

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Clásicas

**La culpa de Fedra en el *Hipólito* de
Eurípides**

Tesis que para obtener el título de licenciada en Letras Clásicas
presenta

Aurora Esperanza López López

Asesor: Mtro. Ernesto Gabriel Sánchez Barragán

Ciudad de México, Ciudad Universitaria, junio del 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

He sido enormemente afortunada y por eso me siento muy agradecida. Este trabajo es apenas un esbozo de lo que yo quisiera dejar para otros cuando haya partido. Espero en adelante poder hacer muchas y mejores cosas.

Por esa gran fortuna agradezco a mi madre, María Estela López Deloya, y a mi padre, Cuauhtémoc Arturo López Casillas, por su apoyo y amor inabarcables, por su ejemplo de justicia, esperanza y trabajo.

A mis abuelos, los que me cuidan a hurtadillas: Esperanza, Rosalío y Enrique, y a mi abu Yoya que todavía me cuida con su luminosa presencia.

A mi hermana y mi hermano, con quienes comparto el corazón: Montse y Arse. A mi prima Esme, cómplice insuperable. Y a Pepe Mundo, por todo el amor que nos sigue regalando.

Al amoroso ejército de tías y tíos que me dieron los días felices de mi infancia y me enseñaron a ser fuerte: Patricia, Arsenio, Ana, Enrique, Issac, Mónica, Javier, Fernando, Edmundo, Artemio, Hortensia y Jorge.

A Martha Delia por su cariño inmenso y los abrazos que curan.

A Jenny, nuevo pilar de nuestra familia, colega de copas y hermana.

A mis amigas y amigos, por todo lo que hemos sido juntos: Sulemi y las hadas del poeta que duerme, Paty y la posibilidad real de caminar los sueños, Damián y la extraña, divertida y tormentosa alma compartida.

A mis maestros, por la confianza que han puesto en mi trabajo y en mi persona: Omegar Martínez Jiménez, Juan Carlos Rodríguez Aguilar y Gabriel Sánchez Barragán. A Natalia Moreleón Guizar, por la dorada semilla del griego.

Y por lo de ahora y lo de toda la vida, a Miguel Ángel Palma Benítez, por el mutuo cariño y la gran admiración, por el día a día, por las lecciones mundanas y editoriales, por las comidas y las sobremesas irremplazables, y en suma por darme esa clase de amor y apoyo que solamente te da una nueva familia.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	7
II. TRAGEDIA Y CULPA	10
II.1 La poesía trágica griega.....	10
II.1.1 Entre desarrollos e invenciones. La cuestión del origen de la tragedia	10
II.1.2 Un género de 80 años de edad. Características de la tragedia griega clásica	14
II.2 La culpa trágica	23
III. EURÍPIDES E HIPÓLITO.....	28
III.1 Vida de Eurípides.....	28
III.2 Características generales de su obra.....	37
III.2.1 Lo trágico de la búsqueda.....	37
III.2.2 Poeta y pensador.....	40
III.2.3 <i>Corpus</i>	42
III.2.4 Música, lenguaje y espectáculo	44
III.2.5 Recursos poéticos tradicionales.....	46
III.2.6 Una clasificación de la obra euripídea.....	46
III.2.7 Religiosidad.....	48
III.2.8 La ciudad y la guerra	50
III.2.9 Mito, personajes y heroicidad.....	51
III.2.10 Pasión, erotismo y tratamiento de la mujer	54
III.2.11 Culpa trágica.....	57
III.3 <i>Hipólito</i>	59
III.3.1 Mito y culto de Hipólito antes de Eurípides	59
III.3.2 La cuestión de los dos Hipólitos.....	61
III.3.3 <i>Hipólito portador de una corona</i>	64
III.3.3.1 Argumento y ubicación de la obra en el <i>corpus</i> euripídeo	64
III.3.3.2 Horizonte histórico	67
III.3.3.3 Análisis general de la obra.....	71
III.3.3.4 La culpa de Hipólito	75
IV. LA CULPA DE FEDRA	78
IV.1 Causas	78

