, 64.

Et vous pouvez le voir sans vous rendre coupable.
(vv. 349-354).

La nodriza señala también a la reina que tanto ella como Hipólito tienen una enemiga real que combatir: Aricie. Phèdre, disuadida por su ama, se decide a vivir. La supuesta muerte de Thésée cambia todo el escenario; modifica todas las relaciones prohibidas: Phèdre-Hippolyte, Hippolyte-Aricie. Pone en cuestión la prohibición de las mismas relaciones y las libera de los sentimientos de transgresión y culpabilidad.

Al inicio del segundo acto, antes de partir, Hippolyte pide encontrarse con Aricie. Ésta interroga a su confidente Ismène sobre la actitud de aquél y le pregunta si, muerto Thésée, su hijo aligerará la rígida tutela que el rey de Atenas le había impuesto. Ismène le dice que se ha dado cuenta de que el joven la ama:

Dès vos premiers regards je l'ai vu se confondre.
Ses yeux, qui vainement voulaient vous éviter,
Déjà pleins de langueur, ne pouvaient vous quitter.
Le nom d'amant peut-être offense son courage;
Mais il en a les yeux, s'il n'en a le langage.
(vv. 410-414).

Aricie le confiesa, a su vez, que también ella lo ama. Llega Hippolyte, confirma la muerte de su padre y la deja libre. El joven, después de hacer consideraciones de orden político y sucesorio, le declara su amor:

Depuis près de six mois, honteux, désespéré,
Portant partout le trait dont je suis déchiré,
Contre vous, contre moi, vainement je m'éprouve:
Présente je vous fuis, absente je vous trouve;
Dans le fond des forêts votre image me suit;
La lumière du jour, les ombres de la nuit,
Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite,
Tout vous livre à l'envi le rebelle Hippolyte.
Moi-même, pour tout fruit de mes soins superflus,
Maintenant je me cherche, et ne me trouve plus.
(vv. 539-548).

Aricie acepta los dones que le ofrece el joven y subraya que el imperio, aunque grande y glorioso, no es para ella el más preciado de los presentes.

Théramène anuncia a Hippolyte que Phèdre lo busca, que quiere hablar con él antes de que se vaya. La reina le pide que abrace la defensa de su niño. El príncipe insiste en que sabe bien que una madre celosa de los derechos de su hijo rara vez perdona al hijo de otra mujer. La reina señala: “Qu’un soin bien différent me trouble et me dévore!” (v. 617). A lo que el joven responde:

Madame, il n’est pas temps de vous troubler encore.
Peut-être votre époux voit encore le jour;
Le ciel peut à nos pleurs accorder son retour.
Neptune le protège, et ce Dieu tutélaire
Ne sera pas en vain imploré par mon père.
(vv. 618-622).

Phèdre afirma que no se ve dos veces el reino de los muertos y habla, le declara su amor:

Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.
Je l’aime, non point tel que l’ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche;
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,
Tel qu’on dépeint nos Dieux, ou tel que je vous voi.
Il avait votre port, vos yeux, votre langage,
Cette noble pudeur colorait son visage,
Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
Digne sujet des vœux des filles de Minos.
(vv. 634-644).

Agrega que si él, y no su padre, hubiese llegado a Creta, ella, y no su hermana, le habría dado el hilo al entrar al Laberinto:

C’est moi, Prince, c’est moi dont l’utile secours
Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours.
Que de soins m’eût coûtés cette tête charmante!
Un fil n’eût point assez rassuré votre amante.
Compagne du péril qu’il vous fallait chercher,
Moi-même devant vous j’aurais voulu marcher;

Et Phèdre, au Labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.
(vv. 655-662).

La declaración amorosa mueve al joven a decir:

Dieux! qu'est-ce que j'entends? Madame, oubliez-vous
Que Thésée est mon père et qu'il est votre époux?
(vv. 663-664).

Delirante, la reina responde:

Hé bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur.
J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même,
Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma lâche complaisance ait nourri le poison.
Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.
Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang,
Ces Dieux qui se sont fait une gloire; cruelle
De séduire le coeur d'une faible mortelle.
(vv. 672-682).

Phèdre recuerda sus inútiles esfuerzos: mantener alejado a su hijastro, enviarlo al exilio, esfuerzos que de nada le sirvieron. Le pide que se vengue, que la castigue por tan odioso amor, que libre al Universo de un monstruo: “La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte!” (v. 702). Le pide que aseste un golpe en su corazón, que la hiera:

Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups,
Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée.
Donne.
(vv. 707-711).

Y le arranca la espada para matarse. Cénone percibe que entra alguien y le pide a la reina que evite testigos. Ambas salen. Entra Théràmène. Horrorizado, Hippolyte quiere huir. Su preceptor

le dice que, si desea partir, el barco está listo, que Atenas se ha pronunciado por el hijo de Phèdre pero que un sordo rumor dice que Thésée aún vive.

En el acto tercero, Phèdre reflexiona sobre lo que ha dicho:

[...] je n'ai que trop parlé.
Mes fureurs au-dehors ont osé se répandre.
J'ai dit ce que jamais on ne devait entendre.
Ciel! comme il m'écoutait! Par combien de détours
L'insensible a longtemps éludé mes discours!
Comme il ne respirait qu'une retraite prompte!
Et combien sa rougeur a redoublé ma honte!
Pourquoi détournais-tu mon funeste dessein?
Hélas! quand son épée allait chercher mon sein,
A-t-il pâli pour moi? me l'a-t-il arrachée?
(vv. 740-749).

La reina reprocha a la nodriza que fue ella quien le hizo entrever que Hippolyte podía amarla y le encarga que vaya a buscarlo. A solas, Phèdre implora a Venus que el joven la ame. La nodriza, que ha salido a convencer al príncipe, regresa sin haber logrado su misión y con la noticia de que Thésée vive. La reina desea una vez más la muerte, consciente de que ha franqueado los límites del pudor. Recrimina a Cénone:

Toi-même, rappelant ma force défaillante,
Et mon âme déjà sur mes lèvres errante,
Par tes conseils flatteurs tu m'as su ranimer.
Tu m'as fait entrevoir que je pouvais l'aimer.
(vv. 769-772).

Phèdre sabe que, al hablar, al confesar su amor al joven, ha cometido una locura:

[...] Je sais mes perfidies,
Cénone, et ne suis point de ces femmes hardies
Qui goûtant dans le crime une tranquille paix,
Ont su se faire un front qui ne rougit jamais.
Je connais mes fureurs, je les rappelle toutes.
Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes
Vont prendre la parole, et prêts à m'accuser,
Attendent mon époux pour le désabuser.
Mourons. De tant d'horreurs qu'un trépas me délivre.
Est-ce un malheur si grand que de cesser de vivre?

La mort aux malheureux ne cause point d'effroi.
Je ne crains que le nom que je laisse après moi.
Pour mes tristes enfants quel affreux héritage!
Le sang de Jupiter doit enfler leur courage;
Mais quelque juste orgueil qu'inspire un sang si beau,
Le crime d'une mère est un pesant fardeau.
(vv. 849-864).

Para preservar el honor de la reina, la nodriza le propone acusar a Hippolyte. Entra Thésée con Hippolyte. La felicidad del rey se ve empañada por el frío recibimiento de Phèdre y por el deseo de su hijo de abandonar Trecén. Pide saberlo todo:

Parlez. Phèdre se plaint que je suis outragé.
Qui m'a trahi? Pourquoi ne suis-je pas vengé?
La Grèce, à qui mon bras fut tant de fois utile,
A-t-elle au criminel accordé quelque asile?
Vous ne répondez point. Mon fils, mon propre fils
Est-il d'intelligence avec mes ennemis?
Entrons. C'est trop garder un doute qui m'accable.
Connaissions à la fois le crime et le coupable.
Que Phèdre explique enfin le trouble où je la voi.
(vv. 979-987).

El acto cuarto se inicia con los gritos rabiosos de Thésée:

Ah! qu'est-ce que j'entends? Un traître, un téméraire
Préparait cet outrage à l'honneur de son père?
Avec quelle rigueur, Destin, tu me poursuis!
Je ne sais où je vais, je ne sais où je suis.
Ô tendresse! ô bonté trop mal récompensée!
Projet audacieux! détestable pensée!
Pour parvenir au but de ses noires amours,
L'insolent de la force empruntait le secours.
J'ai reconnu le fer, instrument de sa rage,
Ce fer dont je l'armai pour un plus noble usage.
Tous les liens du sang n'ont pu le retenir!
Et Phèdre différerait à le faire punir!
Le silence de Phèdre épargnait le coupable!
(vv. 1001-1013).

Cenone refiere la calumnia. Le cuenta que vio alzarse el brazo criminal de su hijo y que corrió a salvar a su señora. La nodriza se retira y entra Hippolyte. El rey se pregunta cómo osa aparecer

ante él. Lo expulsa e implora a Neptuno que le conceda el primero de los deseos (*vœux*) que, como premio a su esfuerzo por haber barrido de infames asesinos las riberas del mar, le había prometido el dios,⁷⁸⁷ deseos que no pidió cuando estuvo prisionero porque:

Avare du secours que j'attends de tes soins,
Mes vœux t'ont réservé pour de plus grands besoins.
Je t'implore aujourd'hui. Venge un malheureux père.
J'abandonne ce traître à toute ta colère.
Étouffe dans son sang ses désirs effrontés.
Thésée à tes fureurs connaîtra tes bontés.
(vv. 1071-1076).

Para dar *vraisemblance* a la historia, Racine modifica el mito: Neptuno no es padre de Thésée y los votos son la retribución por una esforzada acción del héroe, pero conserva un segmento del motivo de los tres deseos: es el primero de éstos y el rey de Atenas no lo usó cuando estuvo prisionero en Epiro, sustitución realista del Hades.

El príncipe grita: “D’un amour criminel Phèdre accuse Hippolyte!” (v. 1077). Señala que por tan negra mentira debería revelar la verdad pero prefiere guardar el secreto que afecta a su padre. Se defiende y confiesa su amor por Aricie:

Non, mon père, ce cœur, c’est trop vous le celer,
N’a point d’un chaste amour dédaigné de brûler.
Je confesse à vos pieds ma véritable offense:
J’aime, j’aime, il est vrai, malgré votre défense,
Aricie à ses lois tient mes vœux asservis;
La fille de Pallante a vaincu votre fils.
Je l’adore, et mon âme, à vos ordres rebelle,
Ne peut ni soupirer ni brûler que pour elle.
(vv. 1119-1126).

Thésée no cree

Tu l’aimes? Ciel! Mais non, l’artifice est grossier.
Tu te feins criminel pour te justifier.
(vv. 1127-1128).

⁷⁸⁷ Vv. 1065-1068: “Et toi, Neptune, et toi, si jadis mon courage / D’infâmes assassins nettoya ton rivage, / Souviens-toi que pour prix de mes efforts heureux, / Tu promis d’exercer le premier de mes vœux”.

Hippolyte, consciente del crimen del que lo acusa su padre, dice:

Vous me parlez toujours d'inceste et d'adultère!
Je me tais. Cependant Phèdre sort d'une mère,
Phèdre est d'un sang, Seigneur, vous le savez trop bien,
De toutes ces horreurs plus rempli que le mien.
(vv. 1149-1152).

El rey de Atenas le ordena que se vaya y, ya a solas, pide la venganza de Neptuno. Phèdre, que ha escuchado los gritos de su esposo, entra y le dice que, si aún queda tiempo, perdone a su hijo. En rabia, Thésée le responde:

Tous ses crimes encor ne vous sont pas connus;
Sa fureur contre vous se répand en injures;
Votre bouche, dit-il, est pleine d'impostures;
Il soutient qu'Aricie a son cœur, a sa foi,
Qu'il aime.
(vv. 1184-1188).

Sola, Phèdre sufre el rechazo. Llega Cēnone, la reina le cuenta el amor de su hijastro por Aricie.

Humillada y dispuesta a vengarse, exclama la reina:

Il faut perdre Aricie. Il faut de mon époux
Contre un sang odieux réveiller les courroux.
Qu'il ne se borne pas à des peines légères:
Le crime de la sœur passe celui des frères.
Dans mes jaloux transports je le veux implorer.
Que fais-je? Où ma raison va-t-elle s'égarer?
Moi jalouse! Et Thésée est celui que j'implore!
Mon époux est vivant, et moi je brûle encore!
Pour qui? Quel est le cœur où prétendent mes vœux?
(vv. 1259-1267).

Reconoce que su crimen ha colmado la medida.⁷⁸⁸ Quiere morir, recuerda entonces que su padre Minos es juez de los Infiernos y, aunque sabe la maldición que pesa sobre su raza, se avergüenza de su pasión. Se dirige a él:

Pardonne. Un Dieu cruel a perdu ta famille:

⁷⁸⁸ V. 1269: "Mes crimes désormais ont comblé la mesure".

Reconnais sa vengeance aux fureurs de ta fille.
(vv. 1289-1290).

La nodriza trata de convencerla de que no se puede derrotar al destino: “On ne peut vaincre sa destinée” (v. 1297). Para que reaccione, le pregunta si el amor solamente ha conseguido someterla a ella; subraya que nada hay más humano que la debilidad y, de manera tradicional, señala que también los dioses alguna vez cedieron a amores ilegítimos. Desesperada, Phèdre le responde:

Qu’entends-je? Quels conseils ose-t-on me donner?
Ainsi donc jusqu’au bout tu veux m’empoisonner.
Malheureuse! Voilà comme tu m’as perdue.
Au jour que je fuyais c’est toi qui m’as rendue.
Tes prières m’ont fait oublier mon devoir.
J’évitais Hippolyte, et tu me l’as fait voir.
De quoi te chargeais-tu? Pourquoi ta bouche impie
A-t-elle, en l’accusant, osé noircir sa vie?
(vv. 1307-1314).

Le reclama a la nodriza haber alentado sus flaquezas con cobardes astucias y la echa. La nodriza, también de manera tópica, le dice que todo lo hizo para servirla.

En el acto quinto, cuando Hippolyte se dispone a partir al exilio, Aricie le pregunta cómo no saca a su padre del error y le revela la verdad. El joven responde que no puede cubrirlo de vergüenza y se confía a la equidad de los dioses:

Et Phèdre, tôt ou tard de son crime punie,
N’en saurait éviter la juste ignominie.
(vv. 1353-1354).

Le dice a Aricie que lo siga, que salga de la esclavitud a que fue reducida. Para que su honra y reputación no sufran, se casarán en el templo que queda a las puertas de Trecén y los dioses serán testigos. Aricie acepta encontrarlo allá. Hippolyte se va. Llega Thésée y le pregunta a la princesa qué hacía su hijo. Le responde que se despedía para siempre. Con ironía el rey le dice que sus ojos supieron someter el rebelde corazón del joven, quien le juraba amor eterno. Aricie protesta,

defiende su amor e, imitándolo en su pudor, huye para no verse forzada a romper su silencio. Thésée se pregunta: “que cache un discours / Commencé tant de fois, interrompu toujours?” (vv. 1451-1452). Panope señala al rey la desesperación de Phèdre y le cuenta que Cénone se ha arrojado al mar. Insiste en el estado de exaltación de la reina. Ansioso, Thésée dice:

Ô ciel! Cénone est morte, et Phèdre veut mourir?
Qu'on rappelle mon fils, qu'il vienne se défendre,
Qu'il vienne me parler, je suis prêt de l'entendre.
Ne précipite point tes funestes bienfaits,
Neptune; j'aime mieux n'être exaucé jamais.
J'ai peut-être trop cru des témoins peu fidèles;
Et j'ai trop tôt vers toi levé mes mains cruelles.
Ah! de quel désespoir mes vœux seraient suivis!
(vv. 1480-1487).

Neptuno cumplió su palabra. Théràmène relata la muerte del joven. Un monstruo salvaje, “Indomptable taureau, dragon impétueux” (v. 1522), con cuernos en la frente y el cuerpo cubierto de escamas amarillas, surge del mar. Todos sus compañeros huyen y se refugian en el templo vecino:

Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,
Arrête ses coursiers, saisit ses javelots,
Pousse au monstre, et d'un dard lancé d'une main sûre,
Il lui fait dans le flanc une large blessure.
De rage et de douleur le monstre bondissant
Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant,
Se roule, et leur présente une gueule enflammée,
Qui les couvre de feu, de sang et de fumée.
(vv. 1527-1534).

El fuego que arroja de sus fauces espanta a los caballos que, en la estampida, tiran al joven del carro y, en su carrera, lo arrastran. El preceptor llega junto a él y escucha sus últimas palabras:

«Le ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie.
Prends soin après ma mort de ma chère Aricie.
Cher ami, si mon père un jour désabusé
Plaint le malheur d'un fils fausement accusé,
Pour apaiser mon sang et mon ombre plaintive,
Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive,

Qu'il lui rende...» À ce mot ce héros expiré
N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré,
Triste objet, où des Dieux triomphe la colère,
Et que méconnaîtrait l'œil même de son père.
(vv. 1561-1570).

Thésée reconoce su culpa.⁷⁸⁹ Théràmène refiere que luego llega Aricie junto al cuerpo de Hippolyte y no lo reconoce:

Mais trop sûre à la fin qu'il est devant ses yeux,
Par un triste regard elle accuse les Dieux,
Et froide, gémissante, et presque inanimée,
Aux pieds de son amant elle tombe pâmée.
(vv. 1583-1586).

En la última escena, Thésée señala a Phèdre que ella triunfa y que su hijo ya no vive. Le dice:

Mais, Madame, il est mort, prenez votre victime:
Jouissez de sa perte, injuste ou légitime.
Je consens que mes yeux soient toujours abusés.
Je le crois criminel puisque vous l'accusez.
(vv. 1597-1600).

El rey afirma que la muerte del joven es suficiente motivo para su llanto y agrega que quiere desaparecer de la faz de la tierra. Odia hasta las atenciones con que lo han honrado los dioses e insiste en que por mucho que hicieran por él, su funesta bondad no podría recompensarlo de lo que le quitaron. La reina, que se ha envenenado, confiesa todo:

[...] il faut rompre un injuste silence;
Il faut à votre fils rendre son innocence.
Il n'était point coupable.
(vv. 1617-1619).

Y agrega:

C'est moi qui sur ce fils chaste et respectueux
Osai jeter un œil profane, incestueux.

⁷⁸⁹ Vv. 1571-1573: "Ô mon fils! cher espoir que je me suis ravi! / Inexorables Dieux, qui m'avez trop servi! / À quels mortels regrets ma vie est réservée!".

Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste;
La détestable C none a conduit tout le reste.
Elle a craint qu’Hippolyte, instruit de ma fureur,
Ne d couvr t un feu qui lui faisait horreur.
La perfide, abusant de ma faiblesse extrême,
S’est h t e à vos yeux de l’accuser lui-même.
Elle s’en est punie, et fuyant mon courroux,
A cherché dans les flots un supplice trop doux.
(vv. 1623-1632).

La reina muere por el veneno. Thésée reconoce su error, va a ofrecer honores fúnebres a Hippolyte y adopta a Aricie.

En la tragedia, tres veces rompe Phèdre su silencio, con C none, con Hippolyte y con Thésée. Observa Barthes:

Estas tres rupturas son de gravedad creciente; de la una a la otra, Fedra se acerca a un estado cada vez más puro de la palabra. La primera confesión es aún narcisista, Enona es sólo un doble maternal de Fedra, Fedra se desemrolla, busca su identidad, hace su propia historia, su confidencia es  pica. La segunda vez Fedra se liga mágicamente a Hipólito a través de un juego, *representa* su amor, su confesión es dramática. La tercera vez se confiesa públicamente frente a quien, por su solo Ser, ha fundado la falta; su confesión es literal, está purificada de todo teatro, su palabra es coincidencia total con el hecho, es *corrección*: Fedra puede morir entonces, la tragedia se ha agotado.⁷⁹⁰

Phèdre muere por haber roto su silencio. El mismo crítico subraya que la *Phèdre* plantea la interioridad y culpabilidad. Señala que, en la obra:

las cosas no est n ocultas por ser culpables ( sa sería una visión prosaica, la de Enona, por ejemplo, para quien la falta de Fedra es sólo contingente, está relacionada sólo con la vida de Teseo); las cosas son culpables a partir del momento en que se ocultan: el ser raciniano no se libera y en eso consiste su mal.⁷⁹¹

Y observa que “la culpabilidad objetiva de Fedra (el adulterio, el incesto) es en suma una construcción postiza, destinada a naturalizar el padecimiento del secreto, a transformar

⁷⁹⁰ Barthes, 1992: 147-148. La confidencia épica es narrativa; la dramática, teatral.

⁷⁹¹ Barthes, 1992: 154.

provechosamente la forma en contenido”.⁷⁹² Ahora bien, conviene subrayar, como advierte Charles Mauron, la constancia del incesto en las tragedias de Racine, constancia que el psicocrítico francés estudia como una *métaphore obsédante*, como una fuerza inconsciente que orienta toda la obra del autor.⁷⁹³

Con respecto a Hippolyte, la mayor de las modificaciones introducidas por Racine en el mito está en su pasión por Aricie, una *faiblesse* en su carácter como dice el mismo poeta. El joven ha sido, hasta entonces, casto, como en el mito, pero en la obra, el que siempre ha despreciado a Venus, aparece enamorado. Barthes destaca que para Hippolyte, como para Phèdre, “amar es también ser culpable frente a Teseo, quien prohíbe a su hijo el matrimonio por razón de la ley de la *vendetta*, la cual nunca muere”, y agrega que “amar y confesar ese amor es, para Hipólito, un escándalo igual; una vez más, la culpabilidad del sentimiento no se distingue de su mención: Teramenes habla a Hipólito exactamente del modo como Enona habla a Fedra”.⁷⁹⁴ En cuanto a Phèdre, la reina no es “ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente”.⁷⁹⁵ Ni del todo culpable porque está predestinada, ni del todo inocente porque sus esfuerzos para superar su ilegítima pasión amorosa no fueron suficientes.

En la *Phèdre*, Racine articula ideológicamente el tema de Fedra e Hipólito; proyecta en el mito su gran inquietud teológico-filosófica: la predestinación del hombre en el marco del Jansenismo. Toda la tragedia está permeada por la visión pesimista de esta corriente sobre el papel que juega la gracia divina en la salvación de los hombres. Para Jansenius, Jesucristo no murió para la salvación de todos los hombres, sino sólo para la de los predestinados, proposición declarada impía, blasfematoria e injuriosa por la bula *Cum occasionem* (31 de mayo de 1653) del

⁷⁹² Barthes, 1992: 154.

⁷⁹³ Mauron, 1968.

⁷⁹⁴ Barthes, 1992: 148.

⁷⁹⁵ Racine, 1996: 197.

papa Inocente X (1574-1655). La reina no estaba predestinada por los Dioses a la salvación, por eso no se salva; por más que quiera resistirse a la perdición, pierde. Nada puede la voluntad (*volonté*) de Phèdre ante el destino (*destinée*).

La muerte de Hippolyte, según el “récit de Théràmène”, puede ser puesta en relación con la escultura de Jean-Baptiste I^{er} Lemoyne (París, 1679 – París, 1731) “La mort d’Hippolyte”, “Morceau de Réception à l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture” presentado el 31 de agosto de 1715 (véanse figuras 24 y 25). El preceptor del héroe señala que el monstruo salvaje surgido del mar espanta “Ses superbes coursiers, qu’on voyait autrefois / Pleins d’une ardeur si noble obéir à sa voix” (vv. 1503-1504): “La frayeur les emporte” (v. 1535) y, en su carrera, arrastran al joven:

À travers des rochers la peur les précipite.
L’essieu crie et se rompt. L’intrépide Hippolyte
Voit voler en éclats tout son char fracassé;
Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.
Excusez ma douleur. Cette image cruelle
Sera pour moi de pleurs une source éternelle.
J’ai vu, Seigneur, j’ai vu votre malheureux fils
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.
Il veut les rappeler, et sa voix les effraie;
Ils courent. Tout son corps n’est bientôt qu’une plaie.
(vv. 1541-1550).

El escultor logra plasmar en el mármol todo el movimiento y el dramatismo de la escena. La obra presenta a Hippolyte recién caído sobre las rocas: las riendas, flojas, todavía en sus manos, las piernas entre los restos de su carro, los músculos de todo el cuerpo aún tensos.



Figura 24



Figura 25

En 1801, el célebre editor francés Pierre Didot (1761-1853) realizó una lujosísima edición de las *Œuvres complètes* de Racine en tres volúmenes *in folio*. El pintor y dibujante Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson (Montargis, 1767 - París, 1824) ilustró *Andromaque* y *Phèdre*. Para *Phèdre*, tragedia recogida en el segundo volumen, realizó cinco dibujos y varios estudios preparatorios con los personajes desnudos y vestidos⁷⁹⁶ (véanse figuras 26, 27 y 28).



Figura 26

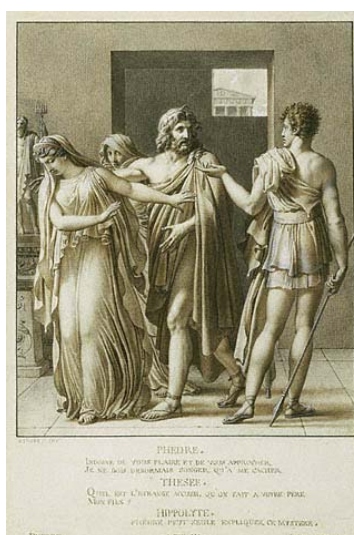


Figura 27

⁷⁹⁶ Conservados en el Musée Bonnat de Bayona y el Musée Thomas Dobrée de Nantes.

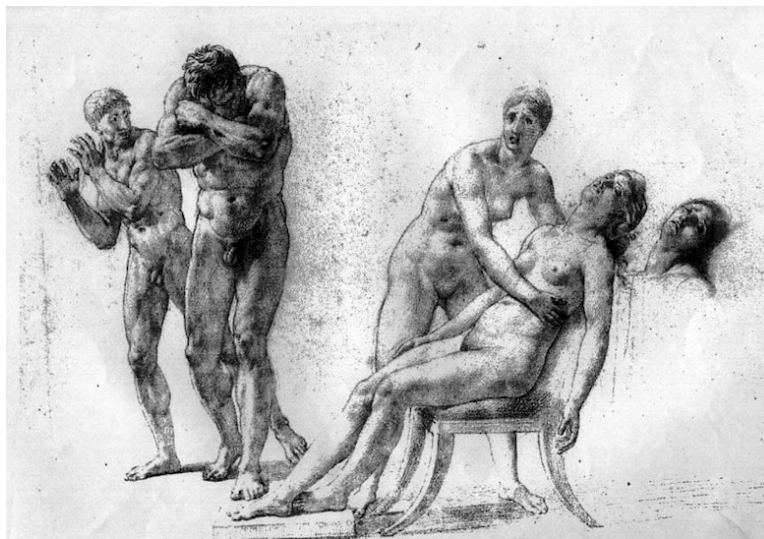


Figura 28

VI. EL MITO DE FEDRA E HIPÓLITO EN EL ROMANTICISMO

El Romanticismo se presenta como el gran movimiento espiritual del siglo XIX —“el siglo romántico”—, como un muy complejo y hasta contradictorio movimiento que se reconoce en todos los aspectos de la vida del hombre de entonces: el estético, el ideológico, el político, el económico, el social, el ético, el religioso. Oponiéndose a la antítesis clásico – romántico introducida por J. W. von Goethe (1749-1832) y F. von Schiller (1759-1805), y también a la acepción amplia y ahistórica de *romántico* de Sir Herbert J. C. Grierson (1886-1960), y, al mismo tiempo, adhiriéndose a la doctrina historicista de Wilhelm Dilthey (1833-1911), el gran crítico italiano Mario Praz (1896-1982) define *romántico* como “una sensibilidad particular de un determinado período histórico”,⁷⁹⁷ como “una cierta condición de la sensibilidad”,⁷⁹⁸ sensibilidad en la que privan, entre otras, la sugestión, la nostalgia, la ensoñación y la imaginación. Advierte Praz:

Romántico se asocia así con otro grupo de conceptos, tales como “mágico”, “sugestivo”, “nostálgico”, y sobre todo con palabras que expresan estados de ánimo inefables, como la palabra alemana *Sehnsucht* y la inglesa *wistful*. Resulta curioso notar que estas últimas no tienen equivalente en las lenguas neolatinas; es un signo claro más del origen nórdico, anglogermánico de los sentimientos que expresan. Los conceptos que hemos recordado tienen en común no proporcionar más que una vaga indicación de la cosa y dejan a la imaginación la tarea de evocarla.⁷⁹⁹

El Romanticismo representa ciertamente una exacerbación de la intimidad y un nostálgico retorno a la naturaleza desde lo urbano e incipientemente industrializado.

⁷⁹⁷ Praz, 1999: 45.

⁷⁹⁸ Praz, 1999: 49.

⁷⁹⁹ Praz, 1999: 58-59.

En el epílogo de *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*, el crítico inglés Frank Laurence Lucas (1894-1967), señala:

In these pages it has been suggested that the fundamental quality of Romanticism is not mere anti-Classicism, nor mediaevalism, nor “aspiration”, nor “wonder”, nor any of the other things its various formulas suggest; but rather a liberation of the less conscious levels of the mind.⁸⁰⁰

El Romanticismo como estado de sensibilidad histórico tiene una extensión “corta” y otra “larga”. El Romanticismo “corto” abarca desde las últimas décadas del siglo XVIII hasta los años treinta del siglo XIX, y se corresponde con el Romanticismo de los manuales de historia de las distintas literaturas nacionales, y el “largo” llega hasta fines de la centuria y, epigonalmente, hasta las dos primeras décadas del siglo XX.⁸⁰¹ Este Romanticismo “largo” incluye, entre otros, al Realismo romántico balzaciano, al Parnasianismo, al Simbolismo, al Decadentismo, al Esteticismo, al Modernismo hispanoamericano,⁸⁰² al Artepurismo, así como a cierto Naturalismo.

Los autores del Romanticismo tardío que retoman el mito de Fedra e Hipólito no centran su interés en el problema de la *hybris* y la *sophrosyne*, como Eurípides, ni en el conflicto *ratio – perturbatio*, como Séneca, sino que lo recuperan para su propia sensibilidad, para la sensibilidad de su tiempo.

Como se sabe, la imaginación masculina del *fin de siècle* —expresión que alude a la crisis ética y estética de fines del siglo XIX— polariza la representación de la mujer en los tipos antitéticos o las categorizaciones dicotómicas de la *femme fatale* (*donna fatale*, *mujer fatal*, *fatal*

⁸⁰⁰ Lucas, 1954: 233.

⁸⁰¹ L. R. Furst tiene una visión “corta” del Romanticismo; M. Praz, C. Paglia y J. R. Chaves tienen, en cambio, una visión “larga” de dicho movimiento.

⁸⁰² Ángel Rama observa que el Modernismo “tiene un carácter de coronación mediante la modernización atrevida que permite recuperar la tradición propia de la lengua y aun el proyecto romántico que no había logrado expandirse íntegramente, resolviendo en poco más de treinta años un siglo de historia literaria europea, cuya versión americana había sido flagrantemente insuficiente”, 1994: 66.

woman) o “belle dame sans merci”, como la llama Mario Praz⁸⁰³ citando la “ballad” “La Belle dame sans merci” (1819) de John Keats (1795-1821), que cita, a su vez, el poema “La Belle Dame sans Mercy” (1424) de Alain Chartier (1385/1392-1430/1440), y de la *donna angelicata* o *femme fragile*, como la designa Ariane Thomalla. Señala esta autora:

Femme fatale und *femme fragile* hängen beide mit der sexuellen Nervosität zusammen, welche die Kehrseite der enggeschnürten Sexualmoral des 19. Jahrhunderts ausmacht. Beide sind Ausdruck einer Verkrampfung und stellen den Versuch dar, mit Hilfe der Literatur eine sexuelle Unruhe zu bewältigen. Das Symbol und Symptom der *femme fatale* entspricht dabei einer Flucht aus der Realität gleichsam ›nach vorn‹ in eine Welt der erotisch-entfesselten Phantasie, des Exotismus der Sinne, der *Venus lasciva* und der Perversion. Der Dichter der *femme fragile* dagegen flieht ins Undeutliche, Uneingestandene, in die Verdrängung und damit —als Korrelat zur Perversion— in die Neurose.⁸⁰⁴

La *femme fatale* representa la agresión activa, la fuerza y la perversidad, en tanto que la *femme fragile*, la pasividad sumisa, la debilidad y la virtud. Una es corpórea, sexuada, genital, desvergonzadamente sensual, erótica, castrante (o castradora), enérgica y secular; la otra, espiritual, asexuada, angelical, lánguida, fría, distante, inaccesible y, de alguna forma, revestida de un aura mística. La *femme fatale*, de naturaleza irracional y pasional, priva al hombre de su voluntad, somete su intelecto y, con todo su poder sexual, lo domina, pierde, destruye y aniquila. Bram Dijkstra, en *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, observa:

alrededor de 1900, escritores y pintores, científicos y críticos, eruditos y esnobs, habían sido adoctrinados para ver en todas las mujeres que ya no se ajustaban a la imagen de la monja hogareña como seres viciosos y bestiales, representativos de un pasado instintivo, preevolutivo, que preferían la compañía de los animales antes que

⁸⁰³ Praz, 1999: 347-516.

⁸⁰⁴ Thomalla, 1972: 60-61; “Juntas, la *femme fatale* y la *femme fragile*, cuelgan del nerviosismo sexual que constituye el revés de la estricta moral sexual del siglo XIX. Ambas son la expresión de un acalambamiento y representan el intento de dominar, con ayuda de la literatura, un desasosiego sexual. El símbolo y síntoma de la *femme fatale* corresponde al mismo tiempo a una evasión de la realidad en cierto modo ‘hacia adelante’ en un mundo de desatada fantasía erótica, de exotismo de los sentidos, de *Venus lasciva* y de perversión. El poeta de la *femme fragile* escapa hacia lo poco claro, lo inconfesable, la represión y con ello —como correlato de la perversión— hacia la neurosis”.

la del varón civilizado, unas criaturas que eran la personificación de la hechicería y la maldad, que participaban en aquelarres y rituales peligrosos montadas a horcajadas de machos cabríos, tal como las plasmó, entre otros, el pintor español Luis Falero [1851-1896]. La mujer, en pocas palabras, había acabado siendo vista como la monstruosa diosa de la degeneración, una criatura del mal que gobernaba sobre las terroríficas bestias con cuernos que poblaban las pesadillas sexuales de los hombres. Era el animal humano pérfidamente representado por Félicien Rops [1833-1896] como *Pornócrates* [...], el gobernante de la “pornocracia” de [Pierre-Joseph] Proudhon [1809-1865], una criatura guiada a ciegas por un verraco, el símbolo de Circe, la representación bestial de toda la maldad sexual.⁸⁰⁵

La observación hecha por Dijkstra puede ser puesta en relación con la fuerte invectiva que, contra las mujeres, lanza Hipólito en la tragedia conservada de Eurípides:

ε Ζεῖ, τ ↔ δ ↓ κ ↔ β δ η λ ο ν □ ν ψ ρ ⊕ π ο ι ω κ α κ ῖ ν
 γ υ ν α ἰ ῥ κ α ω / ω φ ῶ " λ ↔ ο υ κ α τ λ κ ι σ α ω ;
 ε ⇒ γ □ ρ β ρ) τ ρ ι ο ν ≥ ψ ε λ ε ω σ π ε ἰ ῥ α ι γ ὕ ν ο ω ,
 ο Ὶ κ / κ φ υ ν α ι κ ῶ ν ξ ρ ° ν π α ρ α σ ξ ὕ σ ψ α ι τ) δ ε ,
 □ λ λ ε □ ν τ ι ψ ὕ ν τ α ω σ ο ἰ ῖ σ ι ν / ν α ο ἰ ῖ ω β ρ ο τ ο ῶ
 α ξ α λ κ ῖ ν α σ ↔ δ η ρ ο ν α ξ ρ υ σ ο \ β □ ρ ο ω
 π α ↔ δ ω ν π ρ ↔ α σ ψ α ι σ π ὕ ρ μ α τ ο \ τ ι μ → μ α τ ο ω ,
 τ ° ω □ φ ↔ α ω ♣ κ α σ τ ο ν , / ν δ ' δ ⊕ μ α σ ι ν
 ν α ↔ ε ι ν / λ ε υ ψ ὕ ρ ο ι σ ι ψ η λ ρ ι ο ν □ τ ε ρ .
 [ν λ ν δ ε / ω δ) μ ο υ ω μ ' ν π ρ ῶ τ ο ν □ φ ε σ ψ α ι κ α κ ῖ ν
 μ ὕ λ λ ο ν τ ε ω \ λ β ο ν δ ω μ □ τ ω ν / κ τ ↔ ν ο μ ε ν .]
 τ ο (τ ⊗ δ ' δ ° λ ο ν ⊃ ω γ υ ν ↓ κ α κ ῖ ν μ ὕ γ α :
 π ρ ο σ ψ ε ↔ ω γ □ ρ J σ π ε ↔ ρ α ω τ ε κ α ↔ ψ ρ ὕ χ α ω π α τ ↓ ρ
 φ ε ρ ν □ ω □ π λ κ ι σ ε , ⊃ ω □ π α λ λ α ξ ψ ≈ κ α κ ο \ .
 J δ ε α | λ α β ϕ ν □ τ η ρ ῖ ν / ω δ) μ ο υ ω φ υ τ ῖ ν
 γ ὕ γ η ψ ε κ) σ μ ο ν π ρ ο σ τ ι ψ ε ↔ ω □ γ □ λ μ α τ ι
 κ α λ ῖ ν κ α κ ↔ σ τ ⊗ κ α ↔ π ὕ π λ ο ι σ ι ν / κ π ο ν ε ἰ ῖ
 δ (σ τ η ν ο ω , \ λ β ο ν δ ω μ □ τ ω ν | π ε φ ε λ ⊕ ν .
 [f ξ ε ι δ ε □ ν □ γ κ η ν : α σ τ ε κ η δ ε (σ α ω κ α λ ῶ ω
 γ α μ β ρ ο ἰ ῖ σ ι ξ α ↔ ρ ω ν σ λ ζ ε τ α ι π ι κ ρ ῖ ν λ ὕ ξ ο ω ,
 α ξ ρ η σ τ □ λ ὕ κ τ ρ α π ε ν ψ ε ρ ο | ω δ ε □ ν π φ ε λ ε ἰ ῖ ω
 λ α β ϕ ν π ι ὕ ζ ε ι τ □ γ α ψ ⊗ τ] δ υ σ τ υ ξ ὕ ω .]
 = □ σ τ ο ν δ ε | τ ⊗ τ] μ η δ ὕ ν : □ λ λ ε □ ν π φ ε λ ↓ ω
 ε Ὶ ψ ↔ & κ α τ ε ο ὐ ὐ κ ο ν (δ ρ υ τ α ι γ υ ν → .
 σ ο φ ↓ ν δ ' μ ι σ ῶ : μ ↓ γ □ ρ f ν γ ε / μ ο ἰ ῖ ω δ) μ ο ι ω
 ε δ η φ ρ ο ν ο \ σ α π λ ε ἰ ῖ ο ν α γ υ ν α ἰ ῥ κ α ξ ρ → .

⁸⁰⁵ Dijkstra, 1994: 324-325. El autor hace referencia a la obra *La Pornocratie, ou les Femmes dans les temps modernes*, de 1858.

τῆ γὰρ κακοῦργον μῦλλον ἄτκτει Κ(πριω
 ἄ ταίῳ σοφαίῃσιν: " δᾶ μ→ξανωω γυν↓
 γνθμ | βραξε↔ & μπρ↔αν φ | ρΥψη.
 ξρ°ν δᾶ/ω γυναίκα πρ)σπολον μ'ν οἶ περ□ν,
 □φσογγα δᾶ αἶ ταίῳ συγκατοικ↔ζειν δ□κη
 ψηρρν, (νᾶ ε™ξον μ→τε προσφωνεῖν τινα
 μ→τᾶ/φ/κε↔νπν φψΥγμα δΥφασσαι π□λιν.
 ν\ν δᾶ ~α↓ μ'ν φνδον δρρσιν α↓ κακα↔~ κακ□
 βουλε(ματᾶ, φφω δᾶ/κφΥρουσι πρ)σπολοι.

¡Oh Zeus! ¿Por qué para los hombres ese engañoso mal,
 las mujeres, bajo la luz del sol has puesto?
 Pues si querías sembrar la raza mortal,
 a ésta, no de las mujeres deberías haberla producido,
 sino que los mortales, ofrendando en tus templos
 o peso en bronce, en hierro u oro,
 deberían haber comprado la simiente de sus hijos,
 cada uno según el valor de su ofrenda, y en casas
 libres habitar, sin mujeres.
 [Ahora para llevarnos el peor mal a los hogares
 pagamos las riquezas de las casas.]
 Y es evidente que la mujer es un gran mal por esto:
 el padre que las ha engendrado y criado les da además
 dotes y lejos las establece, como para apartarse de un mal.
 A su vez, el que toma en su casa esa planta funesta
 se goza con poner hermosos adornos
 a una estatua malísima, y tras sus vestidos se cansa,
 desdichado de él, agotando las riquezas de su casa.
 [Tiene una fatalidad; de modo que si al emparentar con una buena
 familia se alegra, conserva un lecho amargo,
 y si un buen matrimonio, parientes inútiles
 consigue; aferra con el bien el infortunio.]
 Más fácil es para el que tiene una nada, una mujer que,
 inofensiva por su simpleza, está sentada en su casa.
 A la mujer sabía la odio. ¡Qué no haya en mi casa
 mujer que piense más de lo debido!
 Pues Cipris engendra más la maldad
 entre las sabias; la mujer sin recursos,
 por su corto entendimiento, privada queda de la locura.
 Y no debería acercarse demasiado un sirviente a una mujer;
 fieras que sin voz muerden deberían convivir junto
 con ellas, para que no pudieran dirigir la palabra a nadie,
 ni a su vez recibir respuesta de aquéllas.
 Pero ahora, dentro, las malas hacen maldades,
 y afuera las llevan sus sirvientes.

(vv. 616-650).

La sociedad patriarcal y esclavista de la *polis* ateniense del siglo V a. C. —heredera de las fuertes ideas misóginas de épocas anteriores— consideró a la mujer, compañía ideal de las fieras, un gran mal para los hombres. En la *Teogonía*, Hesíodo (siglos VIII-VII a. C) refiere el mito de la primera mujer (vv. 571-616). Señala que las mujeres, irresistibles a los hombres, “no de la funesta pobreza compañeras, sino de la hartura” (v. 593: οἱ λομυνηῶ πενητῶ οἱ σφόδροι, οὐλοκροιο), son insaciables de bienes y una carga para aquéllos. Escribe el yambógrafo Semónides de Amorgos (siglo VII a. C):

Ζεὺς γὰρ μῦγιστον τοῦτο ποησεν κακόν,
γυναῖκα [...]

Pues el mayor mal que hizo Zeus
son las mujeres [...]
(frag. 7 Diehl, vv. 96-97).

La cultura patriarcal y burguesa de fines del siglo XIX, por su parte, diabolizó a la mujer. José Pedro Barrán señala que: “La misoginia de los burgueses católicos y liberales alcanzó su clímax al identificar a la mujer con el lujo y el despilfarro. Ella encarnaba la disipación al devorar la energía vital del hombre, tanto su dinero como su semen. La burguesa ociosa era la maldición de los esposos trabajadores y ahorrativos”.⁸⁰⁶

Ahora bien, la polaridad o dualidad *femme fatale* – *femme fragile* es, como señala José Ricardo Chaves, triangulada o dinamizada por el *héroe melancólico*:⁸⁰⁷ los dos *tipos* o modelos femeninos se remiten necesariamente entre sí y, a su vez, ambos con el masculino. Sostiene que:

el hombre anhela a la mujer frágil en tanto sublimación sexual y, por ende, en tanto trascendencia espiritual vista como “liberación de la carne”. Como dicha alquimia del deseo (de lo físico a lo espiritual) casi nunca es posible en la realidad, la mujer idealizada debe morir [...] o, simplemente, ya estar muerta [...]. Aquí la mujer

⁸⁰⁶ Barrán, 2004: II, 174.

⁸⁰⁷ Chaves, 1997: 119-124.

difunta viene a equipararse al triunfo de la razón masculina sobre la naturaleza, vista sobre todo como sexualidad.⁸⁰⁸

Y agrega:

el hombre desea a la mujer [fatal] en tanto cuerpo, sin ninguna otra referencia espiritual. La palabra clave ya no es sublimación sino lujuria, caída en la sexualidad, adiós a la trascendencia. El hombre renuncia a la razón y al espíritu para sucumbir al apetito corporal. Para acceder al sexo, tiene que someterse a la mujer, encarnación de la naturaleza.⁸⁰⁹

Afirma que “si la relación del héroe melancólico y la mujer frágil se encuentra dominada por un rasgo sádico del hombre hacia la mujer, en el caso de la relación del héroe con la mujer fatal el signo se invierte y es el masoquismo lo que se impone, con el hombre como elemento débil y pasivo”.⁸¹⁰

Recuperándolo para la sensibilidad de su tiempo, los autores de fines del siglo XIX y de comienzos del XX que actualizan el tema de Fedra e Hipólito, hacen de la reina una *mujer fatal*, devoradora de hombres, y del joven un *héroe melancólico*.

⁸⁰⁸ Chaves, 1997: 122.

⁸⁰⁹ Chaves, 1997: 122.

⁸¹⁰ Chaves, 1997: 122.

EL ROMANTICISMO INGLÉS

Lilian Renée Furst ha señalado que, a diferencia del Romanticismo continental —francés y alemán— “revolucionario”, el inglés es un Romanticismo “evolucionario”. Tanto en Francia como en Alemania, el movimiento romántico irrumpe de manera violenta en el contexto del Neoclasicismo ilustrado.⁸¹¹ En Inglaterra, en cambio, el Romanticismo no se presenta ni como irrupción, ni como ruptura, sino que se inserta de manera orgánica en la tradición literaria local. Jaime Rest subraya que los poetas ingleses:

tenían plena conciencia de hallarse comprometidos en un esfuerzo para desalojar los procedimientos del neoclasicismo —de la “poesía artificial”, según la designación que habían adoptado—, pero esta labor era en menor grado subversiva que reivindicatoria: el propósito último de la tarea emprendida era restaurar los cauces creativos que ellos consideraban “naturales” en Inglaterra y que, efectivamente, entroncaban en una caudalosa tradición cuyos máximos representantes eran Shakespeare y Milton; en todo caso, quienes habían perturbado el orden artístico, al apartarse de tales modelos, eran Dryden, Pope y sus secuaces, en la medida en que habían introducido e incorporado las concepciones del clasicismo francés, exóticas —de conformidad con tal juicio— para el gusto británico.⁸¹²

La cronología del Romanticismo inglés presenta características problemáticas porque “este movimiento se introduce como una prolongación de procesos iniciados con anterioridad y, hasta cierto punto, resulta arbitrario establecer el momento de transición entre los precursores y el estallido pleno de la renovación poética”.⁸¹³ Se podría fijar su inicio en 1776, año de la emancipación de las colonias inglesas de América del Norte, en 1789, año de inicio de la

⁸¹¹ Recuérdese que el Romanticismo francés —prefigurado en Jean Jacques Rousseau (1712-1778) e impulsado por Mme. de Staël (1766-1817)— está plenamente consolidado al momento de su acta fundacional, el prólogo de *Cromwell* de Victor Hugo (1802-1885), escrito en 1827, y de su declaración de guerra, la primera representación del drama *Hernani* del mismo Hugo, el 25 de febrero de 1830, en el Théâtre Français de París, tumultuoso estreno que se convierte en una verdadera batalla, “la bataille d’*Hernani*”, entre los jóvenes románticos y los viejos neoclásicos. Nótese la fuerte resistencia al movimiento. Téngase presente que también en 1830 se publicó *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (1783-1842).

⁸¹² Rest, 1969: 49.

⁸¹³ Rest, 1969: 53.

revolución francesa, de profundo impacto en el Reino Unido, o en 1798, año de publicación de *Lyrical Ballads*, libro conjunto de W. Wordsworth y S. T. Coleridge. El fin del Romanticismo “corto” se podría fijar en 1832 con la reforma electoral del rey Guillermo IV; el “largo”, en tanto, en las primeras décadas del siglo XX.

Para el Romanticismo “corto”, el citado Jaime Rest señala que:

aunque existan ciertos titubeos con respecto a las fechas exactas, es posible reconocer la presencia de tres etapas bien definidas en el desenvolvimiento completo del fenómeno: 1) el prerromanticismo, que abarca buena parte del siglo XVIII; 2) la aparición de la “vieja generación” romántica, durante la década anterior a 1800; y 3) el surgimiento y la rápida extinción de los “jóvenes románticos”, cuya producción se difunde entre 1815 y 1825. Es innecesario reiterar que el desenlace, aunque objetivo es un tanto arbitrario: Southey, Wordsworth y [Thomas] De Quincey [1785-1859] sobreviven por largo tiempo; las ideas románticas penetran en la religiosidad del “movimiento de Oxford”; que incluye la lírica de John Keble [1792-1866]; y resulta evidente que los grandes poetas victorianos —Tennyson, los Browning, los Rossetti, William Morris, Matthew Arnold [1822-1888], Swinburne y hasta W. B. Yeats— continúan la línea instaurada por las concepciones románticas. Inclusive, sería lícito afirmar —con los debidos recaudos— que la reacción antirromántica fomentada por los “imaginistas” hacia 1914, con Ezra Pound [1885-1972] y T. S. Eliot [1888-1965] a la cabeza, es en menor grado una ruptura total de una depuración doctrinaria, mediante la cual se excluyen imprecisiones y vaguedades.⁸¹⁴

Representantes destacados del Prerromanticismo son, en la poesía, James Macpherson (1736-1796) y Robert Burns (1759-1796) y, en la narrativa, Samuel Richardson (1689-1761); de la “primera generación” romántica, William Blake (1757-1827) y el grupo de los “laquistas”: William Wordsworth (1770-1850), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) y Robert Southey (1774-1843) y, en la novela, Walter Scott (1771-1832); y de la “segunda generación”, George Gordon, Lord Byron (1788-1824), Percy Bysshe Shelley (1792-1822) y John Keats (1795-1821).

Ahora bien, para el movimiento romántico inglés “largo” se pueden reconocer cuatro etapas: el Prerromanticismo, un primer Romanticismo, ya vitalista y optimista como el de

⁸¹⁴ Rest, 1969: 54.

Wordsworth, Coleridge, Lord Byron, Shelley y Keats, ya desilusionado como el de Robert Browning (1812-1889), un segundo Romanticismo, “Victoriano”, el esteticista de Algernon Charles Swinburne (1837-1909) y el evasivo de los escritores, pintores y críticos prerrafaelistas Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), John Everett Millais (1829-1896), William Holman Hunt (1827-1910), Cristina Georgina Rossetti (1830-1894), William Morris (1834-1896) y John Ruskin (1819-1900),⁸¹⁵ y un tercer Romanticismo, ya decadente, el de Oscar Wilde (1854-1900) en las letras y de Aubrey Beardsley (1872-1898) en las artes plásticas, ya nacionalista, el de William Butler Yeats (1865-1939).

BROWNING

Robert Browning (Camberwell, 1812 - Venecia, 1889), antes de casarse, en 1846, con Elizabeth Barrett (1806-1861), le escribe: “La entera función del poeta es contemplar con entendimiento el universo, la naturaleza y el hombre, en su estado presente de perfección o imperfección”.⁸¹⁶

Según el escritor, como observa Luis Cernuda, “un poeta no podía expresarse con libertad a menos que se la garantizara cierta ficción de impersonalidad”,⁸¹⁷ ficción de impersonalidad que encuentra precisamente en la “objetividad”. En su ensayo sobre Shelley, publicado en 1852 como

⁸¹⁵ Los pintores Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais y William Holman Hunt fundaron, en septiembre de 1848, la “Pre-Raphaelite Brotherhood”, hermandad que se oponía a las pautas de la Royal Academy. Si bien la hermandad apenas duró unos cuatro o cinco años, sus ideales estéticos —plásticos y literarios— continuaron vigentes en Inglaterra hasta los primeros años del siglo XX. Günter Metken señala que: “Su objetivo consistía en proporcionar a la Inglaterra, tan tempranamente capitalista, un arte personal y democrático del pensamiento y del hundimiento. Por encima de una muy acentuada sensualidad visual, el cuadro debía contener un significado, comunicar un mensaje, tal y como lo había conseguido antes la pintura cristiana. Esto significaba volver la espalda al paisaje, al retrato y al género para dedicarse a temas de importancia social. Estos fueron escogidos, paradójicamente, entre la leyenda y la literatura de la edad media, de la Biblia, de Shakespeare y, sobre todo, de los autores contemporáneos, aunque el presente también fue alumbrado de forma simbólica y moralizadora”, 1982: 9. John Ruskin, el crítico más influyente de la Inglaterra del siglo XIX, fue uno de los primeros en escribir sobre la hermandad, grupo al que pertenecía.

⁸¹⁶ Cernuda, 1974: 202.

⁸¹⁷ Cernuda, 1974: 203.

introducción a *Certain Letters of Percy Bysshe Shelley*, cartas que luego se supo eran falsas, Browning distingue entre poeta objetivo (“objective poet”) y poeta subjetivo (“subjective poet”).⁸¹⁸ El poeta objetivo busca reproducir las cosas exteriores con referencia inmediata a la mirada común y a la comprensión de los demás seres humanos, el poeta subjetivo, en cambio, se interesa por los elementos primarios de la humanidad que prefiere buscar en su propia alma. El primero es un hacedor, el segundo, un vidente. Browning aclara que, el poeta objetivo:

prefiere tratar de los hechos del hombre (resultado de dicho trabajo, en su forma pura, es lo que llamamos poesía dramática, cuando se prescinde hasta de la descripción, en cuanto ésta sugeriría alguien que describiese), en tanto que el poeta subjetivo, cuyo estudio es él mismo, al invocar a través de sí al pensamiento divino, absoluto, prefiere ocuparse de aquellas apariencias escénicas exteriores que, sin interrupción y con mayor continuidad, atraen sus luces y facultades interiores, escogiendo entre ellas las que acallan a la tierra y al mar, y pueda así oír mejor el latido de su corazón individual dejando las ruidosas, complejas e imperfectas manifestaciones de la naturaleza... que sólo distraen y suprimen el trabajo de su cerebro.⁸¹⁹

Cernuda subraya que, para Browning, “la poesía parece *by-product* de una situación o conflicto dramático y, dada su preferencia por lo impersonal, expresada a través de un personaje o, más raramente, de varios personajes. Es decir que su poesía adopta la forma de un monólogo dramático en el cual motivos éticos, psicológicos y subconscientes tornasolan la forma poética, y el efecto se obtiene por concentración y renuncia a los ornamentos”.⁸²⁰

En 1842, Browning publica *Dramatic Lyrics*, tercer volumen de la serie *Bells and Pomegranates*, volumen en el que funde lo dramático con lo lírico y forja el monólogo dramático. En el presentación del libro aclara: “Such poems as the following come properly enough, I suppose, under the head of ‘Dramatic Pieces’; being, though for the most part Lyric in expression, always Dramatic in principle, and so many utterances of so many imaginary persons,

⁸¹⁸ L. Cernuda expone de manera muy clara esta distinción de Browning, 1974: 209-212.

⁸¹⁹ Cernuda, 1974: 212-213.

⁸²⁰ Cernuda, 1974: 199.

not mine”. En uno de estos monólogos dramáticos, “Artemis Prologizes” (“Ártemis Prologa”),⁸²¹ construido como un discurso narrativo, el autor informa poéticamente el mito de Fedra e Hipólito, esto es, le da forma poética. Alexandra Sutherland Orr, *née* Leighton (1828-1903),⁸²² en *A Handbook to the Works of Browning*, señala que “Artemis Prologizes” “was suggested by the *Hippolytos* of Euripides” y agrega que estaba “destined to become part of a larger poem, which should continue its story”.

Tanto el título del libro (*Dramatic Lyrics*) como el del poema (“Artemis Prologizes”), elementos paratextuales, ponen al poema en relación directa con la tragedia griega. En este sentido, es interesante recordar lo escrito por la biógrafa del poeta, la citada Sutherland Orr, en *Life and Letters of Robert Browning*:

The first proof of “Artemis Prologizes” had the following note:

“I had better say perhaps that the above is nearly all retained of a tragedy I composed, much against my endeavour, while in bed with a fever two years ago — it went farther into the story of Hippolytus and Aricia; but when I got well, putting only thus much down at once, I soon forgot the remainder”.*

* When Mr. Browning gave me these supplementary details for the ‘Handbook’, he spoke as if his illness had interrupted the work, not preceded its conception. The real fact is, I think, the more striking.

Mr. Browning would have been very angry with himself if he had known he ever wrote ‘I HAD better’; and the punctuation of this note, as well as of every other unrevised specimen which we possess of his early writing, helps to show by what careful study of the literary art he must have acquired his subsequent mastery of it.

⁸²¹ En griego, προλογίζω significa “pronunciar el prólogo de una obra de teatro”. El verbo inglés “prologize” (también “prologuize” y “prologase”) significa “write or speak a prologue”; el español “prologar”, en tanto, significa solamente “escribir el prólogo de una obra”. Para facilitar el estudio se fuerza o amplía el valor del verbo español hasta hacerlo coincidir con el inglés. El título del poema es intencionalmente engañoso. “Ártemis prologa”, esto es, Ártemis “recita un prólogo”, pero el prólogo no es la primera parte de una obra sino que es la obra, la totalidad de la obra.

⁸²² Alexandra Sutherland Orr, “Lena”, era hermana del pintor inglés Frederic Leighton (1830-1896), Baron Leighton of Stretton, presidente de la Royal Academy. En 1857 se casó con el mayor Sutherland George Gordon Orr (1816-1858).

En la tragedia griega, como se sabe, el prólogo —todo lo que antecede a la *párodos*, a la primera elocución del coro— cumple la triple función de referir los hechos pasados, de describir la situación al momento de comenzar la acción dramática, esto es, de informar sobre las circunstancias presentes, y de predecir el futuro; y el éxodo —todo lo que sigue al último *estásimo*, a la última oda coral— la de dar solución al drama. En el *Hipólito* de Eurípides, Afrodita recita el monólogo prologal y Ártemis declama gran parte del éxodo. En Browning, Ártemis prologa, pronuncia el prólogo, que es precisamente la narración del mito. El poeta inglés hace un interesante cambio en la perspectiva de la enunciación del prólogo; cambia la perspectiva celosa de Afrodita, por la afectuosa de Ártemis.

El poema se inicia con Hipólito muerto. Dice Ártemis:

I am a Goddess of the ambrosial courts,
 And save by Here, Queen of Pride, surpassed
 By none whose temples whiten this the world.
 Through Heaven I roll my lucid moon along;
 I shed in Hell o'er my pale people peace;
 On Earth I, caring for the creatures, guard
 Each pregnant yellow wolf and fox-bitch sleek,
 And every feathered mother's callow brood,
 And all that love green haunts and loneliness.
 Of men, the chaste adore me, hanging crowns
 Of poppies red to blackness, bell and stem,
 Upon my image at Athenai here;
 (vv. 1-12).⁸²³

Sus palabras recuerdan las de Afrodita en el *Hipólito*:

⁸²³ En el poema de Browning, Ártemis aparece con muchas características de Hécate, una diosa afin. Recuérdese que Hécate, una muy antigua divinidad lunar de origen oriental, fue, con el tiempo, identificada con Selene o la Luna en el cielo, con Ártemis o Diana en la tierra y con Perséfone o Proserpina en los Infiernos. Los epítetos de la diosa: “triformis”, “triceps” y “trigemina” están relacionados precisamente con esta triple identificación. Dice Virgilio en la *Eneida*: “tergeminamque Hecaten, tria virginis ora Dianae”, “y a Hécate la triforme, y a Diana la doncella de tres rostros” (4. 511). Por otra parte, Hécate preside la magia y los hechizos, y está ligada al mundo de las sombras. Recuérdese también que las estatuas de Hécate, ya en forma de mujer de triple cuerpo, ya de mujer tricéfala, se colocaban en las encrucijadas, los lugares por excelencia de la magia, y a sus pies se depositaban ofrendas. Dice Ártemis: “So, I who ne'er forsake my votaries, / Lest in the cross-way none the honey-cake / Should tender, nor pour out the dog's hot life” (vv. 74-76).

Πολλὴ μὲν ἄνθρωποισι κοῖκον ἄνθρωμοιο
 ψεῦδος κλέψαι Κίπριος ὄφρα νοστήσει τῆς φωνῆς
 ἴσοι τε Πόντου τερμύων τῶν Ἀτλαντικῶν
 ναυοῦσιν ἐδῶκε, φῶς ἰδόντες "λαοῦ,
 τοῖσιν μὲν στυβόντα τῶν πρεσβέτων κρήνη,
 σφάλλων δὲ ἴσοι φρονόσιν ἐπὶ μὲν ἄνθρωποι.
 φνεστι γὰρ δὲ κῶν ψεῦδος γίνεαι τῶνδε:
 τιμῶμενοι ξαυοῦσιν ἄνθρωπων ἴσοι.

Grande y renombrada diosa entre los mortales
 y en el cielo, Cípris me llamo.
 Y de cuantos entre el Ponto y los confines del Atlas
 habitan, viendo la luz del sol,
 a aquellos que veneran mi poder privilegio,
 y arruino a cuantos son conmigo soberbios.
 Esto sucede también en la raza de los dioses:
 cuando son honrados por los hombres se alegran.
 (vv. 1-8).⁸²⁴

Numerosas correspondencias léxicas se pueden establecer entre ambos discursos. Afrodita y Ártemis se autoafirman como diosas (ψεῦδος, *Goddess*) y ambas hablan de adoración (στυβόντα, *adore*) y de privilegiar (πρεσβέτων) o cuidar (*care*) y proteger (*guard*) a sus devotos. Y hay también una diametral diferencia, la consideración de la castidad de Hipólito, para Afrodita, *hybris*, para Ártemis, *adoration*.

En la tragedia de Eurípides, como se ha visto, Afrodita subraya la relación que une a Hipólito con Ártemis; dice que ambos corren por el verde bosque exterminando las fieras y se apura a señalar que si bien no siente “envidia” (φύσσομαι) por ellos, se vengará por las “faltas” (ἄμαρτμα) que el joven ha cometido contra ella: él es el único de los ciudadanos de Trecén que la desprecia. También en el monólogo dramático, Ártemis cuenta que éste la sigue “a través del salvaje bosque de frondosos caminos” (v. 15) donde juntos cazan ciervos, onzas y leopardos. Ahora bien, lo que para Afrodita es una “falta trágica” (ἄμαρτμα), para Ártemis es

⁸²⁴ Con respecto a las coronas tejidas por Hipólito, véanse los versos 73 y 74 de la tragedia.

simplemente un “descuido” (*negligence*) para con la otra diosa,⁸²⁵ descuido en el que se mezclan los “celos” (*jealousy*).

Celosa, Afrodita, hace nacer en Fedra “un deseo apestoso” (v. 20: “A noisome lust”)⁸²⁶ por su hijastro con el fin de castigarlo. La reina, despreciada, decide ahorcarse, pero, antes de hacerlo, escribe en un rollo su falsa acusación. Teseo, ausente durante los hechos, regresa y cree en lo escrito por su esposa. Cegado por la ira (“wrath”), el rey de Atenas envía a su hijo al exilio. Dice Ártemis:

Now Theseus from Poseidon had obtained
That of his wishes should be granted Three,
And one he imprecated straight —alive
May ne'er Hippolutos reach other lands!
(vv. 35-38).

El dios hace surgir del mar un monstruo (“monster”) que espanta a los caballos:

These, mad with terror, as the sea-bull sprawled
Wallowing about their feet, lost care of him
That reared them; and the master-chariot-pole
Snapping beneath their plunges like a reed,
Hippolutos, whose feet were trammeled fast,
Was yet dragged forward by the circling rein
Which either hand directed; nor they quenched
The frenzy of their flight before each trace,
Wheel-spoke and splinter of the woeful car,
Each boulder-stone, sharp stub, and spiny shell,
Huge fish-bone wrecked and wreathed amid the sands
On that detested beach, was bright with blood
And morsels of his flesh: then fell the steeds
Head-foremost, crashing in their mooned fronts,
Shivering with sweat, each white eye horror-fixed.
(vv. 47-61).

⁸²⁵ Vv. 14-18: “He my buskined step / To follow through the wild wood leafy ways, / And chase the panting stag, or swift with darts / Stop the swift ounce, or lay the leopard low, / Neglected homage to another God”.