IV.1.1 Causas formales	78
IV.1.1.1 Voluntad divina (La voluntad de Afrodita)	78
IV.1.1.2 El ἔρωσ como enfermedad de origen divino.....	82
IV.1.1.3 Fama y muerte de la mujer en la tragedia.....	85
IV.1.2 Causas originales.....	89
IV.1.2.1 Mujer, esposa, reina, madre.....	90
IV.1.2.2 Hija de Pasifae, hermana de Ariadna	93
IV.1.3 Causas directas	95
IV.1.3.1 Vergüenza (αἰσχύνη).....	95
IV.1.3.2 Pudor (αἰδώς)	97
IV.1.3.3 Moderación (σωφροσύνη).....	103
IV.2 En búsqueda de la culpa.....	106
IV.2.1 Caracterización de su situación	106
IV.2.2 Medidas tomadas para enfrentar su situación.....	111
IV.2.3 Segundas reflexiones.....	116
IV.2.4 Resolución final	122
IV.3 Culpabilidad e inocencia.....	132
IV.3.1 Su νοσηρὸς ἔρωσ.....	132
IV.3.2 Sus acciones	133
IV.3.3 Su omisión.....	134
IV.3.4 La difamación de Hipólito.....	135
IV.3.5 Valoración del coro	136
IV.3.6 Valoración de la nodriza	137
IV.3.7 Valoración de Teseo.....	138
IV.3.8 Valoración de las diosas.....	139
IV.3.9 Valoración de Hipólito	141
IV.3.10 Fedra, criminal heroína	144
V. CONCLUSIONES.....	145
VI. BIBLIOGRAFÍA	148
Ediciones	148
Traducciones del <i>Hipólito</i>	151
Fuentes antiguas	152
Fuentes modernas.....	153

I. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es encontrar la culpa de Fedra en el *Hipólito* de Eurípides: conocer su grado de responsabilidad en el conflicto trágico en el que se ve envuelta y, al mismo tiempo, dilucidar en qué medida es consciente de tal responsabilidad. Este interés nació a partir de tres ideas. La primera es que una tragedia (entendida aquí como el género dramático de la Atenas del siglo V a.C.) necesita una culpa para desarrollarse; es decir, una acción (o la ausencia de ésta: una omisión) que detone una cadena de acontecimientos que conduzcan inevitablemente a un conflicto o situación trágica.¹ La segunda es que el personaje responsable de esa culpa debe pagar con su vida el precio de tal acción u omisión en la trama de la tragedia. La tercera es la visión de Eurípides como un autor misógino,² una idea que la tradición clásica ha sostenido como lugar común en los estudios sobre dicho trágico. En este sentido, mi propósito es saber cómo se justifica formal y moralmente que Fedra deba sufrir y morir para castigar a Hipólito si a primera vista él es quien carga con la culpa y no ella. Y, en un segundo plano, saber si la razón de esto tiene que ver con la supuesta misoginia atribuida a Eurípides.

Hasta donde me ha sido posible investigar, no hay en México una tesis que aborde de manera específica la culpa de Fedra desde la perspectiva que aquí propongo. Por otro lado, los trabajos académicos en México y el extranjero sobre el personaje de Fedra, con enfoques que van de lo literario a lo psicológico y, sobre todo, que lo estudian desde la literatura comparada, son prácticamente inabarcables. Lo mismo puede decirse de los estudios sobre el *Hipólito* y más aún de aquellos que tratan la obra de Eurípides y la tragedia griega antigua en general. Ante tal abundancia, para esta investigación he procurado recurrir casi exclusivamente a aquellas obras que por ser fundamentales en los estudios sobre la literatura griega clásica no he podido dejar de consultar, así como a otros trabajos recientes de gran calidad. Vale la pena mencionar aquí algunos de ellos porque constituyen los principales recursos en la realización de este trabajo.

En primer lugar están los estudios generales sobre tragedia griega y sobre Eurípides; éstos constituyen la base de mi perspectiva formal sobre el tema: *La tragedia griega* de Albin Lesky, *La tragedia griega* de Jacqueline de Romilly, *La tragedia griega. Una introducción* de Ruth Scodel y, desde luego, *Eurípides y su época* de Gilbert Murray.

¹ Cf. *Infra*, pp. 18 y 19, donde abordaré la diferencia entre conflicto trágico y situación trágica.

² Cf. *Infra*, pp. 52 y 53, donde desarrollaré el origen y las razones de esta consideración.