⁸²⁶ Nótese el adjetivo literario noisome (“offensively malodorous”, “very unpleasant”, “disgusting”), usado frecuentemente en las expresiones “noisome smells”, “noisome vapors”, “noisome pestilence”.

De lejos los compañeros de Hipólito presencian el accidente. Llevan al joven agonizante junto a su padre, quien se regocija de que Poseidón hubiese escuchado su súplica (“prayer”). A continuación, la propia Ártemis, “in a flood of glory visible” (v. 67), se para junto a su moribundo devoto (“dying votary”) y le revela la verdad al rey de Atenas. Dice la diosa:

Then Theseus lay the woofullest of men,
And worthily; but ere the death veils hid
His face, the murdered prince full pardon breathed
To his rash sire. [...]
(vv. 70-73).

En el éxodo del *Hipólito* de Eurípides, Ártemis, *dea ex machina*, señala a Teseo la inocencia de Hipólito. Aquél se siente arruinado y quiere morir pero obtiene el perdón de su hijo quien lo deja libera del crimen y de la sangre (vv. 1448-1451). Como en la tragedia eurípidea, también en el poema de Browning hay total perdón y reconciliación entre padre e hijo.

En Eurípides, Ártemis predice el futuro culto de Hipólito en Trecén e instituye máximas honras para el joven: las doncellas antes del matrimonio le ofrecerán un mechón o un bucle de sus cabellos (vv. 1425-1426). En Browning, el pueblo, parado junto a la pira funeraria y sobre el cuerpo muerto del príncipe, se corta el cabello en señal de duelo.

Cuando cae la pira, la potencia (“potency”) de Ártemis transporta a Hipólito muerto a su retiro (“retreat”), a su “tres veces venerable bosque” (v. 99: “thrice-venerable forest”),⁸²⁷ donde el sabio Asclepio, a quien Apolo, hermano de la diosa, enseñó las propiedades de cada hierba, flor y raíz, lo devolverá a la vida.

The saving soul of all: who so has soothed
With lavers the torn brow and murdered cheeks,
Composed the hair and brought its gloss again,
And called the red bloom to the pale skin back,
And laid the strips and jagged ends of flesh
Even once more, and slacked the sinew’s knot

⁸²⁷ Ártemis no lo dice, pero, es de suponer, que se refiere al bosque de Aricia.

Of every tortured limb —that now he lies
As if mere sleep possessed him underneath
These interwoven oaks and pines. [...]
(vv. 105-113).

Por último, Ártemis apela a las ninfas del bosque:

And ye, white crowd of woodland sister-nymphs,
Ply, as the sage directs, these buds and leaves
That strew the turf around the twain! While I
Await, in fitting silence, the event.
(vv. 118-121).

También ella espera la resurrección de su devoto.

En el monólogo dramático “Artemis prologizes”, Browning ofrece una narración del mito de Fedra e Hipólito en la que mezcla elementos tomados tanto del prólogo como del éxodo de la tragedia eurípidea. Conviene recordar que el poeta inglés sentía especial interés por Eurípides; no sólo reescribe el *Hipólito*, reescribe también la tragedia *Alcestis* en *Balaustion's Adventure*,⁸²⁸ de 1871. Más aún, en el poema narrativo *Aristophanes' Apology*,⁸²⁹ de 1875, la propia Balaustion defiende a Eurípides, su poeta trágico favorito, satirizado por Aristófanes, y, para demostrar su grandeza, lee la tragedia *Heracles*, en la traducción del mismo Browning. Ahora bien, con respecto a su apropiación del espíritu griego, tempranamente subrayó Charles Harold Herford que Browning “had shown, in the noble fragmentary ‘prologue’ to a *Hippolytus* (*Artemis Prologizes*), a command of the majestic, reticent manner of Greek tragedy sufficiently remarkable in one whose natural instincts of expression were far more Elizabethan than Greek”.⁸³⁰

En el poema de Browning, Ártemis hace una muy plástica narración de la muerte de Hipólito, narración que puede ser relacionada con distintas pinturas, más o menos contemporáneas, que ilustran dicho episodio. Frente a los despojos del joven, la diosa recuerda

⁸²⁸ *Balaustion's Adventure, Including a Transcript from Euripides.*

⁸²⁹ *Aristophanes' Apology, Including a Transcript from Euripides: Being the Last Adventures of Balaustion.*

⁸³⁰ Hertford, 1905: 190.

cómo éste fue arrastrado por sus caballos. Anteriormente había recordado que juntos corrían por el bosque y que juntos cazaban animales, sino que también. La contraposición de una caracterización pasiva, que insiste en la impotencia, a una caracterización dinámica, que resalta la fuerza y virilidad del héroe, mueve a una cierta piedad ante la indefensión y el sufrimiento del casto joven, adorador de la diosa y muy querido por ésta. Todos los cuadros que representan a Hipólito caído del carro y arrastrado con violencia por sus caballos exigen también una mirada piadosa al joven que muere injustamente por la perversidad de su madrastra. El pintor neoclásico francés Carle Vernet (Bordeaux, 1758 - París, 1836) expone en el *Salon* de 1800 “La Mort d’Hippolyte” (véase figura 21), dibujo muy poco realista en su composición aunque sí en sus detalles. Amante de los caballos, Vernet representa fuertemente encabritados a los dos que tiran del carro de Hipólito; los bruscos movimientos de su corcovear se reflejan de manera notable en las crines y colas. Hipólito, en cambio, aparece rígido en su caída. El pintor figura al monstruo marino enviado por Poseidón como un dragón alado. El romántico Théodore Géricault (Rouen, 1791 - París, 1824), alumno de Vernet, en su óleo (boceto) de 1824, “La mort d’Hippolyte” (véase figura 22), insiste más en el movimiento y la fuerza de los caballos.⁸³¹ El victoriano anglo-holandés Sir Lawrence Alma-Tadema (Dronrijp, 1836 - Wiesbaden, 1912), pinta en 1860, en su época de estudiante en el taller del pintor historicista belga Henri Leys (1815-1869), la ténpera “The Death of Hippolytus” (véase figura 23), composición centrada en el sufrimiento del joven enredado en las riendas.

⁸³¹ No hemos podido ver el óleo sobre tela (boceto) del pintor francés Joseph-Désiré Court (1797-1865) “La mort d’Hippolyte” (1820-1827; 35 x 46 cm.), cuadro conservado en el Musée Fabre de Montpellier (inv. 2004.5.1).



Figura 29



Figura 30



Figura 31

En el poema de Browning, Ártemis refiere no sólo la muerte de Hipólito, sino también que ella misma transportó sus restos mortales junto a Asclepio, para que éste le devolviera la vida. El motivo de la resurrección del héroe aparece ilustrado en “Diane rendant à Aricie Hippolyte ressuscité par Esculape” de Jean-François-Léonor Mérimée (Broglie, 1757 - París, 1836), padre del escritor Prosper Mérimée. De 1801 es un dibujo preparatorio para la gran pintura que, entre 1806 y 1807, realizó, por encargo, en el tímpano de la bóveda de la “Salle de Diane” del Museo del Louvre (véanse figuras 24 y 25).



Figura 32



Figura 33

El motivo de la resurrección del héroe aparece ilustrado también en “Esculape rend la vie à Hippolyte” (véase figura 26) de Alexandre Denis Abel de Pujol (Valenciennes, 1787 - Paris, 1861), pintura al óleo sobre yeso encargada, en 1825, por el rey Luis XVIII de Francia para uno de los segmentos de la bóveda de la segunda Galería de Diana en el castillo de Fontainebleau. La pintura presenta la escena en un bosque, ciertamente el *Nemus Dianae* del mito, el “Bosque de Diana” en el valle aricino, y muestra a Hipólito, no muerto, sino desmayado sobre una roca. El príncipe se mantiene erguido con dificultad; Asclepio lo toma del brazo y, por detrás, lo sostiene Ártemis. La masculinidad o virilidad de Hipólito se ve disminuida por una postura que denota debilidad, fragilidad. La figura del joven es claramente andrógina —entendida la androgenización como una feminización de lo masculino—, figuración propia de la estética de la época, piénsese,

entre otros cuadros, en “Le sommeil d’Endymion” (1790-1791) de Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson.

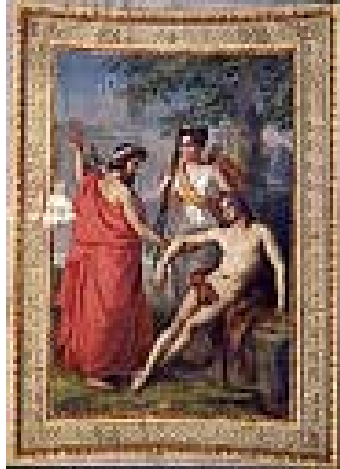


Figura 34

SWINBURNE

Algernon Charles Swinburne (Londres, 1837 - Putney, 1909) comparte con los prerrafaelistas el desprecio por el presente y el gusto por el pasado.⁸³² Así como Dante Gabriel Rossetti prefiere el medievo italiano y William Morris la Grecia clásica, la Islandia medieval y la Inglaterra de 1300, Swinburne elige la Grecia clásica y la época isabelina. Pero se distingue de los miembros de la hermandad en el aspecto moral de la obra. A diferencia de la estética prerrafaelista, caracterizada por un moralismo puritano y conservador y por un erotismo contenido y avergonzado,

⁸³² La relación de Swinburne con William Morris (1834-1896), Dante Gabriel Rossetti y Edward Coley Burne Jones (1833-1898), posteriormente Lord Burne-Jones, comienza en 1857. Por esas fechas, como señala Cernuda, “Morris llega a Oxford con el proyecto de decorar el hall de la University Union, junto con Rossetti y Burne-Jones. Swinburne simpatiza con ellos, aunque Rossetti lo intimide un poco y no forme amistad con él hasta después de abandonar la universidad e irse a vivir a Londres”, 1974: 249.

victoriano,⁸³³ la de Swinburne es decididamente contraria a la moral oficial de su tiempo. Más aún, podría señalarse que sus ideas políticas y religiosas y sus preferencias sexuales enfrentan a las entonces dominantes.⁸³⁴

Escasa en la obra de otros escritores ingleses, la influencia de la literatura francesa es, en la de Swinburne, de capital importancia.⁸³⁵ Camille Paglia señala al respecto:

In Swinburne's poetry, the paganism of Romanticism becomes totally overt. Swinburne creates English Late Romanticism by using French Decadence to reinforce Coleridge against Wordsworth. An admirer of Sade, Gautier, Baudelaire, Swinburne restored to English literature the sexual frankness it lost after the eighteenth century.⁸³⁶

Swinburne conoce la obra del marqués de Sade a través de su amigo el poeta y hombre de letras Richard Monckton Milnes (1809-1885), desde 1863 Lord Houghton,⁸³⁷ y, a su vez, se la hace conocer a D. G. Rossetti.⁸³⁸ La influencia de Sade es decisiva en su propia obra y determina “esa visión de los dioses malignos, atormentando a los hombres, que expresa *Atalanta*; odio a la

⁸³³ “A pesar de cierto simbolismo erótico, perceptible en la obra de algunos de ellos [de algunos prerrafaelistas], a Rossetti le ofende mucho el calificativo que se da al grupo: *the Fleishy School*, la escuela carnal”, Cernuda, 1974: 162. Ahora bien, una cosa es el erotismo contenido de la estética prerrafaelista, muchas veces más inquietante por esta misma contención y por la androginia que caracteriza su pintura, y otra, muy distinta, la vida privada de los miembros de la hermandad. Recuérdese que la esposa de William Morris, Jane (*née* Burden) mantuvo un romance con Dante Gabriel Rossetti, y que el mismo Morris estuvo involucrado afectivamente con la esposa de Edward Burne-Jones, Georgiana (*née* Macdonald).

⁸³⁴ Aunque noble, Swinburne se mostró fervoroso partidario de Giuseppe Mazzini y de su sueño de una Italia republicana. En 1872, escribe en una carta a Giuseppe Chiarini: “Nací entre la clase aristocrática, accidente que comparto con Byron y Shelley, los otros dos únicos poetas ingleses, surgidos en estas generaciones últimas, que tuvieron fe en los pueblos republicanos y en la libertad”, en Cernuda, 1974: 243. Con respecto a la religión, abandonó la iglesia anglicana y se volvió un antiteísta. En la “Prefatory note” de su *William Blake. A Critical Essay*, define el *antitheism* (antiteísmo) como “opposition to the God of man's making and man's worshipping”. Y en cuanto a su sexualidad, desde 1879, y hasta su muerte, vivió con su amigo Walter Theodore Watts (a partir de 1896 Watts-Dunton).

⁸³⁵ El abuelo paterno, Sir John Edward Swinburne fue educado en Francia y su madre, Lady Jane Henrietta Swinburne, hija del tercer conde de Ashburnham, en Italia. Cardín subraya: “Una educación doméstica, a la vez afrancesada (por vía paterna) e italianizante (su madre había sido educada en Florencia) dotó a Swinburne de un bagaje cultural perfectamente ajeno a la insular tradición británica —sólo influida dos siglos antes por la novela española—, haciendo de él un *littérateur* tan profundamente afrancesado que llegó incluso a escribir una ‘nouvelle’ y un drama enteramente en francés”, en Swinburne, 1982: 9.

⁸³⁶ Paglia, 1991: 460.

⁸³⁷ Cernuda, 1974: 253. Refiere este crítico: “‘Como coleccionista de Sade tiene fama europea’, dice Swinburne de Lord Houghton; ‘su colección de libros eróticos, grabados, etc., no tiene rival en la tierra, como tampoco, según imagino, en el cielo’ ”.

⁸³⁸ Metken, 1982: 91.

divinidad que se cifrará en las palabras suyas: ‘El mal supremo, Dios’ ”.⁸³⁹ Ahora bien, la influencia no se limita a Sade, Gautier, o Baudelaire, se extiende también, entre otros, al Victor Hugo de *Les Châtiments* y a Leconte de Lisle.

En julio de 1866 Swinburne publica sus *Poems and Ballads*,⁸⁴⁰ libro en el que incluye el breve diálogo “Phaedra”. La forma teatral adoptada por el autor está en relación con su temprano gusto por el drama. En este sentido, como él mismo reconoce, su lectura de Shakespeare y de la antología de Charles Lamb (1775-1834), *Specimens of English Dramatic Poets, who lived About the Time of Shakespeare* (1808), una selección que cubre el teatro inglés desde *Gorboduc* hasta Shirley, fue decisiva en su formación.⁸⁴¹ Swinburne toma el argumento de la “Phaedra” de Eurípides, poeta que no admira.⁸⁴² Conviene recordar que en su ensayo sobre el dramaturgo inglés Philip Massinger (1583-1640), ensayo aparecido en 1889 y recogido en *Contemporaries of Shakespeare*, Swinburne hace una comparación entre *The Fatal Dowry* (1632) del mismo Massinger, pieza escrita con la asistencia de Nathan Field (1587?-1619?), y *The Fair Penitent* (1703) de Nicholas Rowe (1674-1718), obra que retoma el tema, y observa que la última pieza: “is on the whole immeasurably inferior in composition and execution to the original from which it was rather treacherously conveyed or derived is as certain as that the *Phèdre* of Racine is

⁸³⁹ Cernuda, 1974: 253.

⁸⁴⁰ Según Kenneth Haynes este libro “brought him notoriety and much angry critical abuse. Fearing litigation, the publisher Moxton & Co. withdrew the book in early August; by mid-September it was on sale again, reissued by John Cander Hotten, one of whose specialities was erotic literature. At Hotten’s request, Swinburne responded to his critics with Notes on Poems and Reviews”, en Swinburne, 2000: xxi.

⁸⁴¹ Cernuda recuerda que Swinburne, “estando en la biblioteca de su biógrafo Sir Edmund Gosse, halla un ejemplar de los *Specimens of English Dramatic Poets*, de Charles Lamb, [y] le dice: ‘Este libro me enseñó más que otro alguno en el mundo; ése y la Biblia’. En Eton lee a Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, Ford, Massinger, Beaumont y Fletcher, así como otros dramaturgos de los siglos XVI y XVII”, 1974: 245.

⁸⁴² El ya citado Cernuda señala que, en Eton, la antología oficial “eran los *Poetae Graeci*, de la cual [Swinburne] dirá que ‘había representado gran papel, al nutrir en su mente el amor a la poesía’. Los poetas que más lo atraen en dicha antología son Mosco, Píndaro, Teócrito, Safo, Esquilo y Sófocles; a Eurípides lo detestaría, como en latín detesta a Horacio, aunque la poesía latina le interesa menos que la griega”, 1974: 245-246.

poetically inferior to the *Hippolytus* of Euripides”.⁸⁴³ Ahora bien, a pesar de que Swinburne no siente gran admiración por Eurípides, reconoce su superioridad con respecto a Racine en el tratamiento del tema de Fedra e Hipólito, tema que él mismo retoma para resignificarlo ideológicamente. Reelabora, desde el esteticismo y el decadentismo, la materia prefigurada por la tradición para expresar con ella sus visión del mundo.

En “Phaedra”, como en *Atalanta in Calydon* (1865) y en *Erechtheus* (1876), la influencia de la tragedia griega se verifica no sólo en el lenguaje⁸⁴⁴ sino también en ciertas convenciones propias del género⁸⁴⁵ y en la misma estructura de la pieza.⁸⁴⁶ En el diálogo intervienen como personajes Fedra, Hipólito y el coro de mujeres treceñas.

El poema “Phaedra”, compuesto en verso libre (*blank verse*), imita, en cuanto a su esquema formal, un episodio de una tragedia. En este episodio tiene lugar un diálogo tenso entre Fedra e Hipólito, *agón* o disputa dialéctica que sigue a la declaración de amor de la reina y al rechazo del joven. Dice Hipólito

Lay not thine hand upon me; let me go;
Take off thine eyes that put the gods to shame;
What, wilt thou turn my loathing to thy death?
(vv. 1-3).

Fedra le pide que la mate:

Nay, I will never loosen hold nor breathe
Till thou have slain me; godlike for great brows
Thou art, and thewed as gods are, with clear hair:
Draw now thy sword and smite me as thou art god,
For verily I am smitten of other gods,
Why not of thee?

⁸⁴³ Swinburne, 1926: 281.

⁸⁴⁴ K. Haynes ha señalado que: “Swinburne’s frequent compound epithets and adjectives in ‘un-’ and ‘dis-’, use of litotes, inversions of word order, complex syntax, long periods, and omissions of subject or verb are consistent with the elevated language of Greek tragedy”, en Swinburne, 2000: 382. Piénsese en el adjetivo *dispiteous* (v. 82).

⁸⁴⁵ En el caso particular de “Phaedra”, por ejemplo, apelar al coro y ponerlo por testigo.

⁸⁴⁶ Esto se observa más, por la propia extensión de la obra, en *Atalanta in Calydon*, tragedia que consta de prólogo, párodos, estásimos, episodios y éxodo.

(vv. 4-9).

E insiste:

[...] Come, take thy sword and slay;
Let me not starve between desire and death,
But send me on my way with glad wet lips;
For in the vein-drawn ashen-coloured palm
Death's hollow hand holds water of sweet draught
To dip and slake dried mouths at, as a deer
Specked red from thorns laps deep and loses pain.
Yea, if mine own blood ran upon my mouth,
I would drink that. Nay, but be swift with me;
Set thy sword here between the girdle and breast,
For I shall grow a poison if I live.
[...]
O whatsoever of godlike names thou be,
By thy chief name I charge thee, thou strong god,
And bid thee slay me. Strike, up to the gold,
Up to the hand-grip of the hilt; strike here;
(vv. 16-26 y 29-32).

Le señala a Hipólito que ella nació de Pasífae, le pide que no se refrene ni por la grandeza de su sangre ni por las “luminosas letras” (v. 37: “shining letters”) de su nombre,⁸⁴⁷ y subraya que está “enferma por odio al dulce sol” (v. 40: “sick with hating the sweet sun”). Pero el joven aclara que él no es parte de la “ira de los dioses contra ella” (v. 43: “gods’ wrath with her”). Fedra recurre al amor de todas las descendientes de Helios-Sol como castigo de Afrodita, Hipólito, sin embargo, se opone a este recurso.

La reina subraya con insistencia su doble condición: es a la vez humana y divina, y le dice al joven que será suyo:

Nay, for I love thee, I will have thy hands,
Nay, for I will not loose thee, thou art sweet,
(vv. 62-63).

⁸⁴⁷ Recuérdese que la raíz del nombre $\Phi\alpha\leftrightarrow\delta\rho\alpha$ es la misma del adjetivo $\phi\alpha\iota\delta\rho\omega$, “brillante”.

Señala, de manera tópica, que se quema con amor⁸⁴⁸ y ordena al joven que sea despiadado, que no tenga compasión para con ella y la mate:

I do but bid thee be unmerciful,
Even the one thing thou art. Pity me not:
Thou wert not quick to pity. Think of me
As of a thing thy hounds are keen upon
In the wet woods between the windy ways,
And slay me for a spoil. This body of mine
Is worth a wild beast's fell or hide of hair,
And spotted deeper than a panther's grain.
I were but dead if thou wert pure indeed;
I pray thee by thy cold green holy crown
And by the fillet-leaves of Artemis.
Nay, but thou wilt not. Death is not like thee,
Albeit men hold him worst of all the gods.
(vv. 84-96).

Quiere morir como una presa cazada por Hipólito, pero éste no la mata. Agrega entonces Fedra:

For of all gods Death only loves not gifts,
Nor with burnt-offering nor blood-sacrifice
Shalt thou do aught to get thee grace of him;
He will have nought of altar and altar-song,
And from him only of all the lords in heaven
Persuasion turns a sweet averted mouth.
(vv. 97-102).

Swinburne incorpora a su texto un fragmento de la tragedia *Niobe* de Esquilo, tomada posiblemente de los *Poetae Scenici Graeci* del clasicista alemán Karl Wilhelm Dindorf (1802-1883):⁸⁴⁹

μῆνοω ψεῖον γὰρ ψῆνατοω ὁ δῶρον/ρῆ,
ὁ δ᾿ ἔν τι ψῆτων ὁ δ᾿/πισπιγνδων ἔνοιο,
ὁ δ᾿ ἔστι βῶμῳ ὁ δ' παιωνῶ ζεται:
μῆνου δ' Πειψῶ δαιμῆνων ἔποστατεῖ.

La muerte es el único de los dioses que no ama los presentes,

⁸⁴⁸ V. 69: "I am burnt to the bone with love [...]".

⁸⁴⁹ *Poetae Scenici Graeci*. Accedunt perditarum fabularum fragmenta. Recensuit Guil. Dindorfius. Londini: Black, Young et Young, 1830 (hubo numerosas reediciones de este libro). En la tercera edición de los *Poems and Ballads*, de 1868, a pie de página, Swinburne copia en griego el primer verso del fragmento y señala su autor y la obra.

ni haciendo sacrificios ni vertiendo libaciones lograrías algo,
no tiene altar ni es celebrada con peanes
y, de las divinidades, solamente Persuasión está alejada de ella.
(frag. 161 Nauck²).

Fedra piensa que Hipólito es peor que la Muerte, diosa maligna, y subraya que no hay palabras que puedan convencerlo. El joven se retira y señala la reina:

The man is choice and exquisite of mouth;
Yet in the end a curse shall curdle it.
(vv. 114-115).

La última parte del poema de Swinburne es un monólogo de Fedra que comienza con una apelación a las mujeres treceñas que forman el coro.⁸⁵⁰ Dice:

There is a god about me like as fire,
Sprung whence, who knoweth, or who hath heart to say?
A god more strong than whom slain beasts can soothe,
Or honey, or any spilth of blood-like wine,
Nor shall one please him with a whitened brow
Nor wheat nor wool nor aught of plaited leaf.
For like my mother am I stung and slain,
And round my cheeks have such red malady
And on my lips such fire and foam as hers.
This is that Ate out of Amathus
That breeds up death and gives it one for love.
(vv. 130-140).

Fedra se ve compartiendo con su madre y con su hermana una misma enfermedad: la locura erótica, la locura enviada por la igualmente maligna Afrodita, la diosa de Amatunte, en la isla de Chipre.⁸⁵¹ Agrega:

[...] Desire flows out of her
As out of lips doth speech: and over her
Shines fire, and round her and beneath her fire.
She hath sown pain and plague in all our house,
Love loathed of love, and mates unmatchable,
Wild wedlock, and the lusts that bleat or low,

⁸⁵⁰ Este monólogo puede ser puesto en relación con la gran *rhexis* de Fedra (vv. 373-430) del *Hipólito* de Eurípides.

⁸⁵¹ En Amatunte (Ἀμαθυσός, Amathus), en la costa sur de Chipre, Afrodita era adorada como Afrodita Amatusia (Ἀφροδῖτη Ἀμαθυσσῶα). Según una tradición local, allí, y no en Naxos, abandonó Teseo a Ariadna.

And marriage-fodder snuffed about of kine.
(vv. 146-152)

Refiere la historia de Pasífae y de Ariadna, señala el odio que siente por su marido y lanza contra él una maldición.⁸⁵² Expresa, por último, su deseo de haber sido ella la primera víctima de su hermano Asterión, el Minotauro, esto es, de haber estado en lugar de los siete jóvenes y las siete doncellas que, por la muerte de Androgeo, le tributaba Atenas a Creta cada año, o cada nueve años, tributo que cesa con Teseo:

I would I had been the first that took her death
Out from between wet hoofs and reddened teeth,
Splashed horns, fierce fetlocks of the brother bull!
For now shall I take death a deadlier way,
Gathering it up between the feet of love
Or off the knees of murder reaching it.
(vv 179-184).

Puesto que no murió ni como víctima de su hermano, ni asesinada por su hijastro, Fedra debe tomar “la muerte de una manera más mortal”, para ello deberá suicidarse y acusar a Hipólito, acusación que conducirá también a éste a la muerte.

Fedra habla de destino (“fate”): el amor como castigo de Afrodita. Ahora bien, Swinburne introduce una innovación; la reina señala que si Piteo hubiese matado al niño, no se habría consumado su destino.⁸⁵³ El incidente es una invención del autor moldeada en incidentes parecidos: ni Hécuba mató a Paris-Alejandro, ni Layo a Edipo, y por esto mismo sobrevinieron la caída de Troya y la muerte del rey de Tebas.

Nada se dice, en el poema, del destino o de la muerte de Hipólito; se hace, sin embargo, una referencia al mito:

⁸⁵² Vv. 171-174: “But like to death he came with death, and sought / And slew and spoiled and gat him that he would. / For death, for marriage, and for child-getting, / I set my curse against him as a sword”.

⁸⁵³ Vv. 176-178: “Pittheus, because he slew not (when that face / Was tender, and the life still soft in it) / The small swathed child, but bred him for my fate”.

Chorus:
 He goes with cloak upgathered to the lip,
 Holding his eye as with some ill in sight.
 Phædra:
 A bitter ill he hath i' the way thereof,
 And it shall burn the sight out as with fire.
 Chorus:
 Speak no such word whereto mischance is kin.
 Phædra:
 Out of my heart and by fate's leave I speak.
 Chorus:
 Set not thy heart to follow after fate.
 (vv. 116-122).

Mario Praz observa que el influjo de la concepción swinburdiana de la mujer fatal en la literatura inglesa es particularmente notable en un fragmento de las *Notes of the Old Masters in Florence*, “notas tomadas con ocasión de la estancia de 1864 en Florencia y publicadas en la *Fortnightly review* de julio de 1868 y más tarde en los *Essays and Studies* (1875)”.⁸⁵⁴ Swinburne habla de algunos estudios sobre cabezas femeninas de Miguel Ángel, mejor aún, de la escuela miguelangelesca, y señala:

But in one separate head there is more tragic attraction...: a woman's, three times studied, with divine and subtle care; sketched and re-sketched in youth and age, beautiful always beyond desire and cruel beyond words; fairer than heaven and more terrible than hell; pale with pride and weary with wrong-doing; a silent anger against God and man burns, white and repressed, through her clear features. In one drawing she wears a head-dress of eastern fashion rather than western, but in effect made out of the artist's mind only; plaited in the likeness if closely-welded scales as of a chrysalid serpent, raised and waved and rounded in the likeness of a sea-shell. In some inexplicable way all her ornaments seem to partake of her fatal nature, to bear upon them her brand of beauty fresh from hell;⁸⁵⁵

Y agrega más adelante:

Her eyes are full of proud and passionless lust after gold and blood; her hair, close and curled, seems ready to shudder in sunder and divide into snakes. Her throat, full and fresh, round and hard to the eye as her bosom and arms, is erect and stately, the head set firm on it without any droop or lift of the chin; her mouth crueller than a

⁸⁵⁴ Praz, 1999: 443-444.

⁸⁵⁵ Swinburne, en Praz, 1960: 239-240.

tiger's, colder than a snake's, and beautiful beyond a woman's. She is the deadlier Venus incarnate:

Πολλὰ μὲν ἄνθρωποι βροτοῖσι [sic] κοῖκον ἄνομον
ψεῦδος:

(Eur. *Hipp.* 1-2.)

for upon earth also many names might be found of her: Lamia [...]; or the Persian Amestris [...]; or Cleopatra [...]; or that queen of the extreme East who with her husband marked every day as it went by some device of a new and wonderful cruelty.⁸⁵⁶

Afrodita-Cipris-Venus no es, como la misma diosa dice en el prólogo del *Hipólito* euripideo, ἄνομον, “sin nombre”, y muchos son también sus nombres cuando aparece encarnada (“incarnate”), cuando toma forma humana, los de las mujeres fatales, y entre ellos, nominadamente, Fedra tal y como aparece en este poema de Swinburne.

A lo largo del poema, Fedra mezcla agresividad sexual con masoquismo. Rechazada por Hipólito en sus intentos amorosos, desea que el joven la mate con su espada, una forma metafórica de ser poseída por él. Pero Hipólito no la mata, se resiste a matarla, porque hacerlo significa someterse a sus deseos. La reina está construida como una *femme fatal*, totalmente dominada por el deseo sexual, deseo teñido en este caso de masoquismo;⁸⁵⁷ en cuanto a Hipólito, a pesar de su virilidad, de la fuerza de sus músculos (“threw”) y de su condición de cazador, es dulce (“sweet”), posee una masculinidad suave, esto es, está construido como un *héroe melancólico*. El enfrentamiento de Hipólito con Fedra se centra en la resistencia del *héroe melancólico* a someterse a la corporalidad o genitalidad de la *mujer fatal*.

⁸⁵⁶ Swinburne, en Praz, 1960: 240.

⁸⁵⁷ La *femme fatal* finisecular está por lo general más asociada al sadismo que al masoquismo.

EL ROMANTICISMO ITALIANO

En la Península Itálica, el Romanticismo en las artes se entrelaza con el nacionalismo y el liberalismo en la política; en efecto, “la cultura romántica no queda encerrada en una torre de marfil, sino que participa del acontecimiento político de la nación”.⁸⁵⁸ Como bien señala María Cristina Gianbelluca de Morales:

El movimiento romántico toma, en Italia, dos orientaciones literarias muy distintas: una se inspira en la obra literaria de Manzoni, con un programa muy concreto, cuyo tema es la verdad, y cuyo objetivo es lo útil, social y moralmente; la otra, procede de Foscolo y de Leopardi, quienes destacan la individualidad de la obra de arte como creación imaginativa y lírica. Articulada en torno de estos nombres, comienza a desenvolverse la compleja la compleja vida literaria de Italia durante el siglo XIX.⁸⁵⁹

Ugo Foscolo (1778-1827) y Giacomo Leopardi (1798-1837) mezclan elementos clásicos y románticos y conciben “la poesía como obra de ‘fantasía’, privada de elementos lógicos, morales y utilitarios”.⁸⁶⁰ Alessandro Manzoni (1785-1873), en cambio, “considera necesario hallar una religión para el pueblo que controle la fuerza desenfrenada de las pasiones” y piensa que el “arte, como la religión, tiene un objetivo concreto de progreso y de moralidad”.⁸⁶¹

La orientación de Foscolo y Leopardi, enriquecida con los aportes del Romanticismo francés e inglés, se convierte, a fines del siglo XIX, en el Decadentismo. Éste, una de las últimas promociones del gran movimiento romántico, no se manifiesta en Italia como una corriente literaria más o menos uniforme en sus postulados estéticos, sino como la emergencia de tres

⁸⁵⁸ Gianbelluca de Morales, 1969: 169.

⁸⁵⁹ Gianbelluca de Morales, 1969: 169. Recuérdese que los primeros manifiestos románticos italianos aparecen en 1816 y pertenecen a Ludovico Arborio Gattinara di Breme (1780-1820): “Intorno all’ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani”, a Pietro Borsieri (1788-1852): “Avventure letterarie di un giorno”, y, muy especialmente, a Giovanni Berchet (1783-1851): “Sul *Cacciatore feroce* e sulla *Eleonora* di G. A. Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo”.

⁸⁶⁰ Gianbelluca de Morales, 1969: 169.

⁸⁶¹ Gianbelluca de Morales, 1969: 186.

distintas poéticas individuales, a saber, la de Gabriele D'Annunzio (1863-1938), "Il superuomo", la de Giovanni Pascoli (1855-1912), "Il fanciullino", y la de Antonio Fogazzaro (1842-1911), "Il santo".⁸⁶²

D'ANNUNZIO

En el panorama literario de la Italia de fines del siglo XIX y comienzos del XX, Gabriele D'Annunzio (Pescara, 1863 - Gardone Riviera, 1938) aparece como una figura singular, como el más acabado representante, si no el único, del Decadentismo. D'Annunzio abreva este romanticismo tardío en su versión francesa: Parnaso y Simbolismo, y, en este sentido, su obra puede ser relacionada con la de los modernistas hispanoamericanos, sus contemporáneos. Mariapia Lamberti ha señalado ya la estrecha correspondencia estilística, temática y estética entre la poesía del italiano y la de los modernistas,⁸⁶³ correspondencia que se da también en la narrativa y en el teatro. Uno y otros comparten el cuidado formal, el sentido musical del verso y el sentido rítmico de la prosa, el rechazo de lo racional, el antipositivismo, el desprecio por la moral burguesa y por el vulgo, un fuerte individualismo, el superhombre, la conciencia de superioridad, la evasión aristocrática de la realidad, el exotismo, el cosmopolitismo, el clasicismo, la sensualidad, el erotismo, el hedonismo, el refinamiento, el esteticismo, la suntuosidad, la exquisitez, la elegancia, la actitud paganizante junto al misticismo, el esoterismo, el ocultismo y cierto dandismo *snob*.

⁸⁶² Con acierto Carlo Salinari, en *Mito e coscienza del decadentismo italiano. D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, titula los capítulos dedicados a estos autores "Il superuomo", "Il fanciullino", "Il santo" y "La coscienza della crisi" respectivamente. El capítulo dedicado a Pascoli toma su nombre del escrito *Il fanciullino* (1897), exposición de la concepción poética del autor, y el dedicado a Fogazzaro, de la novela *Il santo* (1905), novela centrada en el problema de la renovación espiritual de la Iglesia católica. En cuanto a Pirandello, no lo inscribimos dentro del Decadentismo.

⁸⁶³ Lamberti, 1993-1994.

Entre diciembre de 1908 y febrero de 1909, D'Annunzio trabaja intensamente en su *Fedra*.⁸⁶⁴ El 10 de diciembre, el poeta escribe una carta a su nueva amante, la condesa franco-rusa Nathalie (Natalia) de Goloubeff (1879-1941), nieta del médico del Zar Alejandro III, bautizada como “Donatella Cross” y “Diana caucasica”, y le señala:

Vraiment j'ai possédé Phèdre à l'ombre du myrte transpercé par son épingle d'or.
J'ose après Euripide, après Sénèque, après Racine, donner une Phèdre nouvelle.
Vous m'avez donné la puissance de féconder la matrice épuisée.⁸⁶⁵

El 12 de enero le escribe: “Mon poème est chaud de toi, Thalassia. Je veux le consacrer à toi sous le signe de Thalassia”,⁸⁶⁶ y la noche entre el 2 y 3 de febrero: “Ma tragédie est dédiée à Vous sous le nom de Thalassia”,⁸⁶⁷ dedicatoria que mantiene cuando se imprime: “A Thalassia”,⁸⁶⁸ “a la Señora del Mar (Ψ□λασσα)”.

El mismo D'Annunzio cuenta la génesis de la obra en una entrevista que concede a Renato Simoni, entrevista que se publica el 9 de abril de 1909 en *Il Corriere della Sera*. Refiere que:

Per la prima volta allora pensai di comporre un poema tragico intorno alla sorella di Arianna. Poi la commozione che suscitavano in tutti gli studiosi le scoperte degli scavi di Creta mi volse lo spirito a considerare non la tragedia di Fedra, ma quella di Pasifae “nata dal Sole e dall'Oceanina”, la tragedia delle creatura solare fata preda schiumosa d'Afrodite nefanda, la tragedia del Labirinto, la tragedia di Dedalo e d'Icaro e di quel Minos figlio di Licaste che fu il primo dominatore del Mediterraneo [...]. Per qualche tempo la visione mi sedusse per la grandezza dei suoi lineamenti e in forza del suo dolore, in quell'isola sacra che è un focolare di miti meravigliosi. Ma troppo l'occupava l'ombra del Toro e l'ombra de la “falsa vacca” [...]. Quando tornai a Fedra, non seppi disgiungere dal suo volto la maschera

⁸⁶⁴ Pietro Gibellini dice: “il 14 novembre 1908 la tragedia era solo un progetto senza nome, due mesi e mezzo dopo, la notte fra il 2 e il 3 febbraio 1909, Gabriele ne vergeva l'ultima pagina”, en D'Annunzio, 2001: V. El manuscrito autógrafa de la tragedia, adquirido en 1997, se conserva en la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (ARC.21.56/1).

⁸⁶⁵ D'Annunzio, 2001: VII.

⁸⁶⁶ D'Annunzio, 2001: VII.

⁸⁶⁷ D'Annunzio, 2001: VIII. En esta misma carta dice: “Amour, mon amour, je viens d'achever la tragédie de Phèdre, à trois heures du matin. Je ne peux pas te dire mes souffrances de ces derniers jours, de ces dernières heures. Tout à coup, la grande ligne s'est close avec une exactitude divine, comme un anneau infrangible et éternel. Et j'ai senti dans ma poitrine un cœur gonflé de merveilleuses larmes”, 2001: VIII.

⁸⁶⁸ D'Annunzio, 2001: I.

materna; né seppi interamente domare il furore lirico ond'era nato il mio *Ditirambo d'Icaro*. Cosicché la mia Fedra è veramente una Pasifaeia, como per dispregio la chiama Ippolito, è indissolubilmente avvinta del sangue e dal fato della madre miseranda.⁸⁶⁹

Y agrega:

La mia eroina è, como in Euripide, como nel Racine, tutta invasa dal morbo insanabile [...]. Ma non è le gemebonda inferma euripidea che giace sul suo tormentoso letto e non osa parlare a Ippolito né osa parlare a Tèseo, ma sol morire legando alle sue mani esangui le tavolette accusatrici. Né pur somiglia alla “grande dame” raciniana [...]. La mia eroina è veramente la Cretese “che il vizio della patria arde e il suo vizio” secondo l'espressione di Seneca. “Cressa!” la chiama Ippolito per dispregio. È nata nell'isola dei dardi e del dittamo, nella terra insanguinata dai sacrificii umani e assordata dal brozo percosso dei Coribanti, nata dall'adultera dei pascoli e da quel crudele Minos che accese una così furibonda e criminosa passione in Scilla, figlia di Niso. Ma ha, in una carne che pesa, una grande anima alata e ansiosa di volo.⁸⁷⁰

La *Fedra* de D'Annunzio, tragedia en verso en tres actos, fue representada por primera vez en el “Teatro Lirico” de Milán el 10 de abril de 1909 por la compañía de Mario Fumagalli⁸⁷¹ y, al mismo tiempo, bellamente editada por los Fratelli Treves con xilografías del ilustrador y pintor Adolfo De Carolis (1874-1928).⁸⁷²

⁸⁶⁹ D'Annunzio, 2001: XI-XII.

⁸⁷⁰ D'Annunzio, 2001: XII-XIII.

⁸⁷¹ El papel de Fedra fue interpretado por Teresa Franchini, el de Ippolito por Gabriellino D'Annunzio

⁸⁷² Adolfo De Carolis / Adolphus de Karolis entró, hacia 1897, en el círculo artístico romano “In Arte Libertas” fundado por Nino Costa, círculo de orientación estética prerrafaelista. Por esos mismos años, trató a los pintores Dante Gabriel Rossetti y Edward Burnes-Jones. Ilustró las obras de D'Annunzio y de Pascoli.



Figura 35

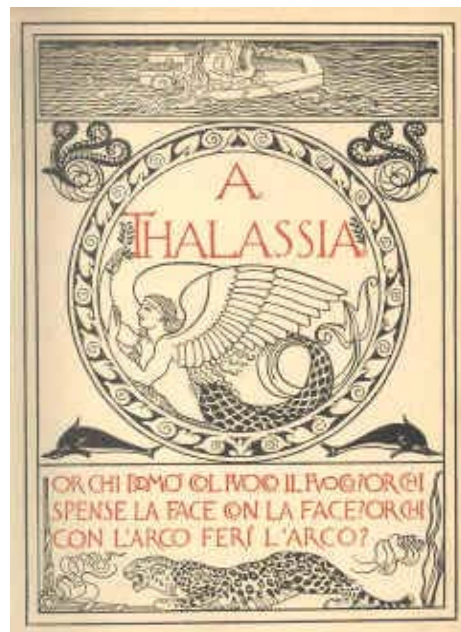


Figura 36

D'Annunzio, en una carta escrita en Milán, el 3 de abril de 1909 y dirigida a su amigo Benigno Palmerio menciona los modelos de la tragedia.

Caro Benigno,

la rappresentazione, dopo tante noie e tanti sforzi, è fissata per sabato santo. Al ricevere questa mia, ti prego, va alla Capponcina; e tra i libri che sono sulla tavola e intorno —nel mio studio— cerca i seguenti:

- * Euripidis Aeschyli, Sophoclis *Fabulae*, grandi volumi in latino e greco, rilegati in pergamena
- * *Les deux Masques* de P. Saint-Victor (3 volumi)
- * Un volume di Racine con la *Phèdre*
- * Le tragedie di Seneca: il testo latino e la traduzione
- * *Poèmes et Ballades* di Swinburne
- * Euripide— *Tragédies* et traduction de Leconte de Lisle

I volumi

- * Plutarco, Le vite —un volume dov'è la vita di Teseo
- * Le Eroidi di Ovidio (un volume antico)

Ti sarà facile trovarli, perché son tutti là. Inoltre nel cassetto della piccola tavola che sta presso la grande, tra questa e il leggio, a destra della sedia dove mi siedo, prendi *tutte le cartelle*, fanne un fascio. E libri e carte chiudili in un bauletto (che ne dev'essere ancora uno di cuoio) e spedisce il bauletto come bagaglio a Milano mandando lo scontrino per spresso. Mi raccomando alla tua diligenza consueta.

Io sono affaticatissimo per le prove. Appena data la rappresentazione tornerò.
A rivederci. Salutami Argia
Gabiellino è qui e ti abbraccia

Il tuo
Gabriele⁸⁷³

Según Mario Praz, la obra “no es más que una amplia paráfrasis [de la *Phaedra* de Swinburne], engrosada con el acostumbrado florilegio de expresiones extraídas aquí y allá de los *Poems and Ballads*”,⁸⁷⁴ libro que D'Annunzio leyó en la versión francesa de Gabriel Mourey (1865-1943), versión aparecida en París, en 1891, en la casa editorial A. Savine, con una

⁸⁷³ D'Annunzio, 2001: XX-XXI.

⁸⁷⁴ Praz, 1999: 499-500. El mismo crítico advierte: “El primero en comparar la *Fedra* de D'Annunzio con la de Swinburne fue G. P. Lucini, en el artículo ‘L'indimenticabile risciacquatura delle molte *Fedre*’, *Ragione*, 27 de junio de 1909, artículo reimpresso en *Antidannunziana*, Milán, Studio Editoriale Lombardo, 1914, págs. 260 y ss.”, Praz, 1999: 491 (nota 116).

introducción de Guy de Maupassant (1850-1893).⁸⁷⁵ Ahora bien, como ha observado más recientemente Pietro Gibellini:

Scegliendo una storia conosciuta, il pubblico, meno attratto dall'essito della *fabula* per la frequente riproposizione scenica (le versioni di Euripide e Racine erano e sono un sempreverde del cartellone), poteva disporsi a quella fruizione cerimoniale, religiosa e catartica propria della tragedia arcaica. D'altro canto, presupponendo negli spettatori la padronanza del macrotesto, o sovratesto, costituito dalla somma delle altre *Fedre*, il poeta poteva dimostrare la propria originalità introducendo delle varianti al "racconto" (*mythos*), modificando lo sviluppo narratologico più che i dettagli dello stile, le microtessere formali, spesso fedeli fino alla parafrasi delle fonti (Euripide, Seneca, Racine e Swinburne, ma anche Omero, Eschilo, Sofocle, Ovidio, Dante, e lo stesso d'Annunzio, secondo la pratica consueta dell'autocitazione).⁸⁷⁶

D'Annunzio enmarca la acción de su *Fedra* en la de *Las Suplicantes* de Eurípides. Valiéndose de la figura de Teseo que las articula, el autor actualiza dos tragedias euripideas, el *Hipólito* y *Las Suplicantes*, en la suya.

En *Las Suplicantes*, Eurípides cuenta que el rey tebano Creonte, después de la fracasada expedición de los Siete contra Tebas, se niega a devolver los cadáveres de los argivos para que se les celebren sus honras fúnebres y entierros. Adrasto, el rey de Argos, con las madres y los hijos de estos guerreros, se dirige a Eleusis donde está Etra, la madre de Teseo, celebrando sacrificios a Deméter. A ella, como suplicante, implora su piedad, y le pide que interceda ante su hijo el rey de Atenas para recuperar los cadáveres. En un principio Teseo se niega pero luego, persuadido por Etra, accede a tal petición, y después de una batalla contra los tebanos, los recobra y los entrega a los argivos.

⁸⁷⁵ Gabriel Mourey fue un importante hombre de letras francés, traductor del inglés (Edgar Allan Poe, A. C. Swinburne, Okakura Kakuro) y crítico de arte (Gainsborough, Alphonse Mucha, Lalique, Príncipe Serge Yourievitch). Escribió para la *Revue wagnérienne* y para *The Studio*. Fue director de la revista *Les Arts de la vie*. Propició el encuentro entre D'Annunzio y Debussy para *Le Martyre de Saint-Sébastien*. Nunca terminó sus propios proyectos teatrales con este compositor; "Préface Syrinx ou La flûte de Pan" fue compuesta en 1913 como música de escena para su poema dramático "Psyché". Parecería que Mourey no termina de entender el inglés. Dice Swinburne: "under shaggy and speckled *lies* of hair" (v. 154), esto es, "bajo las hirsutas y moteadas *mechas* de pelo", y Mourey traduce: "sous les touffus et roux *mensonges* de sa crinière".

⁸⁷⁶ D'Annunzio, 2001: XXI-XXII.

D'Annunzio hace, al inicio de la obra, la siguiente acotación: “Trezene è il luogo, ‘vestibolo della terra di Pelope’ ”,⁸⁷⁷ cita de Eurípides:

Τροζ→νιαι γυναιῖκεω, α® τ)δᾶ fσξατον
ο⇒κεῖτε ξ⊕ραω Πελοπ↔αω προν⊕πιον,

Mujeres de Trecén, que este extremo
umbral del país de Pélope habitáis,
(vv. 373-374).

En el palacio de Piteo, junto al altar dedicado a “Zeus Erceo”, están Etra y las madres de los siete héroes caídos ante las siete puertas de Tebas que, suplicantes, con la cabellera tonsurada y portando ramas de olivo envueltas en blanca lana, le preguntan:

— Che sai?
Che sai della lontana guerra?
— Tèseo
torna?
— Il tuo figlio ha vinto, per la Legge
santa di tutta l’Ellade?
(vv. 17-20).

Etra anuncia la llegada de una nave trecenia de la flota de su hijo con las velas negras, como las que tenía la nave que llevaba a Creta el tributo para el Minotauro, indicio fúnebre: “È mort0 Tèseo!” (v. 27), exclaman las suplicantes. Fedra les pregunta:

Donne
ospiti rispondetemi: Chi primo
recò questa parola,
questa parola della morte?
(vv. 132-135).

Gorgo, la nodriza de Fedra,⁸⁷⁸ dirigiéndose a las suplicantes, señala la demencia de aquélla, motivo tradicional del tema:

⁸⁷⁷ D’Annunzio, 2001: 3.

⁸⁷⁸ Anónima en las tragedias antiguas, la nodriza de Fedra se llama, en D’Annunzio, Gorgo (Γοργ⊕), nombre propio femenino bastante frecuente en Grecia documentado en Heródoto (*Historias* 5. 48), Plutarco (*Vidas paralelas*, *Licurgo* 14. 8) y Teócrito (*Idilios* 15. 1, 36, 51, 66 y 70).

Ne l'udite! L'insania la rapisce.
[...]
[...] Donne ospiti, è inferma.
Non la vedete? Non ha più colore
il triste sangue. L'agita,
fatto il vespro, un'angoscia
calda come il delirio. E parla in vano.
(vv. 248-254).

Llega Eurito d'Ílaco, el mensajero naval (*messo navale*) y anuncia la victoria de Tèseo:

O Titànide figlia del Re d'isole,
Madri dei Sette Eroi rivendicati,
grande novella reco:
la vittoria di Tèseo!
(vv. 282-285).

Después de relatar las muertes de Capanèo y de su esposa Evadne, otra articulación con *Las Suplicantes*, el mensajero pregunta a Fedra por Ippolito, que en ese momento se encuentra cazando, puesto que quiere entregarle los tres presentes que le ofrece el rey Adrasto, presentes que son una innovación del poeta italiano:

Arione [...]
il nerazzurro cavallo di stirpe
divina, velocissimo, dall'unghia
sonora come crotalo di bronzo,
dal vasto petto che un fumido cuore
nasconde. [...]
(vv. 685-690),

Un cratère d'argento,
a doppia ansa, capace
di sei misure, con intorno espressa
dal metallo una caccia di leoni,
opera d'un artifice sidonio,
(vv. 700-704),

Una schiava altocinta, una Tebana
dai sandali vermigli,
fior delle prede, vergine regale,
creata d'una delle cinque genti
che pel seme di Cadmo ebbero nome
Sparti alla fonte Aréia.

(vv. 709-714),

[...] O Titànide, è bellissima.
(v. 721).

Después de oír estas últimas palabras, según acota el autor, Fedra siente bajo su seno un golpe y salta extraviada. Ante la sola mención de otra mujer, se abandona histérica a los más violentos celos, fuera de sí, grita que quiere verla y le pide a su nodriza Gorgo que la traiga. Enfrentadas en un *agón* en el que predominan el esteticismo, la elaboración poética y el artificio, Fedra le dice a Ipponòe:⁸⁷⁹ “Sei fragile” (v. 915), y ésta le responde: “Fragile / sì, ma come l’ornello che fa l’asta / vibrante” (vv. 920-922). Reconoce que ahora es una esclava,⁸⁸⁰ sin embargo, la reina, asaltada nuevamente por los celos, la corrige, no será la esclava, será la esposa de Ippolito.⁸⁸¹ El enfrentamiento crece en tensión. Fedra toma a la esclava adivina entre las manos, la arrastra hacia el altar, se quita de las trenzas el agujón, la hiere con éste y, ya muerta, la tiende en la fosa al pie del ara solemne. Entran entonces las suplicantes llevando en sus brazos las urnas con las cenizas de sus hijos y Fedra, justificándose, les dice que la ha inmolado en venganza.

[...] udite, Madri.
Questa schiava tebana,
cui pose Adrasto nella nave nera,
fu della stirpe d’Àstaco,
ond’escì l’uccisore
d’Ippomedonte, e l’uccisor di Tideo,
e quello dell’Ifiade
Eteòclo. Si schiantiano tre cuori
contra il bronzo funereo?
Presso l’altare ingombro
dei vostri rami sùpplici immolata
l’ha, nella sacra luce

⁸⁷⁹ En la mitología griega Híponoe (Ἰππωνοῆ) es una de las cincuenta nereidas, divinidades marinas hijas de Nereo y Doris. El nombre, formado por <πποω, “caballo”, y por la misma raíz de νο\ω, “pensamiento”, “inteligencia”, “sagacidad”, “sabiduría”, significa “sagaz como un caballo”. D’Annunzio pudo haber tomado este nombre de Hesíodo (*Teogonía* 251) o del pseudo-Apolodoro (*Biblioteca* 1. 2. 7).

⁸⁸⁰ V. 980: “Sono una schiava”.

⁸⁸¹ Vv. 981-982: “Non la schiava sarai; sarai la sposa / d’Ippolito”.

dell'olocausto nautico, alle Forze
profonde e alle severe Ombre e al superstite
Dolore

La grande chiara voce cala, s'intenebra, nella pausa contratta.

e alla Mania
insonne, su l'entrare della Notte,
Fedra indimenticabile
(vv. 1204-1220).

Así como Racine introduce en su *Phèdre* el personaje de Aricie, la princesa ateniense de sangre real amada secretamente por Hippolyte, D'Annunzio introduce el de Ipponòe. Como Aricie, también Ipponòe es una princesa real, es hija de Ástaco, y por tanto, hermana de Melanipo, Léade y Anfídico, otra innovación del autor, y además, otra articulación con *Las Suplicantes*. Es una *virago*, una “virgen varonil”, gusta de correr por el bosque y de arrojar la lanza, y es valiente en el combate, pero aun cuando se señala su valentía (no lloró cuando la caída de Tebas, ayudó a sus hermanos en la lucha contra los argivos), por su situación de esclava y presa, funciona en el texto como una mujer débil, frágil. Es de señalar que, en cierta forma, D'Annunzio le asigna los atributos de Ártemis.⁸⁸² Ipponòe es pues una *mujer frágil* presentada con casi todo el repertorio de cualidades prototípicas: es virgen, bella, cautiva, por tanto débil y vulnerable, y muere.⁸⁸³ Sin haber llegado a conocerla con vida, el joven la idealiza después de muerta, ya que, según Teseo:

Ma era bella. E parve
a Ippolito che niuna esser potesse
più bella di lei morta.
(vv. 2521-2523)

Fedra, su contraparte, también una princesa real hija de Minos, el rey de Creta, y de Pasífae, es presentada por D'Annunzio con todos los atributos de la *mujer fatal*: es sexual,

⁸⁸² El aspecto guerrero de Ipponòe podría relacionarla también con Atenea, diosa igualmente virgen.

⁸⁸³ Téngase presente el gusto finisecular por la mujer muerta, su sublimación y su glorificación como mujer ideal.

lujuriosa, bella, exótica, misteriosa, poderosa, cruel y pasional, tanto como para haber “llegado a encarnar la pasión al punto de hacerle las veces de arquetipo”.⁸⁸⁴

El enfrentamiento de la *mujer fatal* con la *mujer frágil*, el de Fedra con Ipponè, se da, en la obra. en ausencia del héroe, pero en una ausencia dinamizadora que triangula la polaridad.

En el acto segundo, Ippolito le cuenta a Fedra que, después de intentarlo por siete días, ha logrado domar a Arión, el veloz caballo de Adrasto con el que quiere participar en los juegos Ístmicos.⁸⁸⁵ El joven adolescente, hermoso y salvaje, es caracterizado con rasgos dinámicos (doma del caballo, caza de ciervos, deseo de guerrear), rasgos que lo alejan del sensible *héroe melancólico*, en general abúlico e indiferente a la acción, y lo emparentan o lo acercan al héroe romántico activo y viril. Ahora bien, esta caracterización de Ippolito está en relación con un atributo particularísimo de la *mujer fatal*: el poder. Fedra, una “superhembra” (“superfemmina”),⁸⁸⁶ tienta al joven con el poder como arma de seducción. Recordándole que es la hija del rey de Creta, le pregunta si quiere reinar en un reino de islas, dominar todos los mares y ser el Talasócrates que lleva como cetro la lanza de tres puntas.⁸⁸⁷ Ippolito le responde que delira, que está enferma, y le comenta que con su padre se prepara para marchar hasta Amicla para raptar a la hija aún no núbil de Leda y Zeus-cisne.⁸⁸⁸ D’Annunzio hace que Ippolito se

⁸⁸⁴ Assoun, 1989: 45. El autor lo señala para la Fedra de Racine pero la observación puede ser extendida a todas las Fedras.

⁸⁸⁵ Recuérdese que Adrasto triunfó con Arión en los juegos instituidos en honor a Ofeltes.

⁸⁸⁶ Praz, 1999: 491.

⁸⁸⁷ Vv. 1615-1618: “Vuoi tu regnare un regno / d’isole? dominare tutti i mari? / essere il Talassòcrate scettrato / dell’asta di tre punte?”.

⁸⁸⁸ Véase cómo Helena de Troya, una *mujer fatal*, es esbozada en el texto casi como una *mujer frágil*.

Como se ha señalado, según el mito, Teseo y Pirítoo decidieron casarse solamente con hijas de Zeus. Los dos amigos empezaron por raptar a Helena. Teseo contaba entonces cincuenta años (pasaba por haber vivido una generación antes de la guerra de Troya) y Helena no era todavía núbil. Teseo y Pirítoo marcharon juntos a Esparta, raptaron a Helena mientras ésta bailaba una danza ritual en el templo de Ártemis Ortia y huyeron. Se detuvieron en Tageda donde decidieron echar suertes sobre Helena, comprometiéndose el que saliese favorecido a ayudar al otro a conseguir a Perséfone. La suerte favoreció a Teseo, pero como Helena no estaba aún en edad de casarse, la llevó con su madre Etra a la ciudad de Afidna. Seguidamente partieron a raptar a Perséfone. Cástor y Pólux invadieron el Ática con un ejército de Arcadios y Lacedemonios para recuperar a su hermana. Un tal Academo les reveló el lugar donde

identifique “con la figura paterna di Tèseo, guerriero e ‘rubatore’ di donne”; como su padre, también él es “solo un guerriero che concupisce prede femminile”.⁸⁸⁹

Llega entonces un pirata fenicio y le habla de la belleza de Èlena. Desvariando, Ippolito refiere que la ha visto entre la vida y el sueño.⁸⁹⁰ Fedra lo toma adormecido entre sus manos y lo besa en la boca. Despertándose, éste exclama: “Non fu bacio di madre il tuo” (v. 2112), a lo que la reina dice:

Non io
ti sono madre. Non mi sei tu figlio,
no. Mescolato di sangue non sei
con Fedra. Ma il tuo sangue è contra il mio,
nemico, vena contra vena. Ah no,
non d’amore materno t’amo. Inferma,
sono inferma di te,
sono insonne di te,
disperata di te che vivi mentre
io non vivo né muoio,
(vv. 2112-2121)

io che non sono dea ma consanguinea
degli Implacabili, o tu che non m’ami,
tu pari a un nume, Ippolito!
(vv. 2130-232).

La reina niega el incesto: ella no es su madre, es su madrastra, y aclara que no lo ama con amor materno sino con pasión erótica. Al igual que en el *primer Hipólito* de Eurípides y la *Phaedra* de Séneca, Fedra es quien confiesa su amor.⁸⁹¹ Ahora bien, su amor, como el de su madre y el de su hermana es, según el mito, el castigo impuesto por Afrodita-Venus a todas las descendientes de Helios-Sol por su delación:

Ah, perché mi perséguiti? Di che

estaba. La recuperaron y se llevaron cautiva a Etra. Por último instalaron en el trono de Atenas a Menester, un biznieto de Erecteo.

⁸⁸⁹ Gibellini, en D’Annunzio, 2001: XXIX.

⁸⁹⁰ Vv. 2057-2061: “Tra la vita e il sogno è un breve / istmo che forse non conosci, o uomo / straniero, ove i papaveri son rosei / come le rose. Quivi ora ho veduto / Èlena”.

⁸⁹¹ Esta confesión de Fedra afemina, en cierto modo, a Ippolito.

ti vendichi sul sangue
d'Elio? Non saziata
sei di quell'altra preda?

L'orrore della materna infamia la riafferra, l'orrore del congiungimento bestiales. E il bianco toro condotto dal boaro alla falsa giovenca ella vede, e la lussuria nefanda, e il generato mostro bovino e umano, e il labirinto vorace, in beleni de delirio.

Ahi, ahi, madre, mia madre miseranda!
Ahi schiuma della frode sopra me!
Ahi falsato furore
che in eterno, in eterno muggirà
contra la stirpe inulta!
(vv. 825-833).

Ariadne, Ariadne, e tu sorridi
al rubatore Tèseo.
Col l'astuzia cretese egli lo coglie,
con la spada cretese egli lo scanna.
Tratto lo veggo per le mille vie,
carname ambiguo...

Rabbrivisce ella, senza più parola, intenta; poi si scaglia.

Non l'amore, dea
ferale, generasti ma la morte
in Amatunta piena di metalli.
(vv. 849-856).

El joven rechaza horrorizado las proposiciones amorosas de su madrastra, pero ésta vuelve, en vano, a tentarlo con el poder.⁸⁹² Como bien señala Praz, “D’Annunzio intensifica [...] el motivo de la superioridad femenina: la mujer no sólo representa el principio activo en la distribución del placer, sino también en el gobierno del mundo. La hembra es agresiva, el varón vacila”.⁸⁹³ Fedra

⁸⁹² Vv. 2212-2233: “[...] Non più t’offro / l’amor di Fedra; t’offro la potenza / di Fedra. Ora la figlia del Re d’isole/ ti parla, che parlò con strani vènti, che sa le vie dell’acque, / che conosce i segreti delle stelle. / Il mio padre declina. Due de’ miei / germani uccise Tèseo. / Se al novo aedo l’Eroe novo è pronto, / t’offro le mille navi; / t’offro il suolo che fu cuna al Cronide, / ricco in dittamo in uve in miele in dardi, / in città ben costrutte, in porti accòmodi; / t’offro le isole belle annoverate / dall’errante Fenicio, / la signoria del mare che fu còrso, / il conquisto del mare senza rive, / l’estremo ignoto regno; / e il mio riso qual fiore / del più florido flutto, / e il mio sangue per minio/ della prora più alta”.

⁸⁹³ Praz, 1999: 499.

le dice a Ippolito que tiene su destino en su mano. El clima se tensa y el joven, cegado por la ira, la ataca físicamente. Empuña la segur amazónica, aferra a su madrastra por la cabellera, atributo tópico de la *mujer fatal*,⁸⁹⁴ y hace ademán de herirla. Fedra le grita:

Invincibile amore
di Fedra, per lo Stige,
ov'io spenga la sete,
per l'Erebo t'esecro!
Ah non lasciarmi viva se vuoi vivere.
(vv. 2426-2430)

Se vuoi vivere, sòffocami
nelle trecce che m'hai sciolte. La
mia criniere vale il vello
del cervo. Squassami. Sbattimi
su la pietra. Finiscimi, se vuoi
vivere. Per lo stigio fiume, supplico!
(vv. 2432-2437).

Con los gritos llega la nodriza y el hijo de la Amazona huye. Entra entonces Teseo y, ante él, la reina lo acusa de haberla ultrajado. Actúa por odio, movida no sólo por el rechazo de Ippolito, sino también, y esto es otra innovación del autor, para vengarse de Teseo por su hermana Ariadna, por el saqueo y la destrucción de Creta, y por su propio rapto. Teseo pide entonces a Poseidón que le conceda uno de los tres votos prometidos, que antes de la noche descienda Ippolito a las Sombras.

En todas las tragedias sobre el tema, la muerte de Hipólito es narrada en escena en un “relato de mensajero” (“messenger-speech”) o *λῆγοσ ἠγγελικῶ*. En Eurípides, un mensajero cuenta que, desterrado, el héroe se aleja de Trecén por el camino que bordea el mar, cuando de repente surge una enorme ola que vomita un monstruo salvaje, un toro que espanta y aterroriza a las yeguas de la cuadriga del joven. Enloquecidas, se lanzan a la carrera para, por último,

⁸⁹⁴ La cabellera es un motivo característico de la literatura finisecular. Identifica a la mujer fatal, tiene un origen claramente fetichista y posee una fuerte carga simbólica de decapitación y castración.

precipitarse sobre las rocas. El carro vuelca, y aquél, enredado entre las riendas, es arrastrado por los animales. Malherido, sus compañeros lo llevan al palacio donde, antes de morir, se reconcilia con su padre, gracias a la intervención de Ártemis.