Las dos obras que fundamentan mi perspectiva de los valores morales dentro de la tragedia son, en primer lugar, *Vergüenza y necesidad: recuperación de algunos conceptos morales de la Grecia antigua* de Bernard Williams, y la tesis profesional de Dumar Daniel Rinaldi Pollero, *Del grito a la razón: acerca de los valores morales en el Hipólito de Eurípides*. Muchos otros estudios, debidamente asentados en la bibliografía, me fueron de gran utilidad, pero baste por ahora la mención de estos imprescindibles.

Para la consulta del texto en griego recorro a la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae*, asentada en el Thesaurus Linguae Graecae por su accesibilidad y prestigio. Los fragmentos del *Hipólito* que cito en español proceden en su mayoría de la traducción que realizaron Juan Antonio López Férez, Alberto Medina, y José Luis Calvo (*vid. Bibliografía*); sin embargo, cuando la he considerado más adecuada, recupero la traducción de Antonio Guzmán Guerra o la de Rubén Bonifaz Nuño (*vid. Bibliografía*). Tanto en el original griego como en el español conservo la numeración de los versos que está asentada por el editor y el traductor correspondientemente, sin embargo, toda referencia a esta numeración la hago sobre la mencionada edición del texto en griego.

Mi tesis se desarrolla en el siguiente orden: en el primer capítulo, “Tragedia y culpa”, proporciono una breve introducción a la poesía trágica; primero trato sucintamente la cuestión del origen de la tragedia y luego describo las características generales del género. De manera adicional, elaboro una reflexión sobre la culpa trágica a partir de dos cuestiones: qué puede entenderse por culpa y cuáles son los conceptos morales griegos que se acercan a la idea de responsabilidad que este trabajo busca dilucidar; tal reflexión funciona como base para mi argumentación posterior. En el segundo capítulo, “Eurípides e Hipólito”, expongo las principales noticias que se tienen sobre la vida del poeta griego y desarrollo las características generales de su obra (en este apartado trato brevemente el asunto de la pretendida misoginia del poeta). Después me concentro en la tragedia del *Hipólito*: el mito y culto del héroe antes de Eurípides, la cuestión de los dos Hipólitos,³ el argumento, horizonte histórico y análisis general del *Hipólito* conservado, y ofrezco una breve reflexión sobre la culpa de este personaje en la tragedia (indispensable para el análisis de la culpa de la heroína). En el tercer capítulo, “La culpa de Fedra”, desarrollo primero las causas que, como personaje, la llevaron al lugar en que se la encuentra al inicio de la tragedia, y después realizo un análisis de la posible culpabilidad o inocencia que podría corresponderle en el conflicto trágico presentado.

³ Se sabe que esta tragedia fue escrita dos veces por Eurípides, si bien de la primera versión sólo quedan fragmentos.

He dividido la causalidad de la situación de Fedra en tres tipos: causas formales, causas originales y causas directas. En cada uno de los apartados correspondientes explicaré la naturaleza de tal categorización. A fin de analizar cabalmente su culpabilidad o inocencia, hago primero un recorrido por sus parlamentos (y luego por los de otros personajes de la tragedia) que he dividido, a su vez, en cuatro momentos: 1) cuando Fedra describe su situación, 2) cuando enumera las medidas que tomó para hacerle frente, 3) el decisivo instante en que reflexiona por segunda vez sobre lo que ya había decidido, y 4) el momento en que toma su resolución final. Por último, elaboro una síntesis de la valoración moral que le atribuyen los otros personajes de la tragedia; ésta ayuda a poner en perspectiva la culpabilidad o inocencia de Fedra y su conciencia de las mismas.

En las conclusiones de este trabajo recojo los resultados obtenidos en la investigación y retomo el asunto de la supuesta misoginia de Eurípides como explicación de la culpa de Fedra. Además, realizo una breve reflexión en torno a la permanencia del interés por el personaje de Fedra en la tradición literaria y académica occidental.

II. TRAGEDIA Y CULPA

II.1 La poesía trágica griega

II.1.1 Entre desarrollos e invenciones. La cuestión del origen de la tragedia

La indagación sobre el origen y el carácter de la tragedia comenzó a suscitarse hacia el final de su época de esplendor (s. V a.C.), dentro de las más amplias investigaciones que los propios griegos emprendieron sobre las obras de arte y la creación artística en general. Uno de los primeros textos que habla abiertamente de estas cuestiones es la *Poética* de Aristóteles, pero las reflexiones relativas a tales temas pueden descubrirse desde antes y en lugares insospechados, como en el género de la comedia. En *Las ranas*, Aristófanes hace de Esquilo y Eurípides sus personajes principales y los pone a discutir sobre quién de los dos es el mejor trágico y por qué razones.