En D'Annunzio, un aedo refiere que Ippolito, después de sacrificar a Poseidón un toro blanco, se quita la túnica y las sandalias, las echa al fuego y, desnudo, se monta al caballo descinchado. Cuenta que mientras cabalga, su caballo se espanta por el aullido de los perros y saca al joven del Hipódromo; en la carrera, el animal se dirige hacia la playa de Limna y se mete en el mar, pero la mano del jinete lo hace volver hacia el bosque de Ártemis Saronia, choca entonces contra una roca y le quiebra la rodilla. Por la fuerza del golpe el cuerpo del joven es arrojado a la orilla; el animal se acerca, le muerde el vientre y le desgarran las ingles. Teseo, destinatario del relato, reconoce que su hijo fue muerto con su voto:

[...] Ippolito
ucciso fu da me, non con le mie
mani che sono monde, ma col vóto:
col vóto alzato al Re truce del Mare
per punire una colpa inespiable”
(vv. 2952-2956).

D'Annunzio se apega y aparta, al mismo tiempo, de la tradición mítica. Recurre a la escena del mensajero, al motivo de la maldición, etc., pero al mismo tiempo, adecuándose a la artificiosa estética finisecular, inventa un sacrificio y hace que el joven monte desnudo un caballo.

Fedra, recién llegada, dice:

[...] o Tèseo,
Ippolito è più puro del libame
sacro e dell'acqua lustrale, più limpido
che la pupilla dell'aria, e il tuo vóto
castigò l'inculpabile.
(vv. 3027-3031).

El rey de Atenas grita entonces:

Mentisti!
Sol per odio, per fargli crudeltà
l'accusasti! E facesti giuramento
su la menzogna! E questo hanno saputo,
hanno veduto gli iddii, senza crollo.
O mostruosa femmina
che dall'imbestiato grembo fosti
espulsa ad infestarmi [...]
(vv. 3032-3039)

Fedra es una mujer cruel que ni se avergüenza ni se arrepiende de su pasión, que se venga con la muerte de Ippolito, que desafía a Afrodita y a Ártemis, y que, aun muriendo, vence porque el joven ahora, en el mundo de los muertos, es suyo:

[...] Ippolito è meco.
Io gli ho posto il mio velo, perché l'amo.
Velato all'Invisibile
lo porterò su le mie braccia azzurre,
perché l'amo. O Purissima, da te
ei credette amato, e ti chiamò.
Ma l'amor d'una dea può esser vile.
Mirami. Vedo porre la saetta
sul teso arco lucente.
Nel mio cuore non è più sangue umano,
non è palpito. E giugnere col dardo
non puoi l'altra mia vita. Ancóra vinco!
Ippolito, son teco.

*Cade sui ginocci, presso il cadavere, mettendo un grido fievole come un
anelito su dallo schianto del cuore. Ma, prima di abbandonarsi spirante sopra
il velato, rialza ella il volto notturno ove il sorriso trema con l'ultima voce.*

Vi sorride,
o stelle, su l'entrare della Notte,
Fedra indimenticabile.
(vv. 3207-3221).

La insistencia en velar, en cubrir con un velo,⁸⁹⁵ es una muy clara apelación al *Hipólito velado* o *primer Hipólito* de Eurípides. La de D'Annunzio es una Fedra que, orgullosa y desafiante, grita su pasión.

A pesar de que D'Annunzio altera de manera importante el tipo de *héroe melancólico*, lo hace viril y activo, tal alteración, como se verá, no lo desdibuja totalmente. De modo que, como en Swinburne, también en el poeta italiano, el enfrentamiento del *héroe melancólico* con la *mujer fatal* gira en torno a la resistencia del hombre a caer en lo corporal, a sucumbir ante la mujer. Ippolito anhela a Ipponè, a la *mujer frágil*, en tanto sublimación sexual, y rechaza a Fedra, a la *mujer fatal*, en tanto lujuria y sexualidad desbordante. Cuando la toma por los cabellos, lo que intenta es destruir a la mujer perversa para así poder vivir. Como casi toda la galería de *héroes melancólicos*, Ippolito acaba mal, muere, pero no por su sometimiento a la mujer, por su caída en la sexualidad, por su renuncia a la razón —la resolución más frecuente del conflicto—, sino por su rechazo, por su resistencia a esa misma caída.

D'Annunzio caracteriza a Ippolito como un adolescente, hermoso y salvaje, que gusta de domar caballos, cazar ciervos y guerrear, y que disfruta de la compañía de sus amigos. Es importante subrayar un cambio que se opera, a fin de siglo, en la significación del coro o cortejo de cazadores que, desde la Antigüedad, acompaña al héroe. En Eurípides, Hipólito es, como se ha señalado, un joven casto que, dedicado en exclusividad al culto de Ártemis y a la cacería, se rodea de otros jóvenes igualmente puros; esto mismo es retomado con modificaciones por D'Annunzio. En el fin de siglo, los hombres jóvenes, en especial los artistas, ejemplos de masculinidad suave, reflejados en sus dobles, los *héroes melancólicos*, al no encontrar en las

⁸⁹⁵ Vv. 3147-3149: “Sola / io porterò su le mie braccia d’ombra / Ippolito velato all’Invisibile”. Vv. 3165-3170: “O dea, / tu non hai più potenza. / Spenti sono i tuoi fuochi. Un fuoco bianco / io porto all’Ade. Ippolito / io l’ho velato perché l’amo. È mio / là dove tu non hai regni. Io vinco”

mujeres los ideales femeninos buscados, rechazan tanto a la mujer *frágil*, por inaccesible, como a la *fatal*, por castrante (o castradora), de ahí que no sólo muchas veces adopten la soltería como estilo de vida que adquiere la forma pseudomística del celibato, sino que también prefieran las “amistades ideales”, o “amistades uránicas”, con gente de su mismo sexo, amistades masculinas que revisten una vocación de pureza y trascendencia entre iguales,⁸⁹⁶ formas viriles de homosociabilidad inserta en la tradición homoerótica griega. Ippolito, caracterizado por una masculinidad fuerte, se rodea, como los jóvenes de masculinidad suave, de un coro de efebos treceños de entre los que se señala a su dilecto Procles, señalamiento que insiste en la sublimación del deseo. Los cazadores de Eurípides y Séneca, en la obra de D’Annunzio, son equiparados, por el espíritu de la época, a estas “amistades ideales”, y esta equiparación permite que el activo adolescente viril sea también un *héroe melancólico*.

Desde la Antigüedad, Hipólito es un joven casto, cuya castidad es valorada ya de manera negativa, ya positiva. Nada dice D’Annunzio de la castidad de Ippolito, más aún, su deseo de raptar a Helena parece negarla definitivamente, pero la castidad es una característica tan propia del personaje que el autor la activa mediante citas textuales; dice Etra: “per la dea che t’amava / tessevi le corone” (vv, 2701-2702), palabras que remiten a la corona que el joven ofrece a Ártemis en el prólogo del *Hipólito* euripideo (vv. 73-87), corona trenzada con flores de un prado intacto, del que sólo pueden recoger los frutos los castos.

Ahora bien como señala Pietro Gibellini:

L’autore, nella tragedia, finisce per identificarsi non col giovane cacciatore e neppure con lo sventurato signore di Atene, ma con un personaggio di sua invenzione, l’auriga-aedo Eurito, uomo d’azione e melodioso cantore che preannuncia la figura del poeta-soldato già celebrata nel *Fanciullo* alcionio: nella *fictio* scenica il nunzio cantore, proprio come Gabriele nelle sue fantasie notturne, vuole “faire crier la fille de Pasiphaé toute la nuit”. Oscurata la marca materna di

⁸⁹⁶ Chaves, 1997: 128 y ss.

Fedra, qualcosa di freudiano resta semmai nell'attribuzione del ruolo di Ippolito al figlio Gabriellino, per la prima rappresentazione.⁸⁹⁷

Desde Eurípides, la enfermedad física de Fedra es una manifestación de su pasión. Ahora bien, ni en D'Annunzio, ni en Swinburne, ni en Browning, Fedra, en tanto poderosa y cruel mujer fatal, puede aparecer enferma, físicamente débil, sin fuerzas. Sin embargo, el pintor académico francés Alexandre Cabanel (Montpellier, 1823 - París, 1889) representa, en el óleo "Phèdre", de 1880,⁸⁹⁸ cuadro de muy estudiada composición, a la reina enferma, yacente, y al mismo tiempo fatal. Esta Fedra comparte la posición horizontal con una larga galería de mujeres muertas (J. N. Paton, "The Death of a Lady", R. Brooks, "Le Trajet", H. Moest, "The Fate of Beauty", etc.), pero mientras que en éstas hay fragilidad, en la tela de Cabanel, como en la de J. H. Füssli (Fuseli) *La Pesadilla*, hay desbordada sensualidad.⁸⁹⁹ El erotismo, el carácter sexual de Fedra se ve resaltado por su abundante cabellera, propia de la mujer fatal, por su mirada oscura e inquietante, por la postura de sus manos, por el color de su piel así como por la riqueza y el exotismo de la decoración (cama, armas, piel, etc.)

⁸⁹⁷ D'Annunzio, 2001: X.

⁸⁹⁸ El cuadro, expuesto en el Salon de 1880, fue entonces duramente criticado. Para el personaje de Fedra posó la mujer de un prominente banquero.

⁸⁹⁹ Véase Dijkstra, 1994: 64-82.



Figura 37

El fin de siglo recuperó para su tiempo a Fedra e Hipólito y los actualizó con su nueva sensibilidad e ideología, y con su particular gusto por el artificio. Reacomodando el material tomado del mito, y desplazando a estos personajes ofrecidos por la Antigüedad Clásica todo el esteticismo y la decadente imaginería *fin de siècle*, D'Annunzio dio, por medio de imágenes de gran plasticidad y de un lenguaje preciosista, un tratamiento suntuoso y fuertemente ideologizado al tema. En su reelaboración, ni Fedra es la “gemebonda” reina respetuosa de la convención, dispuesta a morir para no alterarla, ni Ippolito el inmoderado e insolente joven de Eurípides, ambos han sido mudados, ella en una *mujer fatal* cruel y casi demoníaca, y él en un decadente *héroe melancólico*.

VII. LOS AVATARES DEL MITO DE FEDRA E HIPÓLITO.

LECTURAS Y ESCRITURAS I(LI)MITADAS EN EL TIEMPO⁹⁰⁰

Si la littérature n'est pas pour le lecteur un répertoire de femmes fatales, et de créatures de perdition, elle ne vaut pas qu'on s'en occupe.

Julien Gracq
En lisant en écrivant

Del mismo modo que el dios Vishnu posee diez diferentes *avatares*: Mastya, Kurma, Varaha, Narasimha, Vamana, Parasurama, Rama, Krishna, Buddha, Kalki, el *argumento* “la mujer rechazada por el joven casto” posee múltiples encarnaciones, entre otras, el *tema* de Fedra e Hipólito, *tema* que, a su vez, conoce múltiples reescrituras a lo largo de casi dos mil quinientos años.

El mito literario de Fedra e Hipólito, tantas veces releído cuantas reescrito, tiene, como todos los mitos, una dialéctica nunca acabada, incesante dialéctica que sabiamente ilumina Julien Gracq en el libro *En lisant en écrivant*: “Déjà dit, ainsi ou autrement, et à redire encore”.⁹⁰¹ Leer y escribir. Releer y reescribir. Imposible separar la escritura de la lectura porque se escribe lo ya escrito, lo ya leído. Y esta concatenación dialéctica (*se*) *abisma* en nuevas lecturas o escrituras / escrituras o lecturas —tanto monta, monta tanto— de un mismo tema: versiones y reversiones, *versurae* que precisamente configuran al tema en su permanente cambio, en su cambiante permanencia. Reescribir lo leído no significa, empero, *imitarlo* de manera servil, supone

⁹⁰⁰ El título del capítulo es también una cita del subtítulo “Lecturas i(li)mitadas” del ensayo de Lisa Block de Behar “Jules Laforgue o las metáforas del desplazamiento”, en Laforgue, 1987: 41.

⁹⁰¹ Gracq, 1981: 119.

recrearlo, volver a crearlo *ilimitadamente*. Nunca tan cierta la afirmación de Jorge Luis Borges: “todo escritor escribe algo que ya existía”.⁹⁰²

En una de las epístolas a Lucilio, Séneca pide a su joven amigo y discípulo que le cuente las novedades de su viaje a Sicilia y de su travesía marítima por Escila y Caribdis, y que le hable del estado del Etna: si ha perdido altura por el fuego, a qué distancia del cráter del volcán se hallan las nieves. Le solicita también que se abstenga de considerar dicha encomienda como un servicio personal ya que, aunque nadie se la hubiese pedido, su propia pasión poética (*morbus*) lo habría llevado a eso para su proyectado poema. Escribe Séneca:

Quid tibi do ne[c] Aetnam describas in tuo carmine, ne hunc sollemnem omnibus poetis locum adtingas. Quem quo minus Ovidius tractaret, nihil obstitit, quod iam Vergilius impleverat: ne Severum quidem Cornelium uterque deterruit. Omnibus praeterea feliciter hic locus se dedit et qui praecesserant, non praeripuisse mihi videntur quae dici poterant, sed aperuisse. Et multum interest, utrum ad consumptam materiam an ad subactam accedas: crescit haec in dies et inventuris inventa non obstant. Praeterea condicio optima est ultimi: parata verba invenit, quae aliter instructa novam faciem habent. Nec illis manus inicit tamquam alienis: sunt enim publica. [...] Aut ego te non novi aut Aetna tibi salivam movet: iam cupis grande aliquid et par prioribus scribere. Plus enim sperare modestia tibi tua non permittit, quae tanta in te est ut videaris mihi retracturus ingenii tui vires, si vincendi periculum sit: tanta tibi priorum reverentia est.

¿Qué puedo darte para que no describas el Etna en tu poema, para que no abordes este tema consagrado por todos los poetas? Para que Ovidio lo tratase no fue obstáculo que Virgilio lo hubiese ya desarrollado; ni a Cornelio Severo uno y otro poeta le hicieron desistir. Además, este tema se adaptó muy bien a todos, y no me parece que los primeros en tratarlo hayan arrebatado lo que pudiera decirse, sino que expusieron lo suyo. Existe una gran diferencia entre que te apliques a una materia agotada o a una que ha sido tratada: ésta se acrecienta cada día y los hallazgos no son obstáculo para quienes habrán de encontrar. Además, la condición del último es la mejor: encuentra preparadas expresiones que, dispuestas de forma diferente, ofrecen un aspecto nuevo. Y no echa mano de ellas como si fueran pertenencias ajenas; son, en verdad, del dominio público. [...] O yo no te conozco bien, o el Etna estimula tu afición: sientes ya el deseo de componer un poema grandioso, igual a los que escribieron tus predecesores. Esperar más no te lo permite tu modestia; ella es en ti tan grande que, me parece, reducirías la fuerza de tu inspiración si tuvieses la posibilidad de superarlos: tanta es la reverencia que profesas a tus predecesores.

⁹⁰² Block de Behar, 1994: 79.

(79. 5-7 [IX]).

La descripción que del Etna hace Virgilio en la *Eneida*⁹⁰³ no desalentó a Ovidio,⁹⁰⁴ ni las de estos poetas desalentaron a Cornelio Severo,⁹⁰⁵ ni todas ellas deben desalentar a Lucilio. Los primeros en describirlo no agotaron lo decible. El Etna, no el volcán sino su descripción, es un *locus sollemnis*,⁹⁰⁶ un lugar consagrado, celebrado. Y eso es precisamente un tema, un *locus* cuya materia es siempre inagotable: escrita (*scripta*) y escribible (*scriptura*), o mejor aún, re-escribible, tratada y tratable, elaborada y reelaborable, creada y recreable, desarrollada y desarrollable. Ya se sabe, no hay tema sin recursividad. Y todas las versiones *forman, conforman* el tema.

Jean Pommier señala:

Chaque époque se fait une Phèdre et un Hippolyte à son image. Taine a été injuste, et ceux qui l'ont suivi. La modernisation ne doit être reprochée à personne. Ni la Phèdre ni l'Hippolyte d'Euripide ne sont déjà plus ceux de la légende. L'original est trahi dès le premier pas. Ou plutôt il n'y a ni trahison ni original.⁹⁰⁷

En el “Préface” a *Feux*, refiriéndose a las prosas líricas del libro, escribe Marguerite Yourcenar: “À des degrés divers, tous ces récits modernisent le passé; certains, de plus, s’inspirent de stades intermédiaires que ces mythes ou ces légendes ont franchis avant d’arriver jusqu’à nous, de sorte que «l’antique» proprement dit n’est souvent dans *Feux* qu’une première couche peu visible. Phèdre n’est nullement la Phèdre athénienne; c’est l’ardente coupable que nous tenons de

⁹⁰³ Virgilio, *Eneida* 3. 554 y 571-587. En la *Appendix Vergiliana* hay un poema de carácter científico titulado *Aetna*, de atribución incierta.

⁹⁰⁴ Ovidio, *Metamorfosis* 15. 340-355.

⁹⁰⁵ El *Bellum Siculum* de Cornelio Severo, escritor del tiempo de Augusto, refería las vicisitudes de la guerra entre Octavio y Sexto Pompeyo, cuyo escenario fue Sicilia, y, sin duda, incluía una descripción del Etna. El *Bellum Siculum* habría formado parte del poema épico *Res Romanae*.

⁹⁰⁶ Conviene tener presente la etimología de *sollemnis*, -e, adjetivo formado por *sollus* y *annus*, “que vuelve todos los años”, “que vuelve de año a año”.

⁹⁰⁷ Pommier, 1978: 314-315.

Racine”.⁹⁰⁸ Observa Pierre Albouy que el “mito literario” está constituido tanto por la materia legada (“matière léguée”), esto es, por el relato del mito, como por la interpretación personal (“interprétation personnelle”) del mismo.⁹⁰⁹ El escritor que retoma el tema de Fedra e Hipólito conserva, en gran medida, el esquema narrativo, puede variar su ubicación espacial⁹¹⁰ y también temporal, pero, de manera destacada, debe reorganizar, recombinar (descontextualizar, recontextualizar, descomponer, recomponer, incluir, excluir) y resemantizar sus motivos (revaluarlos, devaluarlos, transvaluarlos) para, de ese modo, estampar en la materia pre-textual “el sello de su genio propio”,⁹¹¹ su interpretación personal. El escritor, proyectando en la materia y en los personajes diferentes preocupaciones y valores, propios y de la época, hace una lectura-escritura ideológica de mito. En efecto, cada autor y cada época *crean* o *re-crean* su Fedra y su Hipólito, esto es, cada momento histórico lee y escribe el tema para su tiempo.

En las distintas versiones literarias del mito, se verifican diferentes desplazamientos de la carga temática. Estos desplazamientos atañen ya el mayor protagonismo de uno de los dos personajes principales, ya la valoración (revaluación-devaluación-transvaluación) de ciertos motivos. El cambio en la importancia de los personajes se observa de manera clara en la misma orientación paratextual del título: *Hipólito* en Eurípides y *Fedra* en Séneca, Racine y D’Annunzio. En cuanto a los cambios en los motivos, dos resemantizaciones, de la mayor importancia, deben ser destacados: el motivo de la pasión erótica de Fedra y el de la castidad y pureza de Hipólito.

Las tragedias míticas nacen en Atenas, en el siglo V a. C., cuando los griegos comienzan a interrogarse sobre la libertad: “suis-je un être libre, ou suis-je le jouet de forces obscures que

⁹⁰⁸ Yourcenar, 2001: 11.

⁹⁰⁹ Albouy, 1969: 12.

⁹¹⁰ Eurípides, Racine y D’Annunzio ubican la tragedia en Trecén, Séneca, en cambio, lo hace en Atenas.

⁹¹¹ Gutiérrez Nájera, 1995: 86.

j'appelle dieux?".⁹¹² El problema fundamental de toda la tragedia griega es precisamente el de la *hybris* (ἵβρις), el de la "insolencia" o la "soberbia" del hombre ante la divinidad. En los dos *Hipólitos* de Eurípides, el héroe homónimo es, a causa de su enfermiza castidad, *hybristés* (ἵβριστ→ς), "insolente", "soberbio", con Afrodita; comete *hamartía* (ἡμαρτία), "yerro" o "falta trágica", cuando rehúye toda relación femenina, cuando desdeña todo lo que Afrodita como diosa representa, cuando rechaza todo honor a ella debido. Ante esta actitud de Hipólito, ante su desprecio, orgullo y hostilidad, la diosa responde con *phthonos* (φθόνος), con "envidia", con "celos", lo que conduce al joven a la ruina: para castigarlo por sus *hamartémata* (ἡμαρτήματα), "yerros" o "faltas", infunde en su madrastra una terrible pasión por él. Ahora bien, el *eros* (ἔρως, ἔρω), "amor-pasión", de Fedra, manifestado como *manía* (μανία), "locura", y *nosos* (νόσος), "enfermedad", se presenta ya como algo externo, de origen divino, o como algo interno, de origen humano. En el *segundo Hipólito*, como se ha señalado, aparecen superpuestas las dos concepciones antitéticas del *eros*: el amor como intervención de las divinidades y el amor como turbación interior de los sentidos, concepciones que insertan a la tragedia en la gran interrogante sobre la libertad: ¿ama Fedra libremente? Eurípides escribe en una época de dudas, y esta falta de certezas permea toda la obra: ¿qué son los dioses?, ¿son ellos, sean quienes sean, los que mueven a los hombres?, ¿son éstos quienes deciden?, ¿se debe seguir el *nomos* (νόμος) o la *physis* (φύσις)?, ¿la "norma" o la "naturaleza"?, ¿la razón o el deseo? Por más que el autor se interroga, la obra niega una respuesta: palpitante, la vida estalla, múltiple, en preguntas, y, como lo señala E. R. Dodds, no se debe exigir a un poeta que escribe en una época de dudas "una filosofía consecuente de la vida".⁹¹³

⁹¹² Sellier, 1984: 125.

⁹¹³ Dodds, 1986: 178.

Eurípides hace una primera articulación ideológica de los dos incidentes del esquema narrativo que, como se ha dicho, serán los más resemantizados en las sucesivas reescrituras del tema de Fedra e Hipólito: el motivo de la pasión erótica de la reina por su hijastro y el de la castidad y pureza del joven.

La castidad y la pureza de Hipólito son *hybris*. Afrodita lo castiga por las faltas que contra ella ha cometido, pero la diosa no castiga directamente al joven sino que, procediendo de manera *torcida*, lo hace a través de su madrastra, a quien asocia en su ruina. En efecto, Afrodita infunde en Fedra, sin preocuparse en absoluto por ella, un terrible amor por aquél, amor que la enferma y enloquece. La mujer de Teseo, preocupada por su honra, por su *éukleia* (εὐκλεία), por su “buena reputación”, oculta su *eros*, sobre todo divino pero también humano. Lucha y reprime su deseo. Sufre en silencio su amor: no se atreve a revelarlo porque sabe que es un amor trasgresor del *nomos*. Respetuosa de las normas morales, está dispuesta a morir con tal de no transgredirlas. Para vivir según el *nomos*, recurre a diferentes frenos racionales: la *sophrosyne* (σωφροσύνη), el *aidós* (αἰδώς) y el entendimiento (γνῶμη), pero, vencida, se decide a quitarse la vida.

En la literatura romana y en la griega de época imperial, la castidad y la pureza de Hipólito dejan de ser consideradas *hamartía*, “falta trágica”, y comienzan a ser consideradas virtud. En Ovidio, Hipólito no es un *hybristés*, como en la tragedia eurípidea, sino un *pius iuuenis*, aunque, en los *Fastos*, se señala que murió por cometer la injusticia (*iniuria*) de no honrar a Venus. En Séneca, es un *iuuenis castus, pudicus, insons, sanctus*. En Filóstrato, un *sophrosynes erón* (σωφροσύνηω/ρῶν), un “amante de la castidad”. La consideración del joven como un héroe virtuoso se refuerza o reafirma con el advenimiento del Cristianismo al punto que el patriarca Focio de Constantinopla (hacia 815-895/897), erudito y teólogo bizantino, escribe en su *Léxico*: Ἰππύλιτος: σωφροσύνηω παρδειγμα, “Hipólito: paradigma de castidad”.

Parafraseando a Raymond Trousson, quien dice Hipólito, piensa castidad. Esta valoración positiva prevalecerá en la Edad Media y en el Renacimiento.

También en la literatura romana y en la griega de época imperial, el *eros*, el “amor-pasión” de Fedra pasa de ser ocultado y vergonzante a ser manifiesto y desvergonzado. Ovidio caracteriza a la reina, mujer totalmente dominada por el deseo y a punto de convertirse en esposa adúltera, como un personaje elegíaco, y esta caracterización está posibilitada por el hecho mismo de que Fedra es una “irregular”. Séneca presenta a la reina como una *mulier furens*, una mujer fuera de sí dominada por la pasión erótica. Para el escritor y filósofo, cualquier pasión no dominada por la Razón compromete el orden natural en su totalidad, esto es, el equilibrio cósmico, universal. Presenta el conflicto *ratio – furor* de Fedra, el conflicto entre la Razón y la pasión erótica, como una lucha interior, lo que le permite profundizar en la psique del personaje. Ahora bien, el deseo de la reina debe ser interpretado en el contexto filosófico de la tercera Estoa: su perturbación (*perturbatio*, πᾶσι ψωω), su amor por Hipólito, es un sacudimiento del alma (*commotio animi*, κᾶσι ψωω χυξωω) desviado de la recta Razón y contrario a la Naturaleza. Fedra debe hacer que esos impulsos de su alma obedezcan la Razón, y debe, como en un momento le aconseja la nodriza, por medio de la racionalidad, someterlos, extinguirlos. Para Filóstrato, por su parte, Fedra es una mujer que, movida por su pasión, injustamente acusa al joven inocente. Nueva paráfrasis: quien dice Fedra, piensa pasión erótica, deseo.

La Edad Media y el Renacimiento continúan estas reconsideraciones de los personajes: Hipólito de *hybristés* a *castus*, de héroe trágico a virtuoso *puer virginalis*, y Fedra de mujer torturada por su buena reputación a mujer movida por un amor inmoral. Todos los autores piensan la castidad de Hipólito desde el Cristianismo, religión en la que la castidad es una virtud, y como consecuencia, ven en él a un héroe virtuoso.

El humanista italiano Pietro Vettori (1499-1584), conocido como Petrus Victorinus o Victorius, escribe:

Non sine causa autem existimare aliquis posset, fretus hoc testimonio summi doctoris, peccasse Euripidem, qui sumpsit personam Hippolyti tamquam tragoediae aptam, misericordiaeque movendae idoneam; casus namque illius, ut docet hic auctor, dirus fuit ac nefarius, non miserabilis; neque enim decebat tam integrum et castum adolescentem in eam miseriam cadere, nec fructum aliquem ipsi ferre eximiam illam pietatem qua praeditus erat. Quis enim non indignetur quum huiusmodi quicquam contingit?

No sin motivo, alguien podría considerar, basado en este testimonio del sumo doctor [i. e., Aristóteles], que Eurípides erró al tomar el personaje de Hipólito como apto para una tragedia e idóneo para mover la compasión; ya que su caída, como enseña este autor, fue cruel e inicua, no miserable; en efecto, no convenía que un joven tan íntegro y casto cayera en tal miseria, y que no le aprovechara nada la piedad eximia que le adornaba. ¿Quién, pues, no se indignará cuando sucede algo semejante?⁹¹⁴

Es evidente que el autor confunde *epiékheia* (πειεàκεια), “moderación”, y *areté* (αρετÛ), “virtud”, con la *sophrosyne* (σωροσ(νη) entendida sólo como *castitas*, “castidad”, esto es, confunde los valores subrayados por Aristóteles, quien habla en efecto de varones “virtuosos” (πειεκειÓω) y del varón “sobresaliente por su virtud y justicia” (αρετà διαφ(ρωßν καàδικαιοσ(ν |) con el valor “castidad”, ajeno, en general, al espíritu griego.

Jean Racine reescribe el mito de Fedra e Hipólito desde el Jansenismo y sus ideas sobre la gracia divina en la salvación de los hombres y sobre la predestinación. Phädre ama porque así lo dispusieron los Dioses y, por más que se resista a la pasión mediante el ejercicio de la voluntad, se pierde. En cuanto a Hippolyte, el casto que siempre ha despreciado a Venus, aparece enamorado de Aricie. El enamoramiento del joven, que violenta la materia legada por el mito, es

⁹¹⁴ Citado por García Yebra/Aristóteles, 1974: 283 (la traducción del fragmento es nuestra). Valentín García Yebra cita, a su vez, de E. Vinaver en Jean Racine, *Principes de la Tragédie. En marge à la “Poétique” d’Aristote*, Texte établi et commenté par Eugène Vinaver, Paris: Nizet, 1951 (Les ouvrages de l’esprit), p. 64. No nos es posible saber si este comentario de P. Vettori pertenece a la página 120 de: *Aristotelis de Arte poetica, ad exemplar libri a Petro Victorio correcti*, Florentiae, 1564, o de: *Petro Victorii Commentarii in Primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum...*, Florentiae, 1560 (2ª ed. 1573).

considerado por el autor una *faiblesse* en su carácter, no por el hecho en sí, sino porque la princesa ateniense es hija y hermana de los enemigos de Thésée.

Los autores que a fines del siglo XIX y comienzos del XX retoman el tema de Fedra e Hipólito no centran su interés, como Eurípides, en la Atenas del siglo V a. C., en el problema de la *hybris*, el centro ha sido desplazado a la polarización que la imaginación masculina finisecular ha hecho de la representación de la mujer en los tipos antitéticos de la *femme fatale* y de la *femme fragile*. El fin de siglo recupera a Fedra e Hipólito para su tiempo y actualiza sus valores con su nueva sensibilidad y su particular gusto por el artificio. Algernon Charles Swinburne y Gabriele D'Annunzio reacomodan la materia legada por el mito e invisten a sus personajes con todo el esteticismo y la imaginería *fin de siècle*. En el drama de D'Annunzio, ni Fedra es ya la reina preocupada por su buen nombre, ni Ippolito el inmoderado e insolente joven de Eurípides, ambos han sido mudados, ella en una *mujer fatal* casi demoníaca, y él en un decadente *héroe melancólico*. La mujer de Teseo ya no oculta su *eros*, ahora, decididamente humano. Ni se avergüenza ni se arrepiente de su pasión. Ni reprime su deseo ni sufre en silencio su amor: lo revela. Cruel, se venga con la muerte de Ippolito; y, aun muriendo, ella vence porque el joven, en el mundo de los muertos, será suyo.

Conviene observar que el motivo del cortejo de amigos (cortejo de cazadores) de Hipólito es resemantizado por el poeta italiano: los jóvenes que acompañan al héroe en Eurípides, se vuelven “amistades ideales” o “amistades uránicas”. Si bien, como dice Jules Laforgue, “Célibat, célibat, tout n'est que célibat”,⁹¹⁵ los significados del celibato son muy distintos en la Antigüedad y en el fin de siglo XIX. En Eurípides, Hipólito es un joven casto que, dedicado en exclusividad al culto de Ártemis y a la cacería, se rodea de otros jóvenes igualmente puros; esto mismo es

⁹¹⁵ “Célibat, célibat, tout n'est que célibat”, poema publicado en *La Revue Indépendante* (abril de 1888) y recogido en *Les fleurs de bonne volonté* (1890); Laforgue, 1987: 162.

retomado por D'Annunzio en su drama, donde Ippolito aparece rodeado de un coro de efebos treceños de entre los que se señala a su dilecto Procles. Ahora bien, se debe tener presente que, en el *fin de siècle*, los hombres jóvenes, en especial los artistas, y todo esto reflejado en sus dobles, los *héroes melancólicos*, al no encontrar en las mujeres los ideales femeninos buscados, rechazan tanto a la mujer *frágil*, por inaccesible, como a la *fatal*, por castrante (o castradora), de ahí que no sólo muchas veces adopten la soltería como estilo de vida que adquiere la forma pseudomística del celibato, sino que también prefieran las “amistades ideales” con gente de su mismo sexo, amistades masculinas que revisten una vocación de pureza y trascendencia entre iguales. En otras palabras, el deseo homoerótico se sublima en amistad, “manly friendship” —en palabras de Walt Whitman—. ⁹¹⁶ D'Annunzio, fuertemente permeado por el clima espiritual de su época, resemantiza el coro de cazadores y proyecta en Ippolito y en su cortejo los valores de su tiempo.



Figura 38

⁹¹⁶ Whitman, 1871.

El diplomático y escritor modernista uruguayo Alberto Nin Frías (1879-1937), autor, entre otras, de las novelas *La fuente envenenada* (1911), *Sordello Andrea: sus ideas y sentires* (1912) y *Marcos, amador de la belleza, o La casa de los sueños* (1912), en el ensayo *Homosexualismo creador* (1933) señala:

La escultura griega, tan rica en imágenes inolvidables de lozana juventud, no ha ideado forma más noble ni más casta que la del noble efebo HIPÓLITO, el cazador de las divinas facciones que adoraba a la diosa Artemisa, sin haberla contemplado en forma humana.

Consagrado al estudio de la sabiduría y a los ejercicios de la caza, desdeñó el amor de Venus, la cual para perderle inspiró a su madrastra FEDRA, una violenta pasión por él.

La castidad como motivo de fuerza moral es alabada en este episodio, que tan bellas poesías ha inspirado.

El mancebo desvía su líbido hacia la adoración mística de la casta guardiana de los bosques umbrosos, donde pacen los ganados sagrados. Ella le ha hecho a su rudo vivir, atrayéndole a esos sitios de la Naturaleza, cumbres de los montes, valles sonrientes, bosques esplendorosos donde el hombre puede vivir feliz en una santa comunión con la esencia eternal de las cosas.⁹¹⁷

La prematura muerte del frágil joven de extraordinaria e ideal belleza, que tanto ha fascinado a pintores y poetas, ha sido grandemente recuperada por el imaginario homoerótico.⁹¹⁸ La pintura “The Death of Hippolytus” (véase figura 23) de Sir Lawrence Alma-Tadema es ejemplo de ello. El pintor centra su composición, como se ha señalado, en el sufrimiento del joven enredado en las riendas (nótese el rostro asustado). Hipólito es valiente y fuerte (musculoso), en un intento inútil por detener a los encabritados caballos, trata de sujetarse a la tierra. Su masculinidad o virilidad se ve, sin embargo, disminuida por la postura de sus piernas. El joven es débil, frágil.

En la Antigüedad grecorromana, Hipólito pasa de $|\beta\rho\iota\sigma\tau\rightarrow\omega$ a *virtuosus*, condición que conserva, durante largos siglos, por su castidad; en el siglo XX, este *castus puer virginalis* pasa a

⁹¹⁷ Nin Frías, 1933: 80, versales, acentuación (líbido) y puntuación del autor.

⁹¹⁸ Piénsese en las muertes de Dafnis y de Orfeo en la literatura y de Antínoo en la historia.

ser gay.⁹¹⁹ La homosexualidad del héroe que aparece en germen en Eurípides, declarada en Marcial y latente en D'Annunzio, se muestra y adquiere visibilidad en la tragedia *The Cretan Woman* (1954) del escritor estadounidense Robinson Jeffers (1887-1962).⁹²⁰

Cada autor que reescribe el mito, desplaza, proyecta en el esquema pre-textual sus preocupaciones, tanto las más personales como las propias de su espacio y de su tiempo, esto es hace una lectura-escritura ideológica del tema. Esta reescritura-resemantización del tema está estrechamente relacionada con la ideología del autor y con el *Zeitgeist*, con el espíritu del tiempo. En efecto, los valores de una época inducen una lectura del tema que bien podría ser llamada “de época”, esto es, inducen una lectura ideológica del mito para su tiempo histórico. Ahora bien, como observa Luz Aurora Pimentel, es imposible vaciar a los temas-personajes de los contenidos ideológicos que poseen en las versiones anteriores, de manera que en ellos “se observa la tensión entre los nuevos investimentos de orden semántico e ideológico a los que se somete un tema-personaje y la ‘memoria intertextual’ de los anteriores”.⁹²¹ Los temas-personaje son verdaderas cajas de resonancia intertextual porque cada nueva reescritura “entabla un diálogo significativo con todas las que le preceden”.⁹²² El tema de Fedra e Hipólito es el conjunto resonar, vibrar, repercutir de todos los textos que lo conforman. Los textos resuenan, vibran, repercuten, y, en el silencio de la lectura, memorioso, el lector escucha su resonancia, su vibración, su repercusión, y los hace dialogar. Fedra no se vacía de Phèdre, ni ésta de Phaedra, ni ésta de Φαῖδρα. Hipólito es Ippolito, Hippolyte, Hippolytus e Ἰππολύτω.

⁹¹⁹ Vale la pena insistir en la diferencia fundamental entre la homosexualidad (opción sexual determinada o no biológicamente: atracción por el mismo sexo) y lo gay (construcción cultural).

⁹²⁰ En la tragedia de Unamuno, Pedro, el moderno Teseo, pide a Fedra que hable con Hipólito del matrimonio, puesto que el joven sólo se interesa por la caza; le dice: “Es bueno, honrado, trabajador, pero fuera de su trabajo, parece no vivir sino para la caza”, 1962: 414. Sería difícil, sin embargo, hablar de una latente homosexualidad en el personaje.

⁹²¹ Pimentel, 1993: 218.

⁹²² Pimentel, 1993: 218.

En *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Julia Kristeva observa que “tout texte se construit comme un mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte”.⁹²³ La crítica uruguaya Lisa Block de Behar aclara: “Por el procedimiento de la citación, la *vocación* es múltiple: *invoca* (apela), *convoca* (hace presente), *evoca* (recuerda) y *revoca* (suspende o anula), todo al mismo tiempo”.⁹²⁴ Esta vocación de la cita es tanto más fuerte cuando se (re)escribe un texto que es siempre otro y que es siempre el mismo: todas las Fedras, Fedra; todos los Hipólitos, Hipólito.

Canta Maria Bethânia:

Não vou mudar
Nosso caso não tem solução
Sou fera ferida
No corpo, na alma e no coração.⁹²⁵

Oigo:

Sou *Fedra* ferida
No corpo, na alma e no coração.

Victorhuguiano, podría escribir: *une Phèdre cachée en tout ce que j’entends*. Fedra, fera, fiera...

Y dos veces recuerdo a Delmira Agustini:

Fiera de amor, yo sufro hambre de corazones.
De palomos, de buitres, de corzos o leones,
No hay manjar que más tiente, no hay más grato sabor;
Había ya estragado mis garras y mi instinto,
Cuando erguida en la casi ultratierra de un plinto,
Me deslumbró una estatua de antiguo emperador.⁹²⁶

Piedad para los sexos sacrosantos
Que acoraza de una

⁹²³ Kristeva, 1969: 146.

⁹²⁴ Block de Behar, 1994: 90.

⁹²⁵ Maria Bethânia, *As canções que você fez para mim*, “Fera ferida”.

⁹²⁶ “Fiera de amor” (vv. 1-6); Agustini, 1986: 53.

Hoja de viña astral la Castidad;
[...]
Eros: Acaso no sentiste nunca
Piedad de las estatuas? ...⁹²⁷

Post scriptum

Hacia 1890, en casa de su amiga Antoinette —hija de Félix Faure, quien sería presidente de Francia—, adolescente, Marcel Proust descubre en un álbum inglés (*An Album to Record Thoughts, Feelings, etc.*) un cuestionario que contesta. A la pregunta “Your favourite heroines in fiction” (“Mes héroïnes favorites dans la fiction”), responde “Phèdre”, pero tacha su primera respuesta y escribe “Bérénice”. En cuanto a mí: “Não vou mudar”: Φα↔δρα, Phaedra, Phèdre, Fedra.⁹²⁸

⁹²⁷ “Plegaria” (vv. 49-51 y 61-62); Agustini, 1986: 59.

⁹²⁸ Cuando ya había terminado esta tesis y la misma era leída por los sinodales, falleció mi querida madre. El doloroso viaje al Uruguay puso en mis manos, una vez más, un libro que, después de leerlo, ella misma me había obsequiado: el famoso *Questionnaire de Proust* aplicado a artistas e intelectuales uruguayos. Repaso con la memoria del corazón sus respuestas. Recuerdo su infinito amor, su clara inteligencia, esa sensibilidad tan suya, la pasión y la voluntad que le imprimía a la vida, su enorme gusto por la cocina, sus muchas lecturas, los libros de viajes, su avidez por saber, sus flores favoritas, el mar que tanto disfrutaba, el color amarillo...

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1

Pintura pompeyana (III estilo)

1-25 d. C.

Museo Archeologico Nazionale di Napoli

(Casa de Jasón, Casa de Hércules y Neso, Casa de los amores fatales, cubículo e)

Figura 2

Sarcófago de mármol ático (cara lateral derecha)

200 x 117 x 80 cm.

Segundo cuarto del siglo III d. C.

Museo Archeologico Regionale di Agrigento (Chiesa di San Nicola) (anteriormente en el Museo Diocesano)

Encontrado en la necrópolis romana de Agrigento

Figura 3

Mosaico

Segunda mitad del siglo III d. C.

Nea Paphos (Casa de Dioniso)

Figura 4

Sarcófago de mármol (cara anterior)

209 x 162 x 111 cm.

Período romano, siglo II d. C. (copia local de un sarcófago ático)

İstanbul Arkeoloji Müzesi

Inv. 508

Encontrado en Trípoli (El Líbano)

Figura 5

Baron Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833)

“Phèdre et Hippolyte”

Óleo sobre tela

257 x 335 cm.

1802

Musée du Louvre, París

Inv. 5182

Cuadro presentado al Salon des Artistes Français de 1802.

Se conservan tres bocetos de este cuadro: Musée du Louvre, Musée des Beaux-Arts de Orleáns y The Fog Art Museum de Cambridge (Mass.).

En 1815, por pedido del padre de David Johnston, *maire* de Bordeaux, Guérin realizó una réplica a escala (130 x 174 cm.) del cuadro, que actualmente se conserva en el Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (Inv. Bx E 622; Bx M 6315)

Figura 6

Sir Peter Paul Rubens (1577-1640)

“Death of Hippolytus”

Óleo sobre cobre

50,2 x 70,8 cm.

Hacia 1611

The Fitzwilliam Museum, Cambridge (en préstamo; el cuadro pertenece a The National Gallery, Londres)

Inv. PD.8-1979

Rubens pintó otra “Death of Hippolytus” (óleo sobre panel; 51 x 65,1 cm.), obra conservada en The Courtauld Institute of Art Gallery, Londres

Figura 7

Claude Lorrain o Le Lorrain (1600-1682) [Claude Gellée llamado]

“Esculape ressuscitant Hippolyte”

Lápiz y tinta sobre papel

19,2 x 25,7 cm.

Colección particular

Figura 8

Sarcófago de mármol (cara anterior)

Taller romano

290-300 d. C.

Museo Nazionale Romano, Roma

Inv. 112 444

Figura 9

Sarcófago de mármol (cara anterior)

Taller romano

236 x 96 x 87 cm.

Hacia 300 d. C.

Arheološki muzej, Split

Inv. D 29

Figura 10

Detalle de la figura 2

Figura 11

Mosaico (de la Casa de pavimento rojo)

Mediados del siglo II d. C.

Antakya Müzesi, Antakya (Turquía)

Inv. 1018

Figura 12

Mosaico

Siglo IV d. C.
Ismailia Museum, Ismailia (Egipto)
Inv. 2401

Figura 13
Cratera apulia de figuras rojas y volutas atribuida al “Pintor de Darío”
Alto: 102 cm.
Hacia 350 a. C.
The British Museum (Department of Greek and Roman Antiquities), Londres
Inv. 1856.12 - 26.1 (F 279)

Figura 14
Detalle de la figura 6

Figura 15
Urna de alabastro
Siglo II a. C.
Museo Archeologico Nazionale di Chiusi
Inv. 526

Figura 16
Urna de alabastro
Siglo II a. C.
Museo Archeologico Nazionale di Chiusi
Inv. 975

Figura 17
Urna de alabastro
Siglo II a. C.
Museo Archeologico Nazionale di Siena (anteriormente en la Collezione Bargagli Petrucci di Sarteano)
Inv. 728

Figura 18
Urna de alabastro
Siglo II a. C.
The British Museum (Department of Greek and Roman Antiquities), Londres
Inv. D 45

Figura 19
Sarcófago de mármol (cara lateral)
Museo del Hermitage, San Petersburgo
Inv. 191

Figura 20
Sarcófago de mármol ático (cara lateral derecha)

Segundo cuarto del siglo III d. C.
Museo Arqueológico, Tiro
Inv. 330

Figura 21
Sarcófago de mármol ático (cara lateral izquierda)
200 x 117 x 80 cm
Segundo cuarto del siglo III d. C.
Museo Archeologico Regionale di Agrigento (Chiesa di San Nicola) (anteriormente en el Museo Diocesano)
Encontrado en la necrópolis romana de Agrigento

Figura 22
Sarcófago de mármol ático (cara posterior)
Fines del segundo cuarto del siglo III d. C.
Museu Nacional Arqueològic de Tarragona
Inv. 15.482

Figura 23
Thomas de Leu (1555/1560-hacia 1612), atribuido
Grabado
Philostrate. *Les images ou tableaux de platte-peinture*. Paris, 1614

Figuras 24 y 25
Jean-Baptiste I^{er} Lemoyne (1679-1731)
“La mort d’Hippolyte”
Mármol
49 m. x 67 x 59 cm.
1710-1715 (aprox.)
Musée du Louvre (Petite galerie de l’Académie), París

Figura 26
Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson (1767-1824)
“Hippolyte s’éloigne de Phèdre”
Grabado
Jean Racine. *Œuvres complètes*. Paris: Didot, 1801, vol. 2

Figura 27
Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson (1767-1824)
“Thésée anxieux entre sa femme et son fils”
Lápiz, pluma, tinta marrón, lavado marrón, realces en gouache blanco
13 1/4 x 8 7/8 pulgadas
J. P. Getty Museum, Los Ángeles
Inv. 85. GG. 209

Figura 28

Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson (1767-1824)

“La Mort de Phèdre”

Piedra negra

26,5 x 35,5 cm.

Musée du Louvre (Département des Arts Graphiques), París

Inv. 26 780, recto

En la edición de las *Œuvres complètes* de Racine, el dibujo, que ilustra la escena VII del acto V, aparece al principio de dicho acto, grabado por Philip Velyn

Figura 29

Carle Vernet (1758-1836)

“La mort d’Hippolyte” (“Death of Hippolytus”)

Piedra negra, realces en blanco; línea de enmarcado en tinta marrón claro, piedra negra con incisión

25 1/2 x 38 13/16 pulgadas

1800

J. P. Getty Museum, Los Ángeles

Inv. 94. GB. 52. 2

Figura 30

Théodore Géricault (1791-1824)

“La mort d’Hippolyte”

Óleo sobre papel entelado

26 x 38 cm.

1824

Musée Fabre, Montpellier

Inv. 876.3.37

Adquirido en 1875 por Alfred Bruyas (1821-1877)

Figura 31

Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912)

“The Death of Hippolytus”

Témpera

1860

Craig Barton Collection, California

Figura 32

Jean-François-Léonor Mérimée (1757-1836)

“Diane rendant à Aricie Hippolyte ressuscité par Esculape”

Tinta marrón, lavado marrón, pluma, realces en gouache, piedra negra, lavado en azul

13 x 41 cm.

1801

Musée du Louvre (Département des Arts Graphiques), París

Inv. RF 37296 recto

Figura 33

Jean-François-Léonor Mérimée (1757-1836)

“Diane rendant à Aricie Hippolyte ressuscité par Esculape”

Óleo

330 x 437 cm.

1806-1807

Musée du Louvre (Salle de Diane, Salle d'Olympie, Salle grecque archaïque o Salle du Candélabre), París

Inv. 20090

Figura 34

Alexandre Denis Abel de Pujol (1787-1861)

“Esculape rend la vie à Hippolyte”

Óleo sobre yeso

1825

Château de Fontainebleau (Galerie de Diane)

Figura 35

Adolfo De Carolis (1874-1928)

Grabado

22 x 15,5 cm.

Gabriele D'Annunzio. *Fedra*. Milano: Fratelli Treves, 1909, portada

Figura 36

Adolfo De Carolis (1874-1928)

Grabado

22 x 15,5 cm.

Gabriele D'Annunzio. *Fedra*. Milano: Fratelli Treves, 1909, página no numerada

Figura 37

Alexandre Cabanel (1823-1889)

“Phèdre”

Óleo sobre tela

194 x 286 cm.

1880

Musée Fabre, Montpellier

Donación del artista

Figura 38

Sarcófago de mármol ático (caras frontal y lateral derecha)

Alto: 125 cm.

Segundo cuarto del siglo III d. C.

Museo del Hermitage, San Petersburgo

Inv. A 432

Adquirido en 1861 al marqués Giovanni Pietro Campana di Cavelli (1807-1880)

BIBLIOGRAFÍA

A. TEORÍA Y CRÍTICA

1. Números de revistas dedicados exclusivamente a la temología

Revue des Langues vivantes / Tijdschrift voor levende Talen 43, 5, 1977: "Thématique et Thématologie / Thematiek en thematologie". Léon Somville, Raymond Trousson, Michel Vanhelleputte (eds.).

Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires 64, Novembre 1985: "Du Thème en littérature. Vers une thématique" (Paris: Seuil).

Communications 47, 1988: "Variations sur le thème. Pour une thématique" (Paris: École des hautes études en sciences sociales-Centre d'études transdisciplinaires-Seuil).

New Comparison. A Journal of Comparative and General Literary Studies 6, Autumn 1988: "Literary Themes".

Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria 60, n. s., IV, 2, maggio 1989: "Perspectives sur la thématique" (Bologna: Società editrice il Mulino).

2. Autores y Diccionarios

ALATORRE, Antonio

1949 "Sobre traducciones castellanas de las *Heroidas*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica* tomo/año 3, número 2, pp. 162-166 (México: El Colegio de México / Cambridge: Harvard University).

ALBOUY, Pierre

1969 *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris: Librairie Armand Colin, 2^e éd. revue (Collection U2, 49).

ALDRIDGE, Alfred Owen

1969a "General Introduction. 'The Purpose and Perspectives of Comparative Literature'", en Aldridge (ed.), 1969, pp. 1-6.

1969b "Literary Themes", en Aldridge (ed.), 1969, pp. 106-108.

ALDRIDGE, Alfred Owen (edited with introductions by)

1969 *Comparative Literature: Matter and Method*. Urbana: University of Illinois Press.

- ANDERMATT, Michael
 “Text, Motiv, Thema – Zur semantischen Analyse von Erzähltexten. Achim von Arnims Erzählung *Die Einquartierung im Pfarrhause*”:
<http://www.dplanet.ch/users/mandermatt/motiv.html>.
- APEL, Willi
 1970 *Harvard Dictionary of Music*. London: Heinemann Educational Books, 2nd ed. revised and enlarged.
- ASSOUN, Paul-Laurent
 1995 *El perverso y la mujer en la literatura*. Trad.: Andrés Belez. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- BALDENPERGER, Fernand
 1998 “La literatura comparada: la palabra y la cosa”, extractos, trad.: M. J. Vega, en Vega y Neus, 1998, pp. 51-62 [originalmente el artículo (“La littérature comparée. Le mot et la chose”) apareció en *Revue de littérature comparée* 1, 1921, pp. 5-28].
- BALDENPERGER, Fernand, and Werner P. FRIEDERICH
 1950 *Bibliography of Comparative Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- BARNES, Hazel E.
 1960 “The Hippolytus of Drama and Myth”, en *Hippolytus in Drama and Myth*. El volumen incluye una traducción al inglés del *Hipólito* de Eurípides hecha por Donald Sutherland. Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 71-123.
- BARTHES, Roland
 1992 *Sobre Racine*. Trad.: Jaime Moreno Villarreal. México: Siglo XXI Editores (Lingüística y teoría literaria).
- BAUDOUIN, Charles
 1972 *Psychanalyse de Victor Hugo*. Présenté par Pierre Albouy. Paris: Librairie Armand Colin (Collection U2, 213).
- BARRÁN, José Pedro
 2004 *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental (2 vols.); vol. 1: *La cultura “bárbara” (1800-1860)*; vol. 2: *El disciplinamiento (1860-1920)*.
- BÉGUIN, Albert
 1996 *El alma romántica y el sueño. Ensayos sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad.: Mario Monteforte Toledo. México: Fondo de Cultura Económica (Lengua y estudios literarios).

BELLER, Manfred

1970 "Von der Stoffgeschichte zur Thematologie. Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre", en *Arcadia* 5, pp. 1-38.

1981 "Thematologie", en Schmeling (Hgg.), 1981.

1984 "Tematología", en Schmeling (ed.), 1984, pp. 101-133.

1992 "Stoff-, Motiv- und Themengeschichte", en Helmut Brackert und Jörn Stückrath (Hgg.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, pp. 13-37.

BERNS, Gisela

1973 "Nomos and Physis. (An interpretation of Euripides' *Hippolytos*)", en *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie* CI, 2, pp. 165-187 (Wiesbaden: Steiner).

BEUGNOT, Bernard

1988 "Phèdre", en Brunel (ed.), 1988, pp. 1109-1116.

BINNS, J. W. (ed.)

1973 *Ovid*. London and Boston: Roulledge & Keran Paul (Greek and Latin Studies. Classical Literature and its Influence).

BLOCK DE BEHAR, Lisa

1987 "Jules Laforgue o las metáforas del desplazamiento", en Laforgue, 1987, pp. 25-78.

1994 *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2ª ed. corregida (Lingüística y teoría literaria).

BLOOMFIELD, Maurice

1923 "Joseph and Potiphar in Hindu Fiction", en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 54, pp. 141-167.

BLÜHER, Karl Alfred

1969 *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert*. München: Francke.

BONNELLI, G.

1978 "Il carattere retorico delle tragedie di Seneca", en *Latomus. Revue d'Études Latines* XXXVII, pp. 395-418 (Bruxelles: Société Latomus).

BORGES, Jorge Luis

1982 *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral 102).

1995 *Borges en Revista Multicolor*. Obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges. Diario *Crítica: Revista Multicolor de los Sábados 1933-1934*. Investigación y recopilación: Irma Zangara. Buenos Aires: Atlántida.

BORNAY, Erika

1998 *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra (Ensayos Arte).

- BREMER, Jan Maarten
1969 *Hamartia. Tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*. Amsterdam: Adolf M. Hekker Publisher.
- BREMER, J. M., S. L. Radt [et] C. J. Ruijgh (eds.)
1976 *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*. Collegerunt... Amsterdam: Adolf M. Hekker Publisher.
- BREMOND, Claude
1985 "Concept et thème", en *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires* 64, pp. 415-423 [La trad. inglesa de Andrew Demian Pratt, "Concept and Theme", aparece recogida en W. Sollors (ed.). *The Return of Thematic Criticism*, pp. 46-59].
- BROWNE, Edward G.
1969 *A Literary History of Persia*. Cambridge: Cambridge University Press (4 vols.); vol. 1: *From the Earliest Times until Firdawsí*; vol. 2: *From Firdawsí to Sa'di*; vol. 3: *The Tartar Dominion (1265-1502)*; vol. 4: *Modern Times (1500-1924)*.
- BRUN, Jean
1962 *El Estoicismo*. Trad.: Thomas Moro Simpson. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires (Cuadernos de EUDEBA 62).
- BRUNEL, Pierre
1988 "Préface", en Brunel (ed.), 1988, pp. 7-15.
1994 "Introducción", en Brunel y Chevrel (eds.), 1994, pp. 3-20.
1997 "Thématologie et littérature comparée", en *Exemplaria. Revista internacional de Literatura Comparada* 1, pp. 3-12 (Huelva: Universidad de Huelva).
- BRUNEL, Pierre (sous la direction de)
1988 *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Éditions du Rocher-Jean-Paul Bertrand Éditeur.
- BRUNEL, Pierre, e Yves CHEVREL (dirigido por)
1994 *Compendio de literatura comparada*. Trad.: Isabel Vericat Núñez. México: Siglo XXI Editores (Lingüística y teoría literaria) [Título original: *Précis de littérature comparée*].
- BRUNEL, Pierre, et Denis HUISMAN
1970 *Grands thèmes littéraires*. Classes de premières et terminales. Paris: Éditions Fernand Nathan.
- BRUNEL, Pierre, Claude PICHOIS et André-Michel ROUSSEAU
1983 *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris: Librairie Armand Colin (Collection U2).

- BRUNN, Heinrich
1853-1859 *Geschichte der griechischen Künstler*. Braunschweig: C. A. Schwetschke und Sohn (2 vols.).
- BURN, Lucilla
1999 *The British Museum Book of Greek and Roman Art*. London: British Museum Press.
- CACCIAGLIA, M.
1974 “L’etica stoica nei drammi di Seneca”, en *Rendiconti dell’ Istituto Lombardo. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche* CVIII, pp. 78-104.
- CAIRNS, Douglas L.
1993 *Aidos. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Literature*. Oxford: Clarendon Press.
1996 “Hybris, dishonour, and thinking big”, en *Journal of Hellenic Studies* CXVI, pp. 1-32 (London: Society for the Promotion of Hellenic Studies).
- CAMERON, Alan
1968 “The First Edition of Ovid’s *Amores*”, en *Classical Quarterly* n. s. 18, pp. 320-333 (Oxford: Oxford University Press).
- CANSINOS-ASSENS, Rafael
1936 *Evolución de los temas literarios. (La Copla Andaluza. Toledo en la novela. Las novelas de la torería. El mito de Don Juan)*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla (La nueva literatura).
- CARLINI, A.
1965 “Due note euripidee”, en *Studi classici e orientali* XIV, pp. 201-209 (Pisa).
- CARPENTER, Thomas H.
2001 *Arte y mito en la antigua Grecia*. Trad.: Álvaro Cifuentes Tenorio. Barcelona: Ediciones Destino-Thames and Hudson (El Mundo del arte 64).
- CARRÉ, Jean-Marie
1951 “Avant-propos”, en Guyard, 1951, pp. 5-6.
- CARUGNO, G.
1951 “Fedra e la IV Eroide di Ovidio”, en *Giornale italiano di filologia. Rivista trimestrale di cultura* IV, pp. 151-155 (Roma).
- CÁTEDRA, Pedro M.
1983 “Sobre la biblioteca del Marqués de Santillana. La *Iliada* y Pier Candido Decembrio”, en *Hispanic Review* LI, pp. 23-28.

- CECCHI, Emilio, e Natalio SAPEGNO (eds.)
1969 *Storia della letteratura italiana*. Milano: Aldo Garzanti Editore (9 vols.).
- CERNUDA, Luis
1974 *Pensamiento poético en la lírica inglesa (Siglo XIX)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Colección Opúsculos 79, Serie Investigación).
- CLÜVER, Claus
1989 "On Intersemiotic Transposition", en *Poetics Today* 10, 1: "Art and Literature I", Spring, pp. 55-90.
- COROMINAS, Joan, con la colaboración de José A. PASCUAL
1980-1991 *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, V Diccionarios 1) (6 vols.).
- COSTA, C. D. N.
1974 "The Tragedies", en Costa (ed.), 1974, pp. 96-115.
- COSTA, C. D. N. (ed.)
1974 *Seneca*. London and Boston: Routledge & Keran Paul (Greek and Latin Studies. Classical Literature and its Influence).
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de
1995 *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Felipe C. R. Maldonado revisada por Manuel Camarero. Madrid: Editorial Castalia, 2ª ed. corregida (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).
- CRISTÓBAL, V.
1990 "Recreaciones novelescas del mito de Fedra y relatos afines", en *Cuadernos de Filología Clásica* XXIV, pp. 111-125 (Madrid: Universidad Complutense).
- CROCE, Benedetto
1998 "La literatura comparada", trad.: M. J. Vega, en Vega y Neus, 1998, pp. 32-35 [originalmente el artículo ("La letteratura comparata") apareció en *La critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia* 1, 1, 1903, pp. 77-80; otra versión revisada por el autor está recogida en *Problemi di estetica*. Laterza: Bari, 1949, pp. 71-76].
- CUNNINGHAM, N. P.
1949 "The Novelty of Ovid's *Heroides*", en *Classical Philology* XLIV, pp. 100-106 (Chicago: University of Chicago Press).
- CURTIUS, Ernst Robert
1950 *Kritische Essays zur europäischen Literatur*. Bern: A. Francke A. G. Verlag, pp. 202-233.
1972 *Ensayos críticos sobre la literatura europea*. Trad.: Eduardo Valentí. Barcelona: Editorial Seix Barral (Biblioteca Breve), pp. 188-208.

1998 *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad.: Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica (Lengua y estudios literarios) (2 vols.).

CHARDIN, Philippe

1994 "Temática comparatista", en Brunel y Chevrel (eds.), 1994, pp. 132-147.

CHAUVIN, Danièle, André SIGANOS et Philippe WALTER (sous la direction de)

2005 *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris: Éditions Imago.

CHAVES, José Ricardo

1997 *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Cuadernos del Seminario de Poética 17).

2005 *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Cuadernos del Seminario de Poética 22).

CHEVREL, Yves

1997 *La littérature comparée*. Préface de Marius-François Guyard. Paris: Presses Universitaires de France, 4^e éd. corrigée (Que sais-je? 499).

DABEZIES, André

2004 "Mythes anciens, figures bibliques, mythes littéraires", en *Revue de Littérature Comparée* 309, LXXVIII, 1, Janvier-Mars, pp. 241-254.

DAREMBERG, Ch., Edmond SAGLIO et E. POTTIER (éds.)

1969 *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments...* Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt (5 vols.).

DAVIDSON REID, Jane (with the assistance of Chris ROHMANN)

1993 *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*. New York and Oxford: Oxford University Press (2 vols.).

DAVIS, J. T.

1980 "Exempla and anti-exempla in the *Amores* of Ovid", en *Latomus. Revue d'Études Latines* 29, pp. 412-417 (Bruxelles: Société Latomus).

1981 "Risit Amor: Aspects of Literary Burlesque in Ovid's *Amores*", en *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung* II 31. 4, pp. 2460-2506 (Berlin: de Gruyter).

DE CUENCA, Luis Alberto

1993 "El motivo literario de Putifar", en *Revista de Occidente* CXLVIII, septiembre, pp. 53-73 (Madrid).

DE FRANCISCIS, A.

1958-1973a "Fedra", en *Enciclopedia dell'arte antica...*, vol. 3, pp. 612-613.

1958-1973b "Ippolito", en *Enciclopedia dell'arte antica...*, vol. 4, pp. 186-187.

- DEL GRANDE, Carlo
 1947 *Hybris. Colpa e castigo nell'espressione poetica e letteraria degli scrittori della Grecia antica da Omero a Cleante*. Napoli: Riccardo Ricciardi Editore.
- DECHARME, Paul
 1886 *Mythologie de la Grèce antique*. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 2^e éd. revue et corrigée.
 1893 *Euripide et l'esprit de son théâtre*. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs.
- DERRIDA, Jacques
 1997 *Fuerza de ley. El "fundamento místico de la autoridad"*. Trad.: Adolfo Barberá y Patricio Peñalver Gómez. Madrid: Editorial Tecnos.
- DES BOUVRIE, Synnøve
 1990 *Women in Greek tragedy. An anthropological approach*. Gjøvik: Norwegian University Press.
- DEVITTO, Ann F.
 1994 "The Essential Seriousness of Heroides 4", en *Rheinisches Museum CXXXVII*, 3-4, pp. 312-330 (Frankfurt: Sauerländer).
- DEYERMOND, Alan D.
 1974 *La Edad Media*. Trad.: Luis Alonso López. Barcelona: Editorial Ariel, 2^a ed. (*Historia de la literatura española*, dirigida por R. O. Jones, vol. 1) (Letras e ideas).
 1991 "Las alegorías de amor de Santillana", en Deyermond (ed.), 1991, pp. 269-273 [traducción parcial de "Santillana's Love-Allegories: Structure, Relation and Message", artículo aparecido en AA. VV., *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*. Newark: Juan de la Cuesta, 1989, pp. 75-90].
- DEYERMOND, Alan D. (ed.)
 1980 *Edad Media*. Trad.: Carlos Pujol. Barcelona: Editorial Crítica (*Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. 1).
 1991 *Edad Media*. Primer suplemento. Trad.: Jordi Beltran y Eduard Márquez. Barcelona: Editorial Crítica (*Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. 1/1)
- DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (organizadora)
 1987 *Fedra – Hipólito. A permanência de um mito clássico*. Centro de estudos clássicos. Ano I, No. 1 [Conferencias dictadas durante la I Semana de Estudos Clássicos]. Araraquara: Universidade Estadual Paulista-Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.
- DI BENEDETTO, Vincenzo
 1986 *Il medico e la malattia. La scienza di Ippocrate*. Torino: Giulio Einaudi editore (Einaudi Paperbacks 172).