Entre los estudiosos modernos, esta indagación ha sido durante largo tiempo tema de encendidos debates que en gran medida parten de lo establecido por Aristóteles:

Habiendo nacido al principio como improvisación —tanto ella como la comedia; una gracias a los que entonaban el ditirambo y la otra a los que iniciaban los cantos fálicos...— fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza... Por otra parte... partiendo de fábulas pequeñas y una dicción burlesca, por evolucionar desde lo satírico, se dignificó más tarde.⁴

En aquellos “muchos cambios” de la tragedia, que el filósofo no desarrolla, surge el misterio que aún permanece abierto a la interpretación: ¿cómo pudieron el ditirambo dionisiaco y “lo satírico” llegar a ser la tragedia que cultivaron Esquilo, Sófocles o Eurípides? ¿Cuál es la relación entre el ditirambo, los sátiros y la τραγωδία (canto de los machos cabríos)? Los pocos datos que la Antigüedad nos dejó parecen respaldar suficientemente la postura de Albin Lesky, quien, a partir de lo estipulado por Aristóteles, señala como origen de la tragedia clásica el encuentro de los cantos corales

⁴ Arist., *Po.*, 1449a10-1449a15: γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς—καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἄ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα—κατὰ μικρὸν ἠδὲ ξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. Texto griego tomado de la edición de R. Kassel, *Aristotelis de arte poetica liber* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Valentín García Yebra en Aristóteles, *Poética...*, pp. 139 y 140.

del culto a Dionisio (ditirambo) con la más antigua tradición de cantos corales en honor a los héroes.

Lesky comienza por defender el vínculo aristotélico entre el ditirambo y lo satírico al referir la noticia transmitida por Herodoto sobre el músico Arión de Metimna, que según el historiador fue “el primer hombre de los que conocemos que compuso el ditirambo, que él denominó de esta manera, y lo enseñó en Corinto”,⁵ y lo recogido en la *Suda*⁶ sobre el mismo personaje, donde aparece como el inventor del modo trágico (τραγικοῦ τρόπου), así como el primero en establecer coros, en cantar un ditirambo, en disponer un nombre para la canción del coro y en introducir sátiros que hablaban en verso. Más allá de querer defender para Arión el protagonismo de estos hechos, Lesky enfoca su atención en la convivencia de los elementos lírico-corales y de la figura de los sátiros en el ditirambo, y subraya el hecho de que, si bien el sátiro no puede identificarse inequívocamente con un macho cabrío en los testimonios pictóricos —pues está representado con formas más bien equinas—, no hay duda de que, en la tradición mitológica y literaria griega, las fuerzas vitales básicas del ser humano (encarnadas en el sátiro) comenzaron a ser vinculadas a la lascivia propia de los machos caprinos;⁷ tanto aquellas como ésta son motivos del culto orgiástico de Dionisio. Por otro lado, aún más importante, Lesky sostiene que desde la propia visión griega del arte, lo satírico y lo trágico siempre han estado estrechamente vinculados, a tal punto que el drama satírico no era considerado un género literario aparte de la tragedia; uno y otra respondían, en gran medida, a las mismas normas formales y eran cultivados por los mismos autores, de tal suerte que en la Antigüedad nunca se habló del poeta compositor de dramas satíricos para distinguirlo del que escribía tragedias, como sí se distinguía claramente al poeta trágico del cómico o el lírico. En suma, Lesky plantea que de haber tenido probablemente un mismo origen, el drama satírico y la tragedia se desarrollaron de

⁵ Hdt., I. 23: καὶ διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ. Texto griego tomado de la edición de A. D. Godley, *The Persian Wars* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Manuel Balasch en Herodoto, *Historia...*, p. 78.

⁶ Vid. Ἀρίων, Adler number: alpha, 3886: λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὐρετῆς γενέσθαι καὶ πρῶτος χορὸν στήσαι καὶ διθύραμβον ἄσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ἀδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας. φυλάττει δὲ καὶ ἐπὶ γενικῆς. [“It is claimed also that he was the inventor of the tragic style and that he was the first to establish a chorus, to sing a dithyramb, to provide a name for what the chorus sang and to introduce satyrs speaking in verse.”] Texto griego tomado de *Suda on line* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Tony Natoli.

⁷ Vid., Albin Lesky, *La tragedia griega...*, pp. 95 y 96.

manera distinta aunque paralela, a tal punto que en los festivales trágicos del siglo V a.C. eran representados siempre uno al lado de la otra.⁸

El desarrollo de la poesía trágica no se detuvo, sin embargo, en los elementos que le proporcionó el culto a Dionisio, sino que ensanchó su temática a la totalidad de la religión y el mito griegos, con particular preferencia por las historias de los héroes. Algunos de los estudiosos consultados coinciden en señalar que, en este tránsito, jugaron un papel fundamental los gobernantes del siglo VI a.C., no sólo en Atenas, sino también en otras importantes ciudades.⁹ Sobre esta línea, tanto Romilly como Lesky recuperan la noticia que Herodoto¹⁰ brinda acerca del tirano Clístenes de Sición, quien debido a su rivalidad política con la ciudad de Argos, donde se celebraba el culto al héroe Adraastro, ordenó trasladar de Tebas a Sición el culto al héroe Melanipo y engalanarlo con ofrendas y fiestas, dentro de las cuales dispuso la participación de los coros dionisiacos. Lesky concluye: “Si bien Herodoto no nos informa del contenido de los cantos corales..., es seguro que en este relato se nos presenta... la unión del canto

⁸ Para el festival trágico, los poetas debían presentar una tetralogía, que consistía en 3 tragedias y un drama satírico.

⁹ Jacqueline de Romilly, por ejemplo, señala que “parece cierto, en efecto, que la tragedia sólo podía nacer a partir del momento en que estas improvisaciones religiosas, de donde debía surgir, fueran asumidas y reorganizadas por una autoridad política que se basara en el pueblo. Es un rasgo bastante extraordinario que el nacimiento de la tragedia esté vinculado, casi en todas partes, a la existencia de la tiranía, es decir, de un régimen fuerte que se apoya en el pueblo contra la aristocracia” (Jacqueline de Romilly, *La tragedia griega...*, p. 17). Por su parte, Albin Lesky comenta sobre la noticia de Herodoto (v. 67, citada en la nota anterior) que aunque muchos detalles son desconocidos, “lo esencial está claro. Tenemos de nuevo ante nosotros un ejemplo de aquella política religiosa de los tiranos que tanto favoreció en el siglo VI, el culto del dios de los campesinos, liberador de sufrimiento y penas y gran transformador de los hombres” [sc. Dionisio] (Albin Lesky, *Historia de la literatura griega 1...*, p. 376). En cuanto a Werner Jaeger y Ruth Scodel, si bien no mencionan explícitamente la intermediación de los tiranos como algo incuestionable, reconocen plenamente el carácter cívico tanto del nacimiento como de la naturaleza misma de la tragedia. Scodel recuerda que “para que la tragedia tal y como la conocemos llegara a existir, fueron necesarias tres innovaciones: primero, alguien tuvo que crear un nuevo tipo de representación en la que se juntaron un coro y un declamador, y en la que éstos se presentaran como personajes de una trama histórica o de una leyenda; en segundo lugar, la representación tuvo que convertirse en el acontecimiento central de las festividades conocidas como Dionisias de la ciudad de Atenas; en tercer lugar, fue necesario establecer reglamentos que estipularan claramente la manera de administrar y financiar el espectáculo” (Ruth Scodel, *La tragedia griega. Una introducción...*, pp. 64-65). Y Jaeger asegura: “La tragedia ática vive un siglo entero de indiscutible hegemonía que coincide cronológica y espiritualmente con el del crecimiento, grandeza y declinación del poder secular del estado ático” (Werner Jaeger, *Paideia...*, p. 230).