1992 *Euripide: Teatro e Società*. Torino: Giulio Einaudi editore (Piccola Biblioteca Einaudi 562).

DIANO, Carlo Alberto

1976 “Le virtù cardinali nell’*Ippolito*’ di Euripide”, en Oddone Longo (ed.), *Studi e saggi di filosofia antica*. Padova: Antenore, pp. 93-109.

Diccionario de autoridades

1963 Edición facsímil. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, V Dictionarios 3) (3 vols.).

Diccionario de la lengua española

2001 Madrid: Madrid: Real Academia Española y Espasa-Calpe, 22ª ed. (2 vols.) [todas las ediciones del diccionario académico pueden ser consultadas en línea: www.rae.es].

DIJKSTRA, Bram

1994 *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Trad.: Vicente Campos González. Madrid y Barcelona: Debate y Círculo de Lectores.

DODDS, Eric Robertson

1924 “The $\alpha \Rightarrow \delta \oplus \omega$ of Phaedra and the meaning of the *Hippolytus*”, en *Classical Review* XXXIX, pp. 102-104 (Oxford: Oxford University Press).

1986 *Los griegos y lo irracional*. Trad.: María Araujo. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Universidad 268).

DOTTIN-ORSINI, Mireille

1996 *La mujer fatal (según ellos). Textos e imágenes de la misoginia de fin de siglo*. Trad.: Víctor Goldstein. Buenos Aires: Ediciones de la Flor [Título original: *Cette femme qu’ils disent fatale*].

DOTTIN-ORSINI, Mireille (ed.)

1998 *Salomé*. Trad.: Maria Antonieta Carvalho. Lisboa: Editora Pergaminho (Figuras míticas).

DOVER, Kenneth J.

1974 *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*. Oxford: Basil Blackwell.

DUCROT, Oswald, et Tzvetan TODOROV

1972 *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Éditions du Seuil.

1974 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad.: Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores.

DURAND, Gilbert

1993 *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra.* Introducción, traducción y notas de Alan Verjat. Barcelona: Anthropos / México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (Hermeneusis, Autores, Textos y Temas 12).

1996 *Champs de l'imaginaire.* Textes réunis par Danièle Chauvin. Grenoble: Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble (Ateliers de l'imaginaire).

EASTERLING, Patricia E. (ed.)

1997 *The Cambridge Companion to Greek Tragedy.* Cambridge: Cambridge University Press.

ELIADE, Mircea

1963 *Aspects du mythe.* Paris: Éditions Gallimard-NRF (Idées).

ELIOT, T. S.

1922 *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism.* London: Methuen.

1961 *Selected Essays.* London: Faber and Faber.

ELORDUY, Eleuterio, con la colaboración de J. PÉREZ ALONSO

1972 *El estoicismo.* Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Hispánica de Filosofía 75) (2 vols.).

Enciclopedia dell'arte antica. Classica ed orientale

1958-1973 Roma: Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani (9 vols.).

EVANS, E. C.

1950 "A Stoic Aspect of Senecan Drama: Portraiture", en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* LXXXI, pp. 169-184.

FALQUI, Enrico

1960 *Novecento letterario.* Segunda serie. Firenze: Valledecchi Editore.

FARNELL, Lewis Richard

1970 *Greek hero cults and ideas of immortality.* Oxford: Clarendon Press.

FESTUGIÈRE, André-Jean

1969 *De l'essence de la tragédie grecque.* Paris: Éditions Aubier-Montaigne.

FISHER, N. R. E.

1992 *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece.* Warminster: Aris & Phillips.

FLYGT, Sten G.

1934 "Treatment of character in Euripides and Seneca: the *Hippolytus*", en *The Classical Journal* XXIX, 7, pp. 507-516 (Athens, Ga.: University of Georgia).

FOSTER, David William

1964 "The Misunderstanding of Dante in Fifteenth-Century Spanish Poetry", en *Comparative Literature* XVI, pp. 338-347 (Eugene: University of Oregon).

FOUCAULT, Michel

1984 *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI Editores (3 vols.); vol. 1: *La voluntad de saber*. Trad.: Ulises Guiñazú; vol. 2: *El uso de los placeres*. Trad.: Martí Soler; vol. 3: *La inquietud de sí*. Trad.: Tomás Segovia.

2005 *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad.: Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI Editores (Teoría).

FOWLER, D. P.

1991 "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis", en *Journal of Roman Studies* LXXXI, pp. 25-34 (London: Society for the Promotion of Roman Studies).

FRÄNKEL, Hermann

1969 *Ovid: A Poet between two Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press (Sather Classical Lectures VIII).

FRAZER, James George

2003 *La rama dorada. Magia y religión*. Trad.: Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México: Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Sociología).

FRENZEL, Elisabeth

1963 *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung (Sammlung Metzler, Realienbücher für Germanisten, Abteilung E: Poetik M 28).

1970 *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

1976 *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

1980 *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Trad.: Manuel Albella Martín. Madrid: Editorial Gredos.

1994 *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Trad.: Carmen Schad de Caneda. Madrid: Editorial Gredos.

FRIEDERICH, Werner P. (with the collaboration of David Henry Malone)

1954 *Outline of Comparative Literature from Dante Alighieri to Eugene O'Neill*. Chapel Hill: University of North Carolina Press (University of North Carolina Studies in Comparative Literature 11).

FURST, Lilian Renée

1969a *Romanticism*. London and New York: Methuen.

1969b *Romanticism in Perspective. A Comparative Study of Aspects of the Romantic Movements in England, France and Germany*. London: Macmillan.

FURST, Lilian Renée (ed.)

1980 *European Romanticism. Self Definition. An Anthology compiled by...* London and New York: Methuen.

GAHAN, J. J.

1987 "Imitatio and aemulatio in Seneca's *Phaedra*", en *Latomus. Revue d'Études Latines* XLVI, 2, avril-juin, pp. 380-387 (Bruxelles: Société Latomus).

GAHAN, John T.

1988 "Imitation in Seneca, *Phaedra* 1000-1115", en *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie* CXVI, 1, pp. 122-124 (Wiesbaden: Steiner).

GALLARDO, M. D.

1973 "Análisis mitográfico y estético de la *Fedra* de Séneca", en *Cuadernos de Filología Clásica* V, pp. 63-105 (Madrid: Universidad Complutense).

GARCÍA Y BELLIDO, Antonio

1949 *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (2 tomos, uno de texto y otro de láminas).

GENETTE, Gérard

1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil (Poétique).

2001 *Umbrales*. Trad.: Susana Lage. México: Siglo XXI Editores (Lingüística y teoría literaria).

GERNET, Louis, [y] André BOULANGER

1960 *El genio griego en la religión*. Trad.: Serafín Agud Querol y J. Ma. Díaz-Regañón López. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana (La Evolución de la Humanidad 16).

GIANBELLUCA DE MORALES, María Cristina

1969 "El romanticismo italiano", en AA. VV., *Historia de la literatura mundial. La literatura del siglo XIX I. Romanticismo y realismo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 169-192.

GIL-ALBARELLOS, Susana

2003 "Literatura comparada y tematología. Aproximación teórica", en *Exemplaria. Revista de Literatura Comparada* 7, pp. 239-259 (Huelva: Universidad de Huelva).

GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana

2002 "Literatura comparada y tematología", en *Exemplaria. Revista de Literatura Comparada* 6, pp. 209-228 (Huelva: Universidad de Huelva).

- GNISCI, Armando (al cuidado de)
 2002 *Introducción a la literatura comparada*. Traducción y adaptación bibliográfica: Luigi Giuliani. Barcelona: Editorial Crítica (Letras de la Humanidad).
- GOETHE, Johann Wolfgang von
Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans:
<http://www.kuehnle-online.de/literatur/goethe/diwan/14.htm>.
West-Östlicher Divan: <http://gutenberg.spiegel.de/goethe/divan/divan.htm>.
- GOFF, Barbara Elizabeth
 1990 *The noose of words. Readings of desire, violence and language in Euripides' Hippolytus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GOLDHILL, Simon D.
 1994 *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GOLDMAN, Lucien
 1959 *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Éditions Gallimard (NRF Bibliothèque des idées).
- GRACQ, Julien
 1981 *En lisant en écrivant*. Paris: José Corti.
- GRAVES, Robert
 2001 *Los mitos griegos*. Trad.: Esther Gómez Parro. Madrid: Alianza Editorial (El libro de bolsillo. Sección Humanidades, Religion y mitología) (2 vols.).
- GRAVES, Robert, [y] Rafael PATAI
 1986 *Los mitos hebreos*. Trad.: Luis Echávarri. Madrid: Alianza Editorial.
- GREIMAS, Algirdas Julien
 1971 *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Trad.: Alfredo De La Fuente. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, III Manuales 27).
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS
 1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Librairie Hachette.
 1982 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad.: Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, V Diccionarios 10).
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS (avec la collaboration de plusieurs membres du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques)
 1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II (Complements, débats, propositions)*. Paris: Librairie Hachette.

1991 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo II*. Trad.: Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, V Dictionarios 10).

GRIMAL, Pierre

(1963) 1964 “L’originalité de Sénèque dans la tragédie de *Phèdre*”, en *Revue des études latines* XLI, pp. 297-314 (Paris: Les Belles Lettres).

1979 *Sénèque ou la conscience de l’Empire*. Paris: Société d’Édition “Les Belles Lettres”, 2^e tirage (Collection d’Études Anciennes).

1991 *Diccionario de mitología griega y romana*. Prefacio de Charles Picard. Prólogo de la ed. española de Pedro Pericay. Trad.: Francisco Payarols. Barcelona: Ediciones Paidós (ed. revisada, con bibliografía actualizada por el autor).

GRUBE, George Maximilien Antoine

1941 *The drama of Euripides*. London: Methuen & Co. / New York: Barnes & Noble Books.

GUILLÉN, Claudio

1985 *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica (Filología 14).

1998 *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets Editores (Marginales 170).

GUTHRIE, William Keith Chambers

s. d. *The Greeks and their Gods*. London: Methuen & Co.

1956 *Les Grecs et leurs dieux*. Paris: Payot (Bibliothèque historique).

1988 *Historia de la filosofía griega*. Trad.: J. Rodríguez Feo. Madrid: Editorial Gredos (6 vols.); vol. 3: *Siglo V. Ilustración*.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel

1995 *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. Investigación y recopilación: Erwin K. Mapes. Edición y notas: Ernesto Mejía Sánchez. Introducción: Porfirio Martínez Peñaloza. Índices: Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva Biblioteca Mexicana 4).

GUYARD, Marius-François

1951 *La littérature comparée*. Avant-propos de Jean-Marie Carré. Paris: Presses Universitaires de France (Que sais-je?).

1997 “Préface”, en Chevrel, 1997, pp. 3-4.

HAMON, Philippe

1972 “Qu’est-ce qu’une description”, en *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires* 12, pp. 465-485 (Paris: Éditions du Seuil).

- HARRISON, Jane Ellen
 1977 *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*. With an Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy by Gilbert Murray and a Chapter on the Origin of the Olympic Games by F. M. Cornford. London: Merlin Press.
- HEFFERNAN, James A. W.
 1993 *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- HERFORD, Charles Harold
 1905 *Robert Browning*. Edinburgh and London: William Blackwood and Sons:
<http://www.gutenberg.org/dirs/1/4/6/1/14618/14618-h/14618-h.htm#page190>.
- HÉRITIER, Françoise, et alii
 1995 *Del incesto*. Trad.: Viviana Ackerman. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión (Diagonal).
- HERRMANN, Léon
 1924 *Le théâtre de Sénèque*. Paris: Les Belles Lettres.
- HERTER, Hans
 1940 "Theseus und Hippolytos", en *Rheinisches Museum* LXXXIX, pp. 273-292 (Frankfurt: Sauerländer).
 1971 "Phaidra in griechischer und römischer Gestalt", en *Rheinisches Museum* CXIV, pp. 44-77 (Frankfurt: Sauerländer).
 1975 "Hippolytos und Phaidra", en *Kleine Schriften*. Hrsgg. von Ernst Vogt. München: Fink (Studia et Testimonia Antiqua XV), pp. 119-156.
- HERZOG, O.
 1928 "Datierung der Tragödien des Seneca", en *Rheinisches Museum* n. s. LXXVII, pp. 51-104 (Frankfurt: Sauerländer).
- HIGHET, Gilbert
 1996 *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Trad.: Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica (Lengua y estudios literarios) (2 vols.).
- IRELAND, S., and F. L. D. STEEL
 1975 "Φρῦνεω as an anatomical organ in the works of Homer", en *Glotta* LIII, 3-4, pp. 183-195 (Göttingen).
- JAKOBSON, Roman
 1974 "La Lingüística y la Poética", en Sebeok (ed), 1974, pp. 123-173.
 1984 *Ensayos de lingüística general*. Trad.: Josep M. Pujol y Jem Cabanes. Barcelona: Editorial Ariel (Letras e Ideas, Studia).

- JAKOBSON, Roman, et alii
 2002 *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Trad.: Ana María Nethol. México: Siglo XXI Editores (Crítica literaria).
- JEUNE, Simon
 1968 *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation*. Paris: Minard (Lettres Modernes).
- JONAS, F.
 1970 *De ordine librorum Senecae Philosophi*. Berolini.
- JOST, François
 1988 "Introduction", en Seigneuret (ed.), 1988: vol. 1, pp. XVI-XXIII.
 1974a "Grundbegriffe der Thematologie", en Stefan Grunwald mit Bruce A. Beatie (Hrg. von), *Theorie und Kritik: zur vergleichenden und neueren deutschen Literatur. Festschrift für Gerhard Loose zum 65. Geburtstag*. Bern und München: Francke, pp. 15-46.
 1974b *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis and New York: University of Indiana Press / Pegasus [Indianapolis and New York: The Bobbs-Merrill Company].
- KAEMPF, Pierre-François
 1988 " 'La Regina d'Isole'. Phèdre selon Gabriele D'Annunzio: une version dévoyée de l'Isolde de Wagner?", en *Revue de Littérature Comparée* LXII, 3, Juillet-Septembre, pp. 341-365.
- KAKRIDIS, J. Th.
 1928 "Der Fluch des Theseus im Hippolytos", en *Rheinisches Museum* LXXVII, pp. 21-22 (Frankfurt: Sauerländer).
- KAMERBEEK, J. C.
 1960 "Mythe et réalité dans l'œuvre d'Euripide", en AA. VV., *Euripide. Sept exposés et discussions par...* Vandoeuvres-Genève, 4-9 Août 1958. Genève: Fondation Hardt (Entretiens sur l'antiquité classique 6), pp. 3-25.
- KEENE, Donald
 1969 "El triángulo de Hipólito en Oriente y Occidente", sin indicación de traductor, en *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*. México: El Colegio de México (Centro de Estudios Orientales, Ensayos 2), pp. 1-18 [originalmente el artículo ("The Hippolytus Triangle, East and West") apareció en *Yearbook of Comparative and General Literature* 11, 1962, pp. 162-171].
- KEITH, Arthur Berriedale
 1961 *A History of Sanskrit Literature*. Oxford: Oxford University Press.

- KERÉNYI, Carl / Karl
 1959 *The Heroes of the Greeks*. Trans.: H. J. Rose. London: Thames and Hudson.
 1979 *Goddesses of Sun and Moon*. Trans.: Murray Stein. Dallas: Spring Publications.
 1983 *Apollo. The Wind, the Spirit, and the God. Four Studies*. Trans.: Jon Solomon. Dallas: Spring Publications (Dunquin Series).
 1991 *Los dioses de los griegos*. Trad.: Jaime López-Sanz. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- KEULS, Eva C.
 1993 *The Reign of Phallus. Sexual Politics in ancient Athens*. Berkeley: University of California Press.
- KLEIN, Holger
 1988 "Themes and Thematology", en *New Comparison. A Journal of Comparative and General Literary Studies* 6, pp. 1-17.
- KNIGHT, R. C.
 1974 *Racine et la Grèce*. Paris: Librairie A.-G. Nizet.
- KNOX, Bernard McGregor Walker
 1986 "The *Hippolytus* of Euripides", en *Word and action. Essays on the ancient theater*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, pp. 205-230 [originalmente el artículo apareció en *Yale Classical Studies* XIII, 1952, pp. 3-31 (New Haven: Yale University Press), y fue recogido también en Erich Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1983, pp. 311-331 y 445-446].
- KOCH, Guntram, und Hellmut SICHTERMANN
 1982 *Römische Sarkophage*. Mit einem Beitrage von Friederike Sinn-Henninger. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
- KRISTEVA, Julia
 1969 *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
- LAMBERTI, Mariapia
 1993-1994 "Las plumas del pavo real y el canto del cisne (la trayectoria de Gabriele D'Annunzio como equivalente italiano del modernismo)", en *Anuario de Letras Modernas* 6, pp. 235-247 (México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México).
- LANSON, Gustave
 1955 *Histoire de la littérature française*. Remaniée et complétée pour la période 1850-1950 par Paul Tuffrau. Paris: Librairie Hachette.
- LANZA, Diego
 1977 *Il Tiranno e il suo pubblico*. Torino: Giulio Einaudi Editore (Piccola Biblioteca Einaudi 301).

LAPESA MELGAR, Rafael

1954 *Los decires narrativos del Marqués de Santillana*. Discurso leído el día 21 de marzo de 1954, en su recepción pública, por el Exmo. Sr. Don R. L. M. y contestación del Exmo. Sr. Don Dámaso Alonso. Madrid: Real Academia Española.

1957 *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula.

LASSO DE LA VEGA, José Sánchez

1965 “Hipólito y Fedra en Eurípides”, en *Estudios clásicos* IX, 46, pp. 361-410 (Madrid) [el artículo aparece recogido en *De Sófocles a Brecht*. Barcelona: Editorial Planeta, 1971 (Ensayos Planeta de lingüística y crítica literaria), pp. 85-135].

LAUSBERG, Heinrich

1968 *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Trad.: José Pérez Riesco. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, III Manuales 15) (3 vols.)

1975 *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Trad.: Mariano Marín Casero. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, III Manuales 36).

LEEMAN, A. D.

1976 “Seneca’s *Phaedra* as a Stoic Tragedy”, en Bremer, Radt y Ruijgh (eds.), 1976, pp. 199-212.

LEFÈVRE, Eckard

1969 “*Quid ratio possit? Senecas Phaedra als stoisches Drama*”, en *Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie und Patristik* III, [LXXXII], pp. 131-160 (Wien: Verl. der Österr. Akademie).

LEO, Fridericus

1963 *De Senecae tragoediis observations criticae*. Berolini: apud Weidmannos.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1964 *Le Cru et le cuit*. Paris: Plon (Mythologiques 1).

1968 *Lo crudo y lo cocido*. Trad.: Juan Almela. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

LEVIN, Harry

1952 “La Littérature comparée: point de vue d’Outre-Atlantique”, en *Revue de Littérature Comparée* XXVII, pp. 17-26.

1969 *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*. Bloomington and London: Indiana University Press.

1972 “Thematics and Criticism”, en *Grounds for Comparison*. Cambridge: Harvard University Press, 1972 (Harvard Studies in Comparative Literature, 32), pp. 91-109 [Artículo aparecido en Peter Demetz, Thomas Greene and Lowry Nelson, Jr. (eds.), *The Disciplines of Criticism. Essay in Literary Theory, Interpretation and History*. New

Haven and London: Yale University Press, 1968, pp. 125-145; la última versión presenta ligeras modificaciones].

1973 “Motif”, en Wiener (ed.), 1973, vol. 3, pp. 235-244.

LEWIS, Thomas S. W.

1985 “Los hermanos de Ganimedes”, en Steiner y Boyers (eds.), 1985, pp. 124-148.

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae

1981-1999 Zurich-München: Artemis-Verlag y Dusseldorf: Patmos-Verlag (8 vols. dobles, 2 vols. de índices). Vol. 5: *Herakles-Kenchrias*. München: Artemis Verlag, 1990 (volumen doble, uno de texto y otro de láminas).

LIDA DE MALKIEL, María Rosa

1977 *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas (Ensayos).

1984 *Juan de Mena. Poeta del prerrenacimiento español*. México: El Colegio de Mexico, 2ª ed. adicionada por Yakov Malkiel.

LIEDER, Frederick

1930 *The Don Carlos Theme*. Cambridge: Harvard University Press (Harvard Studies and Notes in Philology and Literature 12).

LINANT DE BELLEFONDS, Pascale

1990 “Hippolytos I”, en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Vol. 5: *Herakles-Kenchrias*, pp. 445-464 (texto) y pp. 315-327 (láminas).

LÓPEZ EIRE, Antonio

1989 *Sobre el carácter retórico del lenguaje y de cómo los antiguos griegos lo descubrieron*. Ed. al cuidado de Gerardo Ramírez Vidal. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bitácora de Retórica 21).

LORAUX, Nicole

1989 *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Trad.: Ramón Buenaventura. Madrid: Visor (Literatura y debate crítico 3).

LUCAS, Frank Laurence

1954 *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*. Cambridge: University Press, 2nd ed.

LUCAS DE DIOS, José María

1989 “Mito y tragedia: Hipólito y Fedra, dos vidas rebeldes”, en *Epos. Revista de Filología* V, pp. 35-56 (Madrid: Universidad de Educación a Distancia).

1992 “El motivo de Putifar en la tragedia griega”, en *Epos. Revista de Filología* VIII, pp. 37-56 (Madrid: Universidad de Educación a Distancia).

1994 “El motivo de Putifar en la tragedia griega”, en *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, 23-28 de septiembre de 1991. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos-Ediciones Clásicas (3 vols.); vol. 2, pp. 259-262.

- LÜTHI, Max
1986 *The European Folktale: Form and Nature*. Foreword by Dan Ben-Amos. Transl.: John D. Niles. Bloomington: Indiana University Press (Folklore Studies in Translation).
- MACLEOD, C. W.
1974 "A Use of Myth in Ancient Poetry (Cat. 68; Hor. *Od.* 3. 27; Theocr. 7; Prop. 3. 15)", en *Classical Quarterly* n. s. 24. 1 (68), May, pp. 82-93 (Oxford: Oxford University Press).
- MÁRQUEZ, Miguel A.
2002 "Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica", en *Exemplaria. Revista de Literatura Comparada* 6, pp. 251-256 (Huelva: Universidad de Huelva).
- MARTÍN FERNÁNDEZ, María Amor
1985 *Juan de Mena y el Renacimiento (Estudio de la mitología en su obra menor)*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- MAURON, Charles
1968 *Phèdre*. Paris: Librairie José Corti.
- MAYER, Hans
1982 *Historia maldita de la literatura*. Trad.: Juan de Churruca. Madrid: Taurus Ediciones (Persiles 100) [Título original: *Aussenseiter*].
- MAYER, R.
1994 "Personata stoa. Neostoicism and Senecan tragedy", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LVII, pp. 151-174 (London: Warburg Institute).
- MÉRIDIÉ, Louis
s. d. [193-?] *Hippolyte d'Euripide. Étude et analyse*. Paris: Librairie Mellottée (Les chefs d'œuvres de la littérature expliqués).
- METKEN, Günter
1982 *Los Prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*. Trad.: José Luis Díaz de Liaño. Barcelona: Blume.
- MOLINER, María
1991 *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, V Diccionarios 5) (2 vols.).
- MONEGAL, Antonio (Introducción, compilación de textos y bibliografía)
2000 *Literatura y pintura*. Madrid: Arcos / Libros (Bibliotheca Philologica, Lecturas).
- MOOG-GRÜNEWALD, Maria
1984 "Tematología", en Schmeling (ed.), 1984, pp. 69-100.

- MORICCA, Umberto
1915 “Le fonti della *Fedra* di Seneca”, en *Studi Italiani di Filologia Classica* 21, pp. 158-224 (Firenze: Le Monnier).
- MÜLLER, F. Max
1988 *Mitología comparada*. Trad.: Pedro Jarbi. Barcelona: Edicomunicación (Mitología e Historia / Olimpo).
- MÜNSCHER, Kart
1922 *Senecas Werke. Untersuchungen zur Abfassungszeit und Echtheit*. Göttingen (Philologus Suppl. 16, Heft 1).
- MURRAY, Gilbert
1951 *Eurípides y su época*. Trad.: Alfonso Reyes. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios 7).
- NAUPERT, Cristina
2001 *La tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco / Libros (Colección Perspectivas).
- NEWTON, Winifrid
1939 *Le thème de Phèdre et d’Hippolyte dans la littérature française*. Paris: Librairie E. Droz (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l’Université de Liège, LXXXII).
- NIN FRIAS, Alberto
1933 *Homosexualismo creador*. Madrid: Javier Morata, Editor.
- NORTH, Helen
1966 *Sophrosyne. Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*. Ithaca: Cornell University Press (Cornell Studies in Classical Philology XXXV).
- ORLANDO, Francesco
1971 *Lettura freudiana della Phèdre*. Giulio Einaudi Editore.
- ORR, Alexandra Sutherland
1885 *A Handbook to the Works of Browning*:
<http://library.beau.org/gutenberg/1/4/4/9/14498/14498-h/14498-h.htm>.
1891 *Life and Letters of Robert Browning*:
<http://pinkmonkey.com/dl/library1/digi365.pdf>.
- ORTEGA VILLARO, Begoña
1995 “El mito de Fedra y su transformación en tema literario”, en Jesús María Nieto Ibáñez (ed.), *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma. X Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*. León: Universidad de León, pp. 259-271.

PAGEAUX, Daniel-Henri

1994 *La Littérature générale et comparée*. Paris: A. Colin.

PAGLIA, Camille

1991 *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books.

PANOFSKY, Erwin

1976 *Estudios sobre iconología*. Trad.: Bernardo Fernández. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Universidad).

1978 *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les "arts visuels"*. Trad.: Marthe et Bernard Teyssède. Paris: NRF-Éditions Gallimard (Bibliothèque des Sciences Humaines).

PARATORE, Ettore

1952 "Sulla *Phaedra* di Seneca", en *Dioniso. Rivista trimestrale di studi sul teatro antico* 15, pp. 199-234 (Siracusa).

PATER, Walter

1914 "Hippolytus Veiled: A Study from Euripides", en *Greek Studies. A Series of Essays*. London: MacMillan and Co., pp. 152-186.

PAZ, Octavio

1994 *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, en *La casa de la presencia. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas) (*Obras completas*, vol. 1).

PENNA, Mario

1958 "La biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV", en *Exposición de la biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV con motivo de la celebración del V Centenario de la muerte de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*. Catálogo. Madrid: Biblioteca Nacional, pp. 13-26.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel

1978 "De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario *comedia*", en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 1, pp. 151-158.

PERRAULT, Charles

"Le Siècle de Louis le Grand":

http://www.fh-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/17siecle/Perrault/per_loui.html.

PEYRE, Herni

1971 *Qu'est-ce que le Romantisme?* Paris: Presses Universitaires de France (Littératures modernes 1).

PICHOIS, Claude, y André-Michel ROUSSEAU

1975 *La literatura comparada*. Trad.: Germán Colón Doménech. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, III Manuales 23).

PIMENTEL, Luz Aurora

1993 “Tematología y transtextualidad”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLI, 1, pp. 215-229 (México: El Colegio de México).

1993-1994 “Los avatares de Salomé”, en *Anuario de Letras Modernas* 6, pp. 37-67 (México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México).

1998 *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores-Universidad Nacional Autónoma de México (Lingüística y teoría literaria).

2001 *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI Editores-Universidad Nacional Autónoma de México (Lingüística y teoría literaria).

2003 “Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías. Revista de literatura comparada* 4, pp. 205-215 (México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México).

PIMENTEL-ANDUIZA, Luz Aurora

1988-1990 “Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura”, en *Anuario de Letras Modernas* 4, pp. 91-108 (México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México).

POHLENZ, Max

1967 *La Stoa. Storia di un movimento spirituale*. Trad. O. De Gregorio e B. Proto. Firenze: La Nuova Italia (Il pensiero filosofico) (2 vols).

1978 *La tragedia greca*. Trad.: M. Bellincioni. Brescia: Paideia Editrice (Biblioteca di Studi Classici) (2 vols.).

POMMIER, Jean

1978 *Aspects de Racine. Suivi de l'histoire littéraire d'un couple tragique*. Paris: Librairie Nizet.

POST, Chandler R.

1915 *Mediaeval Spanish Allegory*. Cambridge: Harvard University Press.

PRATT, Norman T., Jr.

1948 “The Stoic Base of Senecan Drama”, en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* LXXIX, pp. 1-11.

1961 “Tragedy and Moralism Euripides and Seneca”, en Stallknecht y Frenz (eds.), 1961, pp. 189-203 y 296-297.

PRAWER, Siegbert Salomon

1973 *Comparative Literary Studies. An Introduction*. London: Duckworth.

PRAZ, Mario

1988 *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de "La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica"*. Trad.: Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica.

1999 *La carne, la muerte, y el diablo en la literatura romántica*. Trad.: Rubén Mettini. Barcelona: El Acanalado (El Acanalado 8).

PRELLER, Ludwig

1964 *Griechische Mythologie*. Erster Band: *Theogonie und Goetter*. Berlin und Zürich: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Fünfte Auflage bearbeitet von Carl Robert.

1966 *Griechische Mythologie*. Zweiter Band: *Die Heroen (Die Griechische Heldensage)*. Erstes Buch *Landschaftliche Sagen*. Berlin, Zürich und Dublin: Weidmann, Fünfte Unveränderte Auflage erneuert von Carl Robert.

1995 *Griechische Mythologie*. Zweiter Band: *Die Heroen (Die Griechische Heldensage)*. Zweites Buch *Die Nationalheroen*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Vierte Auflage bearbeitet von Carl Robert, zweiter Nachdruck.

PREMINGER, Alex, and T. V. F. BROGAN (co-editors); Frank J. WARNKE and O. B. HARDISON, Jr. and Earl MINER (associate editors)

1993 *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.

PROPP, Vladimir

1985 *Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos*. E. MÉLÉTINSKI. *El estudio estructural y tipológico del cuento*. Trad.: Lourdes Ortiz. Madrid: Editorial Funamentos (Colección Arte / Serie Crítica 21).

1999 *Morfología del cuento*. México: Colofón (Literatura / Ensayo).

2000 *Raíces históricas del cuento*. Trad.: José Martín Arancibia. México: Colofón (Literatura / Ensayo).

RAMA, Ángel

1994 *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca Editorial-Fundación Ángel Rama.

RANK, Otto

1994 *Il tema dell'incesto nella poesia e nella leggenda. Fondamenti psicologici della creazione poetica*. Prefazione di Francesco Marchioro. Milano: SugarCo Edizioni [Título original: *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*].

REINACH, Salomon

1913 *Cultes, mythes et religions III*. Paris: E. Leroux.

1996 "Hippolyte", en *Cultes, mythes et religions*. Paris: Robert Laffont (Bouquins), pp. 485-494.

REMAK, Henry H. H.

1961 "Comparative Literature. Its Definition and Function", en Stallknecht y Frenz (eds.), 1961, pp. 1-57 y 283-286.

- REST, Jaime
 1969 “El romanticismo inglés” en AA. VV., *Historia de la literatura mundial. La literatura del siglo XIX I. Romanticismo y realismo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 49-72.
- REYES, Alfonso
 1989 *Religión griega. Mitología griega*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas) (*Obras completas*, vol. 16).
- RIFFATERRE, Michael
 2000 “La ilusión de écfrosis”, trad.: Carles Besa, en Monegal (ed.), 2000, pp. 161-183.
- RIBBECK, Walther
 1898 “Phädra und Messalina”, en *Preussische Jahrbücher* 94, pp. 515-522.
- RINALDI, Daniel
 2000 “El amor de Fedra en el debate *nomos-physis*”, en AA. VV., *Jornadas filológicas 1999. Memoria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Ediciones especiales, 19), pp. 49-61.
- RIST, J. M.
 1995 *La filosofía estoica*. Trad.: David Casacubieta. Barcelona: Crítica (Grijalbo Mondadori) (Crítica / Filosofía 24).
- RIVIER, André
 1944 *Essai sur le tragique d'Euripide*. Lausanne: F. Rouge et Cie.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco
 1995 *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Universidad 826).
- ROMILLY, Jacqueline de
 1976 “L’excuse de l’invincible amour dans la tragédie grecque”, en Bremer, Radt y Ruijgh (eds.), 1976, pp. 309-321.
- ROSCHER, W. H. (Hgg.)
 1978 *Ausführliches Lexikon der griechischen und Römischen Mythologie...* Herausgegeben von W. H. Roscher. Hildesheim und New York: Georg Olms Verlag (8 vols.).
- ROUSSET, Jean
 1981 *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*. Paris: José Corti.
 1985 *El Mito de Don Juan*. Trad.: Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica (Colección popular 321).