¹⁰ Hdt., v. 67: ἐπεῖτε δὲ οἱ τὸ τέμενος ἀπέδεξε, θυσίας τε καὶ ὄρτας Ἀδρήστου ἀπελόμενος ἔδοκε τῷ Μελανίπῳ. Οἱ δὲ Σικυώνιοι ἐόθησαν μεγαλωστὶ κάρτα τιμᾶν τὸν Ἀδρήστον... τὰ τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυώνιοι ἐτίμων τὸν Ἀδρήστον καὶ δὴ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμῶντες, τὸν δὲ Ἀδρήστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διόνισῳ ἀπέδωκε, τὴν δὲ ἄλλην θυσίην Μελανίπῳ. [“Cuando le hubo adjudicado el santuario, abolió los sacrificios y festivales que se ofrecían a Adraastro y los dedicó a Melanipo. Los sicionios acostumbraban a tributar a Adraastro honras magníficas... Los sicionios le honraban del modo que es habitual, pero además con algo especial: rememoraban sus dolores mediante coros trágicos, pero en ellos no honraban a Dionisio sino a Adraastro. Clístenes devolvió los coros a Dionisio y dedicó el resto de los sacrificios a este Melanipo.”] Texto griego tomado de la edición de A. D. Godley, *The Persian Wars* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Manuel Balasch en Herodoto, *op. cit.*, pp. 523 y 524.

del culto al héroe y del servicio de Dionisio, que fue fundamental para el contenido de la tragedia desarrollada”.¹¹ Fue aquí donde la poesía trágica adquirió la dignidad de la que habla Aristóteles, pues “detrás de todos los héroes que luchando liberan a los países de graves males o sucumben heroicamente a fuerzas superiores... se encuentra en último término lo que determina toda nuestra vida: el riesgo y la afirmación de la humana existencia”.¹²

Otro hecho que demuestra este importante vínculo entre lo cívico y lo religioso en el desarrollo de la tragedia clásica, es la reforma por la que el tirano Pisístrato de Atenas¹³ estableció la fiesta de las Grandes dionisias o Dionisias urbanas: casi todas las tragedias conservadas se escribieron para tal ocasión y fue precisamente en dicho festival que, entre el 540 y el 520,¹⁴ se presentó el autor trágico más antiguo del que se tiene noticia: Tespis de Icaria, a quien se ha considerado durante siglos como el “creador de la tragedia”¹⁵ por las innovaciones que se le atribuyen. Pero aunque Tespis no fuera un personaje histórico y sólo reuniera en su nombre las modificaciones que dieron su impulso definitivo a la tragedia como la conocemos, todas las noticias antiguas, incluida la suya, confirman la convicción compartida entre los estudiosos de que sólo en suelo griego una larga tradición de cantos corales vinculados a un culto orgiástico de la naturaleza,¹⁶ rasgo presente en muchas otras culturas, se transformó en un género literario de tan vigorosa trascendencia gracias a la inventiva y el talento individuales:

¹¹ Lesky, *op. cit.*, p. 376.

¹² Lesky, *La tragedia griega...*, p. 107.

¹³ Salvo dos breves periodos de destierro, Pisístrato gobernó Atenas del 561/560 al 528/527. *Vid.* Arist., *Ath.*, XIV. 1, XVII. 1-2.2: Δημοτικώτατος δ' εἶναι δοκῶν ὁ Πεισίστρατος καὶ σφόδρ' εὐδοκιμηκῶς ἐν τῷ πρὸς Μεγαρέας πολέμῳ, κατατραυματίσας ἑαυτὸν συνέπεισε τὸν δῆμον, ὡς ὑπὸ τῶν ἀντιστασιωτῶν ταῦτα πεπονθώς, φυλακὴν ἑαυτῷ δοῦναι τοῦ σώματος... λαβὼν δὲ τοὺς κορυνηφόρους καλουμένους, ἐπαναστὰς μετὰ τούτων τῷ δήμῳ, κατέσχε τὴν ἀκρόπολιν ἔτει δευτέρῳ καὶ τριακοστῷ μετὰ τὴν τῶν νόμων θέσιν, ἐπὶ Κωμέου ἄρχοντος... Πεισίστρατος μὲν οὖν ἐγκατεγήρασε τῇ ἀρχῇ, καὶ ἀπέθανε νοσήσας ἐπὶ Φιλόνεω ἄρχοντος, ἀφ' οὗ μὲν κατέστη τὸ πρῶτον τύραννος, ἔτη τριάκοντα καὶ τρία βιώσας, ἃ δ' ἐν τῇ ἀρχῇ διέμεινεν, ἐνὸς δέοντα εἴκοσι. ἔφευγε γὰρ τὰ λοιπὰ. [“Pisístrato, que pasaba por ser el más popular y el que se había granjeado la mayor estima en la campaña contra los megarenses, se inflirió heridas a sí mismo, como si las hubiera sufrido a manos de sus adversarios políticos y convenció al pueblo de que le diera una guardia de *corps*... Obtuvo así a los llamados ‘maceros’ y con ellos se alzó contra el pueblo y tomó la Acrópolis al año trigésimo segundo después de la promulgación de las leyes, en el arcontado de Cómeas (año 561/560, según Aristóteles: nota 103 del traductor)... Pisístrato, por tanto, llegó hasta su vejez en el gobierno, y murió tras una enfermedad, en el arcontado de Filóneo (año 528/527: nota 129 del traductor), después de haber pasado treinta y tres años de su vida desde que se estableció como tirano por primera vez, de los que permaneció diecinueve en el gobierno, ya que los restantes estuvo desterrado.”] Texto griego tomado de la edición de H. Oppermann, *Aristotelis Athenáion Πολιτεία* (*Vid.* Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Bernabé en Aristóteles, *Constitución de los atenienses...*, pp. 53, 59, 193 y 195.