- RUIZ DE ELVIRA, Antonio
 1976 “La ambigüedad de Fedra”, en *Cuadernos de Filología Clásica* X, pp. 9-16 (Madrid: Universidad Complutense).
 1982 *Mitología griega*. Madrid: Editorial Gredos, 2ª ed. corregida.
- RUSKIN, John
 s. d. *Prerrafaelismo y Conferencias sobre arquitectura y pintura con ilustraciones del autor*. Trad.: E. Morales Veloso. Madrid: Francisco Beltrán.
- SAÏD, Suzanne
 1978 *La Faute tragique*. Paris: François Maspero (Textes à l'appui).
- SALINARI, Carlo
 1993 *Mito e coscienza del decadentismo italiano, D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*. Milano: Giangiacome Feltrinelli Editore (Campi del sapere).
- SANDERSON, James L., and Irwin GOPNIK (edited by)
 1966 *Phaedra and Hippolytus. Myth and Dramatic Form*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- SCHEVILL, Rudolf
 1913 *Ovid and the Renaissance in Spain*. Berkeley: University of California Press, (University of California Publications in Modern Philology 4, 1).
- SCHMELING, Manfred (Hgg.) / (ed.)
 1981 *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Athenaion.
 1984 *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Trad.: Ignacio Torres Corredor. Barcelona y Caracas: Editorial Alfa (Estudios alemanes).
- SEBEOK, Thomas A. (ed.)
 1974 *Estilo del lenguaje*. Trad.: Ana María Gutiérrez Cabello. Madrid: Cátedra.
- SÉCHAN, Louis
 1911 “La légende d'Hippolyte dans l'Antiquité”, en *Revue des études grecques* XXIV, pp. 105-151 (Paris: Association pour l'encouragement études grecques).
 1926 *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, Éditeur.
- SEGAL, Charles P.
 1986 *Language and Desire in Seneca's Phaedra*. Princeton: Princeton University Press.
 1993 *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. Durham and London: Duke University Press.

- SEGRE, Cesare
 1985 *Principios de análisis del texto literario*. Trad.: María Pardo de Santayana. Barcelona: Editorial Crítica (Filología 13).
- SEIGNEURET, Jean-Charles (ed.)
 1988 *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. New York, Westport and London: Greenwood Press (2 vols.).
- SELLIER, Philippe
 1984 "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?", en *Littérature* 55, octobre, pp. 112-126 (Paris: Librairie Larousse-Département de littérature française de l'Université de Paris VIII).
- SERGENT, Bernard
 1986 *La homosexualidad en la mitología griega*. Trad.: A. Clavería Ibáñez. Barcelona: Editorial Alta Fulla (Arte del Zahorí 2).
- SERONDE, Joseph A.
 1915 "A Study of the Relations of some leading French Poets of the XIVth and XVth centuries to the Marqués de Santillana", en *The Romanic Review* VI, pp. 60-86 (New York: Columbia University Press).
 1916 "Dante and the French Influence on the Marqués de Santillana", en *The Romanic Review* VII, pp. 194-210 (New York: Columbia University Press).
- SIPPLE, Anton
 1938 *Der Staatsmann und Dichter Seneca als politischer Erzieher*. Würzburg.
- SNELL, Bruno
 1948 "Das früheste Zeugnis über Sokrates", en *Philologus. Zeitschrift für klassische Philologie* XCVII, pp. 125-134 (Berlin: Akademie-Verlag).
 1967 *Scenes from Greek drama*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press / London: Cambridge University Press.
- SOLLORS, Werner
 1993 "Introduction", en Sollors (ed.), 1993, pp. XI-XXIII.
- SOLLORS, Werner (edited by)
 1993 *The Return of Thematic Criticism*. Cambridge: Harvard University Press (Harvard English Studies 18).
- SOLMSEN, Friedrich
 1995 *Hesiod and Aeschylus*. With a new Foreword by G[ordon] M. Kirkwood. Ithaca and London: Cornell University Press.
- SOURIAU, Étienne
 1950 *Les 200 000 situations dramatiques*. Paris: Flammarion.

SPITZER, Leo

1962 *Essays on English and American Literature*. Edited by Anna Hatcher. Princeton: Princeton University Press.

STALLKNECHT, Newton P., and Horst FRENZ (edited by)

1961 *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

STEINER, George

1996 *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Trad.: Alberto L. Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa (Colección Hombre y Sociedad, Serie Cladema).

STEINER, George, y Robert BOYERS (eds.)

1985 *Homosexualidad: literatura y política*. Trad.: Ramón Serratocó y Joaquín Aguilar. Madrid: Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo 1079, Sección Humanidades).

Suda

1971 *Suidae Lexicon*. Edited by Ada Adler. Stuttgart: in Aedibus B. G. Teubneri (Lexicographi Graeci 1) (5 vols.).

TAPLIN, Oliver

1997 "The pictorial record", en Easterling (ed.), 1997, pp. 69-90.

THOMALLA, Ariane

1972 *Die „femme fragile“*. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag (Literatur in der Gesellschaft 15).

THOMPSON, Stith

1955-1958 *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. Bloomington: Indiana University Press / Copenhagen: Rosenkilde & Bagger (revised and enlarged edition) (6 vols.).

TOMACHEVSKI, Boris.

1982 *Teoría de la literatura*. Trad.: Marcial Suárez. Prólogo: Fernando Lázaro Carreter. Madrid: Akal Editor (Akal Universitaria, Serie: Letras 15).

TOMASHEVSKI, Boris.

2002 "Temática", en Jakobson et al., 2002, pp. 199-232.

TROCCHI, Anna

2002 "Temas y mitos literarios", en Gnisci (ed.), 2002, pp. 129-169.

TROMMLER, Frank

1995 *Thematic Reconsidered. Essays in Honor of Horst S. Daemrich*. Amsterdam and Atlanta: Editions Rodopi (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 9).

TROUSSON, Raymond

1964a "Plaidoyer pour la *Stoffgeschichte*", en *Revue de littérature comparée* XXXVIII, pp. 101-114.

1964b *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Genève: Droz (2 vols.).

1965 *Un problème de littérature comparée. Les études de thèmes. Essai de méthodologie*. Paris: Minard.

1977 "Le Thème et l'histoire: Le cas d'Antigone", en *Revue des Langues vivantes / Tijdschrift voor levende Talen* 43, 5, pp. 452-562.

1980 "Les Études de thèmes. Hier et aujourd'hui", en Béla Köpeczi and György M. Vajda (eds.), *Proceedings of the VIIIth Congress of the International Comparative Literature Association / Actes du VIII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. Stuttgart: Kunst und Wissen, Erich Bieber Verlag (2 vols.), vol. 2, pp. 499-503.

1980 "Les Études de thèmes. Questions de méthode", en R. Trousson und Adam John Bisanz (Hgg.) in Verbindung mit Herbert A. Frenzel, *Elemente der Literatur: Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag (Kröner Themata) (2 vols.), vol. 1, pp. 1-10.

1981 *Thèmes et mythes. Question de méthode*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.

1993 "Reflections on *Stoffgeschichte*", trans.: Andrew Demian Pratt, en Sollors (ed.), 1993, pp. 290-293.

1995 *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*. Trad.: Carlos Manzano. Barcelona: Ediciones Península [Título original: *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*].

VAN TIEGHEM, Paul

1931 *La Littérature comparée*. Paris: Librairie Armand Colin (Collection Armand Colin, Section de Langues et Littératures 144).

VANHELLEPUTTE, Michel

1993 "The Concept of Motif in Literature: A Terminological Study", en Sollors (ed.), 1993, pp. 92-105.

VEGA, María José, y Neus CARBONELL

1998 *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Editorial Gredos.

VEYNE, Paul

1991 *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el occidente*. Trad.: Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.

1996 *Séneca y el estoicismo*. Trad.: Mónica Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica (Sección de obras de filosofía).

- VOELKE, André-Jean.
 1973 *L'idée de volonté dans le Stoïcisme*. Paris: Presses Universitaires de France (Bibliothèque de philosophie contemporaine. Histoire de la philosophie et Philosophie générale).
- WAGNER, Peter (ed.)
 1996 *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin and New York.
- WARNING, Reiner (Hgg.)
 1975 *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink.
- WEBB, Ruth Helen
 1999 "Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre", en *Word & Image* XV, January-March, pp. 7-18.
- WEISSTEIN, Ulrich
 1961 "Modes of Criticism: Studies in *Hamlet*", en Stallknecht y Frenz (eds.), 1961, pp. 260-280 y 302-306.
 1975 *Introducción a la literatura comparada*. Trad.: Ma. Teresa Piñel. Madrid: Editorial Planeta (Ensayos Planeta de lingüística y crítica literaria 42).
- WELLEK, René
 1970 *Discriminations. Further Concepts of Criticism*. New Haven and London: Yale University Press.
- WELLEK, René, and/y Austin WARREN
 1956 *Theory of Literature*. New York: Harper, 3rd ed.
 1969 *Teoría literaria*. Trad.: José Ma. Gimeno. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, I Tratados y monografías 2).
- WHITMAN, Walt
 1871 *Democratic Vistas*: <http://xroads.virginia.edu/~Hyper/Whitman/vistas/vistas.html>.
- WIENER, Philip P. (editor in chief)
 1973 *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*. New York and London: Charles Scribner's Sons (5 vols.).
- WILKINSON, L. P.
 1955 *Ovid Recalled*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WISSOWA, Georg (Hgg.)
 1913– *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung. Begonnen van Georg Wissowa unter Mitwirkung zahlreicher fachgenossen herausgegeben von Wilhelm Kroll. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

WOLPERS, Theodore

1993 "Motif and Theme as Structural Content Units and 'Concrete Universals' ", en Sollors (ed.), 1993, pp. 80-91.

1995 "Recognizing and classifying literary motifs", trans.: David Kenosian, en Trommler (ed.), 1995, pp. 33-70.

YACOBI, Tamar

1995 "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis", en *Poetics Today* 15, pp. 599-649.

1998 "The Ekphrastic Model: Forms and Functions", en Valerie Robillard y Els Jongeneel (eds.), *Pictures Into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, pp. 21-34.

ZWIERLEIN, O.

1966 *Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang*. Meisenheim am Glan: Beiträge zur klass. Philologie 20.

B. TEXTOS LITERARIOS

ALIGHIERI, Dante.

1966 *La Divina Commedia*. Testo critico della Società Dantesca Italiana riveduto col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli. Milano: Ulrico Hoepli Editore-Libraio, 21ª ed.

ARISTOTE

1989 *Rhétorique*. Texte établi et traduit par M. Dufour et A. Wartelle. Paris: Les Belles Lettres (Collection des Universités de France) (3 vols.).

ARISTÓTELES

1974 *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, IV Textos 8).

ARNIM, Hans von

1999 *Stoici antichi*. Tutti i frammenti raccolti da Hans von Arnim. Introduzione, traduzioni, note e apparati a cura di Roberto Radice. Presentazione di Giovanni Reale. Testo greco e latino a fronte. Milano: Rusconi (Il pensiero occidentale. Grandi maestri. Grandi opere).

Biblia, La

1990 *Antiguo Testamento interlineal hebreo-español. Tomo I: Pentateuco*. Traducción literal al castellano del texto hebreo del Códice de Leningrado por Ricardo Cerni. Terrassa: Editorial Clie.

BOCCACCIO, Giovanni

1951 *Genealogie Deorum Gentilium Libri XV*. A cura di Vincenzo Romano. Bari: Laterza (2 vols.): <http://www.oeaw.ac.at/kal/mythos/Bocc01.pdf> [hasta /Bocc15.pdf].

1983 *Genealogía de los dioses paganos*. Edición preparada por Ma. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias. Madrid: Editora Nacional (Clásicos para una biblioteca contemporánea, Literatura 30).

BROWNING, Robert

1961 *The Poems and Plays of Robert Browning*. New York: The Modern Library.

1969 *The Love-Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett*. Selected and with an Introduction by V. E. Stack. London: Heinemann.

CICERO

1945 *Tusculan Disputations*. With an English translation by J. E. R. King. Cambridge: Harvard University Press / London: William Heinemann (The Loeb Classical Library).

CICÉRON

1960 *Divisions de l'art oratoire. Topiques*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres" (Collection des Universités de France).

1965-1970 *Les devoirs*. Texte établi et traduit par Maurice Testard. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres" (Collection des Universités de France) (2 vols.).

CICERÓN

1976 *Sobre la naturaleza de los dioses*. Introducción, versión y notas de Julio Pimentel Álvarez. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

2000 *Las paradojas de los estoicos*. Introducción, edición, traducción y notas de Julio Pimentel Álvarez. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

Corán, El

2003 Traducción: Joaquín García Bravo. Barcelona: Edicomunicación.

D'ANNUNZIO, Gabriele

1909 *Fedra*. Milano: Fratelli Treves, 2ª ed. (con grabados de Adolphus de Karolis / Adolfo de Carolis).

2001 *Fedra*. A cura di Pietro Gibellini. Note di Tiziana Piras. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2001 (Collezione Oscar).

DIELS, Hermann, und Walther KRANZ (Hgg.)

1974 *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Griechisch und Deutsch von Hermann Diels herausgegeben von Walther Kranz. Deutschland: Weidmann (3 vols.).

DIOGENES LAERTIUS

1979 *Lives of Eminent Philosophers*. With an English translation by R. D. Hicks. Cambridge: Harvard University Press / London: William Heinemann (The Loeb Classical Library) (2 vols.).

DIONYSIUS OF HALICARNASSUS

1974-1985 *The Critical Essays in two Volumes*. With an English translation by Stephen Usher. Cambridge: Harvard University Press / London: William Heinemann (The Loeb Classical Library) (2 vols.).

ESCALANTE, Ximena

1996 *Fedra y otras griegas*, en AA. VV., *El nuevo teatro II*. Introducción de Hugo Gutiérrez Vega. México: Ediciones El Milagro-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Colección Nuestro Teatro), pp. 87-153.

ESPRIU, Salvador

1979 *Otra Fedra si gustáis*. (Edición bilingüe) [Trad.: S. Espriu]. Barcelona: Ediciones Península (Ediciones de Bolsillo 543).

1986 *Las rocas y el mar, lo azul*. Introd.: César Antonio Molina. Trad.: Mireia Mur. Barcelona: Alianza Editorial / Enciclopèdia Catalana (Biblioteca de Cultura Catalana 2).

ESTRABÓN

1969 *The Geography of Strabo in eight Volumes*. With an English translation by Horace Leonard Jones. Cambridge: Harvard University Press / London: William Heinemann (The Loeb Classical Library).

EURIPIDE

1941 *Ippolito*. Con introduzione e commento di Angelo Taccone. Firenze: F. Le Monnier.

1997 *Hippolyte. Andromaque. Hécube*. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 2^e éd. revue et corrigée par François Jouan (Collection des Universités de France) (*Tragédies. Tome II*).

2000 *Fragments. Bellérophon-Protésilas*. Texte établi et traduit par François Jouan et Herman Van Looy. Paris: Les Belles Lettres (Collection des Universités de France) (*Tragédies. Tome VIII 2^e partie*).

2005 *Ippolito*. Introduzione, traduzione e note di Guido Paduano. Milano: RCS Libri, 3^a ed. (Biblioteca Universale Rizzoli, Classici greci e latini).

EURIPIDES

1992 *Hippolytos*. Edited with Introduction and Commentary by W. S. Barrett. Oxford: Clarendon Press.

EURÍPIDES

1984 *Euripidis Fabulae. Tomus I: Cyclops. Alcestis. Medea. Heraclidae. Hippolytus. Andromacha. Hecuba*. Edidit J[ames] Diggle. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis / Oxford Classical Texts).

FILÓSTRATO

1992 *Vida de Apolonio de Tiana*. Traducción, introducción y notas de Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 18).

1996 *Heroico. Gimnástico. Descripciones de cuadros*. CALÍSTRATO. *Descripciones*. Introducción Carles Miralles. Traducción y notas de Francesca Mestre. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 217).

FILÓSTRATO EL VIEJO

1993 *Imágenes*. FILÓSTRATO EL JOVEN. *Imágenes*. CALÍSTRATO. *Descripciones*. Edición a cargo de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Angel Elvira. Madrid: Ediciones Siruela (La Biblioteca Azul 1).

FIRBANK, Ronald

1961 *Valmouth. Prancing Níger. The eccentricities of cardinal Pirelli*. London: Penguin Books.

Fragmentos de épica griega arcaica. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Editorial Gredos, 1979 (Biblioteca Clásica Gredos 20).

GARNIER, Robert

1974 *Marc Antoine. Hippolyte*. Texte établi et présenté par Raymond Labègue. Paris: Société Les Belles Lettres (Les Textes Français – Collection des Universités de France).

GIBBON, Edward

1952 *The Decline and Fall of the Roman Empire*. Chicago: Encyclopædia Britannica (Greatest Books of the Western World) (2 vols.).

HESÍODO

1978 *Teogonía*. Estudio general, introducción, versión rítmica y notas de Paola Vianello de Córdoba. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

1979 *Los trabajos y los días*. Introducción, versión rítmica y notas de Paola Vianello de Córdoba. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

HIPPOCRATES

1952 *Volume II [: Prognostic. Regime in acute diseases. The sacred disease. The art. Breaths. Law. Decorum. Physician. Dentition]*. With an English translation by W. H. S. Jones. London: W. Heinemann / Cambridge: Harvard Univ. Press, 1952 (The Loeb Classical Library).

HOMERO

1978 *Homeri Opera*. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Thomas W. Allen. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis / Oxford Classical Texts) (5 vols.).

HORACE

1970 *Satires, Epistles and Ars Poetica*. With an English translation by H. Rushton Fairclough. Cambridge: Harvard University Press / London: William Heinemann (The Loeb Classical Library).

HUXLEY, George Leonard

1969 *Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis*. Cambridge: Harvard University Press.

HUGO, Victor

1952 *Odes et Ballades. Les Orientales*. Paris: Nelson Éditeurs.

HYGIN

1997 *Fables*. Texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres" (Collection des Universités de France).

JACOBY, Felix

1923-1958 *Die Fragmente der griechischen Historiker I-III*. Berlin und Leiden: Weidmann-E. J. Brill.

KINKEL, Gottfried

1877 *Epicorum Graecorum Fragmenta*. Collegit disposuit commentarium criticum adiecit Godofredus Kinkel. Lipsiae: B. G. Teubneri.

Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte Français du Dix-septième Siècle. Textes des éditions originales de La Pinelière, de Gilbert et de Bidar. Éditions critiques avec introduction et notes par Allen G. Word. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1996 (Sources classiques 4).

LAFORGUE, Jules

1987 *Homenaje a Jules Laforgue*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.

LOPE DE VEGA

1990 *El castigo sin venganza*. Edición de Antonio Carreño. Madrid: Ediciones Cátedra, (Letras Hispánicas 316).

LUCIANO

1986 *Dialoghi Marini. Dialoghi degli Dei. Dialoghi delle Cortigiane*. Introduzione, traduzione e note di Alessandro Lami e Franco Maltomini. Testo greco a fronte. Milano: Rizzoli Editore (Biblioteca Universale Rizzoli L 563).

MARQUÉS DE SANTILLANA

1932 *Cantares y decires*. Edición y notas de Vicente García de Diego. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos 18).

1982 *Poesías completas II: Poemas morales, políticos y religiosos. El proemio e carta.* Edición, introducción y notas de Manuel Durán. Madrid: Editorial Castalia (Clásicos Castalia 94).

1989 *Poesías completas I: Serranillas, cantares y decires. Sonetos fechos al itálico modo.* Edición, introducción y notas de Manuel Durán. Madrid: Editorial Castalia, 3ª ed. (Clásicos Castalia 64).

MARQUÉS DE SANTILLANA, El

1980 *Obras.* Edición al cuidado de Augusto Cortina. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 6ª ed. (Colección Austral 552).

MARQUÉS DE SANTILLANA. LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo

1988 *Obras completas.* Edición, introducción y notas de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof. Barcelona: Editorial Planeta (Clásicos Universales Planeta, Autores hispánicos 146).

2000 *Antología poética.* Edición de Juan C. López Nieto. Madrid: Ediciones Akal, (Nuestros clásicos 28).

MARTIAL

1973 *Épigrammes.* Texte établi et traduit par H.-J. Izaac. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 3^e tirage (Collection des Universités de France) (3 vols.).

MENA, Juan de

1968 *El Laberinto de Fortuna o Las Trescientas.* Edición, prólogo y notas de José Manuel Blecuá. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos 119).

1976 *Laberinto de Fortuna.* Edición, estudio y notas de Louise Vasvari Fainberg. Madrid: Editorial Alhambra (Clásicos).

1979 *Obra lírica.* Edición, estudio y notas de Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Editorial Alhambra (Clásicos).

1984 *Laberinto de Fortuna.* Edición de John G. Cummins. Madrid: Editorial Cátedra, 3ª ed. (Letras Hispánicas 110).

1989 *Obras completas.* Edición, introducción y notas de Miguel Ángel Pérez Priego. Barcelona: Editorial Planeta (Clásicos universales Planeta, Autores hispánicos 175).

1994 *Laberinto de Fortuna y otros poemas.* Edición, prólogo y notas de Carla De Nigris. Con un estudio preliminar de Guillermo Serés. Trad.: M. Jiménez (notas) y M. T. Cabello (prólogo). Barcelona: Crítica (Biblioteca Clásica 14)

1998 *Laberinto de Fortuna.* Edición, introducción y notas de Maxim. P. A. M. Kerkhof. Madrid: Editorial Castalia (Clásicos Castalia 223).

MENDOZA, Héctor

1996 *Secretos de familia, ¡A la Beocia!, Reso, Fedra.* Introducción de Luis de Tavira. México: Ediciones El Milagro y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Colección Teatro).

MUJICA LAINEZ, Manuel

1977 *Los cisnes.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana (El espejo).

NAUCK, August

1964 *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Recensuit Augustus Nauck. Supplementum continens nova fragmenta euripidea et adespota apud scriptores veteres reperta, adiecit Bruno Snell. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.

O'NEILL, Eugene

s. d. *Three plays of Eugene O'Neill: Desire Under the Elms, Strange interlude, Mourning becomes Electra*. New York: Vintage Books.

OVID

1977 *Ars amatoria. Book I*. Edited with an Introduction and Commentaries by A. S. Hollis. Oxford: Oxford Clarendon Press.

OVIDE

1932 *Les Héroïdes*. Traduction nouvelle avec introduction, notes et texte établis par Émile Ripert. Paris: Garnier (Classiques Garnier).

1961a *Héroïdes*. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 2^e éd. (Collection des Universités de France).

1961b *Les Remèdes à l'amour. Les Produits de beauté pour le visage de la femme*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 2^e éd. (Collection des Universités de France).

1967 *L'Art d'aimer*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 5^e tirage (Collection des Universités de France).

1968 *Les Amours*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 4^e tirage (Collection des Universités de France).

1972 *Les Métamorphoses*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 5^e tirage revu et corrigé (Collection des Universités de France) (3 vols.).

OVIDIO

1980 *P. Ovidi Nasonis Tristia libri quinque. Ibis. Ex Ponto libri quattuor. Helvetica. Fragmenta*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit S. G. Owen. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis / Oxford Classical Texts).

1995 *P. Ovidi Nasonis Amores. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria, Remedia amoris*. Iteratis curis edidit E. J. Kenney. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano, repinted with corrections (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis / Oxford Classical Texts).

OVIDIO NASÓN, Publio

1959 *Heroidas*. Introducción, versión española y notas por Antonio Alatorre. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

OVIDIUS NASO, P.

1969-1987 *Metamorphosen*. Kommentar von Franz Bömer. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag (Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern) (7 vols).

PAGE, D. L.

1967 *Poetae Melici Graeci. Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, poetarum minorum reliquias, carmina popularia et convivalia quaeque adespota feruntur*. Edidit D. L. Page. Oxford: Clarendon Press.

PETRARCA, Francesco

2003 *Triunfos*. Edición bilingüe de Guido M. Cappelli. Trad.: Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz. Madrid: Ediciones Cátedra (Letras Universales 345).

PHILOSTRATE

1881 *Une galerie antique de soixante-quatre tableaux*. Traduction d'Auguste Bougot. Paris: Librairie Renouard.

1995 *Les images ou tableaux de platte-peinture*. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578). Présenté et annoté par Françoise Graziani. Paris: Honoré Champion Éditeur (Textes de la Renaissance 3) (2 vols.).

2004 *La Galerie de tableaux*. Traduit par Auguste Bougot. Révisé et annoté par François Lissarrague. Préface de Pierre Hadot. Paris: Les Belles Lettres (La Roue à Livres).

PHILOSTRATUS

1969 *The Life of Apollonius of Tyana, The Epistles of Apollonius and The Treatise of Eusebius*. With an English translation by F. C. Conybeare. Cambridge: Harvard University Press / London: William Heinemann (The Loeb Classical Library) (2 vols.).

PHILOSTRATUS [Elder]

2000 *Imagines*. PHILOSTRATUS [Younger]. *Imagines*. CALLISTRATUS. *Descriptions*. With an English translation by Arthur Fairbanks. Cambridge and London: Harvard University Press (The Loeb Classical Library).

PHOTIUS

1959-1991 *Bibliothèque*. Texte établi et traduit par René Henry. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres" (Collection Byzantine-Collection des Universités de France) (9 vols.).

PLATO

1959 *Gorgias*. A Revised Text with Introduction and Commentary by R. E. Dodds. Oxford: Clarendon Press.

PLATON

1954 *Phèdre*. Texte établi et traduit par Léon Robin. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres" (Collection des Universités de France) (*Œuvres complètes. Tome IV-3^e partie*).

1956 *Les lois. Livres VII-X*. Texte établi et traduit par A. Diès. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres" (Collection des Universités de France) (*Œuvres complètes. Tome XII-1^{re} partie*).

PROUST, Marcel

1978 *À la recherche du temps perdu I. Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard (Folio).

1980 *À la recherche du temps perdu II. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris: Gallimard (Folio).

QUINTILIEN

1975-1980 *De l'institution oratoire*. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres" (Collection des Universités de France) (7 vols.).

RACINE, Jean

1865 *Œuvres*. Tome troisième / nouvelle éd. revue sur les plus anciennes impressions et les autographes et augm. de morceaux inédits, des variantes, de notices, de notes, d'un lexique des mots et locutions remarquables, d'un portr., de fac-sim., etc. par M. Paul Mesnard: <http://gallica.bnf.fr/Catalogue/noticesInd/FRBNF37256423.htm>.

1980 *Phèdre*. Étude critique. Texte intégral. Avec un nouveau dossier pédagogique. Paris: Bordas (Univers des Lettres Bordas 227)

1996 *Bajazet. Mithridate. Iphigénie. Phèdre. Esther. Athalie*. Chronologie, préface et notices par André Stegmann. Paris: GF-Flammarion (*Théâtre complet*, vol. 2).

RESENDE, Garcia de

1973 *Cancioneiro geral*. Nova edição, introdução e notas de Andrée Crabbé Rocha. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro (5 vols.).

ROBINSON, Samuel (ed. and trans.)

1976 *Persian Poetry for English Readers*. Tehran: Imperial Organization for Social Services.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Garci.

1980 *Cancionero*. Edición preparada por Julia Castillo. Madrid: Editora Nacional (Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos).

Sendebär

1989 Edición de Ma. Jesús Lacarra. Madrid: Ediciones Cátedra (Letras Hispánicas 304).

SENECA

1917-1925 *Moral Epistles*. With an English translation by Richard M. Gummere. Cambridge: Harvard University Press / London: William Heinemann (The Loeb Classical Library) (3 vols.).

1990 *Phaedra*. Edited by Michael Coffey and Roland Mayer. Cambridge: Cambridge University Press.

SÉNECA

1963 *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Recensuit et emendavit Fridericus Leo. Berolini: apud Weidmannos.

1976 *Sobre la naturaleza de los dioses*. Introducción, versión y notas de Julio Pimentel Álvarez. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

1980 *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Incertorum auctorum. *Hercules [Oetaneus]*. *Octavia*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Otto Zwierlein. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis / Oxford Classical Texts).

SÉNÈQUE

1971 *Dialogues. Tome I. De la colère*. Texte établi et traduit par A. Bourgery. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 5^e tirage (Collection des Universités de France).

1979 *Lettres à Lucilius. Tome III (Livres VIII-XIII)*. Texte établi par François Préchac et traduit par Henri Noblot. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 3^e tirage (Collection des Universités de France).

1985 *Tragédies. Tome I. Hercule furieux. Les Troyennes. Les Phéniciennes. Médée. Phèdre*. Texte établi et traduit par Léon Herrmann. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 6^e tirage. Édition revue, corrigée et augmentée d'un appendice bibliographique par J. Ph. Royer (Collection des Universités de France).

SÓFOCLES

1917 *Fedra* (fragmentos), en A. C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*. Edited with the additional notes from the papers of Sir R. C. Jebb and W. G. Headlam. Cambridge.

1964 *Fedra* (fragmentos), en Nauck, 1964, pp. 279-282.

1977 *Fedra* (fragmentos), en S. Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 4: *Sophocles*. (Fr. 730 a-g edidit R. Kannicht). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

SPENGEL, Leonhard von

1856 *Rhetores graeci ex recognitione L. Spengel*. Lipsiae: Sumptibus et typis B. G. Teubneri (3 vols.).

STENDHAL (Henry Beyle)

1950 *La chartreuse de Parme*. Paris: Nelson Éditeurs.

SWINBURNE, Algernon Charles

1868 *Poems and Ballads*. London: John Camden Hotten, 3rd ed.

1875 *Essays and studies*. London: Chatto & Windus.

1889 *Poems and Ballads. Third Series*. London: Chatto & Windus.

1909 *Poèmes et Ballades*. Trad.: Gabriel Mourey. Notes sur Swinburne par Guy de Maupassant. Paris: P.-V. Stock, Éditeur, 2^e éd. (Bibliothèque Cosmopolite 35).

1926 *Contemporaries of Shakespeare. The Complete Works of Algernon Charles Swinburne*. Ed. Sir Edmund Gosse and Thomas James Wise. Vol. 12: *Prose Works*. London: Heinemann, pp. 125-368.

1952 *Lesbia Brandon*. An historical and critical Commentary being largely a Study (and Elevation) of Swinburne as a Novelist by Randolph Hughes. London: Falcon.

1982 *Lesbia Brandon*. Introducción y prólogo de Alberto Cardín. Barcelona: Laertes.

William Blake. A Critical Essay:

<http://www.pmb.net/cgi/textsrv.tcl?txtfile=SWINBURNE.txt>.

UNAMUNO, Miguel de

1962 *Teatro*. Prólogo, edición y notas de Manuel García Blanco. Madrid: Afrodisio Aguado Editores-Libreros (*Obras completas*, tomo XII) (Paradilla del Alcor).

VARGAS LLOSA, Mario

1988 *El elogio de la madrastra*. Buenos Aires: Emecé Editores (Grandes novelistas).

1997 *Los cuadernos de don Rigoberto*. Madrid: Alfaguara.

VILLAUURUTIA, Xavier

1966 *Obras. Poesía / Teatro / Prosas varias / Crítica*. Prólogo por Alí Chumacero. Recopilación de textos por Miguel Capistrán, A. Chumacero, y Luis Mario Schneider. Bibliografía de X. V. por L. M. Schneider. México: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas).

WILDE, Oscar

1951 *Poems with the Ballad of Reading Goal*. London: Methuen & Co.

YOHANNAN, John H. (ed.)

1968 *Joseph and Potiphar's Wife in World Literature. An Anthology of the Story of the Chaste Youth and the Lustful Stepmother*. New York: New Directions.

ZOLA, Émile

1990 *La curée*. Préface et commentaires de Marie-Thérèse Ligot. Paris: Pocket (lire et voire les classiques).