¹⁴ Scodel, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵ José Alsina, *Teoría literaria griega...*, p. 478.

¹⁶ Si bien aquí se relaciona directamente a Dionisio con los cultos orgiásticos de la naturaleza, en Grecia no todos estos cultos estaban dedicados a ese dios y, por tanto, el origen de la tragedia no necesariamente

La tragedia griega fue una invención deliberada, una idea brillante.... Alguien, pues, (presumiblemente Tespis), decidió combinar el verso recitado con el canto coral: en vez de usar un narrador que se tornara de pronto un personaje, decidió que el recitador representara directamente al personaje y que se obviara la narración... ese alguien también decidió hacer uso de máscaras [sc. y]... dispuso que el coro, aunque con vestuario, estuviera formado por seres humanos y no por animales. Las tradiciones de canto coral que la tragedia adaptó eran rituales, pero las partes habladas no lo eran.¹⁷

II.1.2 Un género de 80 años de edad. Características de la tragedia griega clásica

Para aproximarme a una caracterización de la tragedia, me gustaría comenzar retomando la definición que, en términos históricos y formales, ofrece la investigadora Ruth Scodel: “la tragedia es una forma del género dramático inventada en el Ática en el siglo VI a.C.... basada normalmente en leyendas tradicionales”.¹⁸ A partir de aquí resulta más fácil desarrollar las cuestiones ya mencionadas: en qué consistía aquella forma del género dramático (o “imitación por medio de la acción”,¹⁹ como la define Aristóteles), cómo se realizaba su representación y cuál era el matiz que las leyendas tradicionales tomaban en todo el proceso creativo. Antes, sin embargo, me parece importante detenerme un momento en las palabras de Aristóteles que he citado anteriormente, a propósito del origen de la tragedia, para plantear una cuestión de suma importancia que se relaciona directamente con la esencia de lo trágico: la pertinencia de los límites históricos del género.

Aristóteles señala que “la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza”.²⁰ Bajo este enunciado se encuentra la convicción de que la tragedia surgió, se desarrolló y alcanzó un punto culminante como género literario distintivo, para luego decaer y degenerar en algo que ya no puede ser llamado tragedia. Esta concepción de la poesía trágica es muy polémica, pues implica la negación del título “tragedia” a toda la obra producida después de Eurípides y, más aún, a todas aquellas obras consideradas tragedias en la tradición literaria occidental. La postura contraria insiste en que más allá del siglo V a.C. “la tragedia se siguió cultivando y no tenemos forma de asegurar que lo

estuvo vinculado de manera directa con Dionisio. En este sentido, otra interpretación del nacimiento de la tragedia puede consultarse en: Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia...*, pp. 61-64 y 124-134.

¹⁷ Scodel, *op. cit.*, pp. 70-71.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 14-15.

¹⁹ Arist., *Po.*, 1459a15: *περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως*. Texto griego tomado de la edición de R. Kassel, *Aristotelis de arte poetica liber* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Valentín García Yebra en Aristóteles, *op. cit.*, p. 214.

²⁰ Arist., *Po.*, 1449a15: *ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν*. Texto griego tomado de la edición de R. Kassel, *Aristotelis de arte poetica liber* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Valentín García Yebra en Aristóteles, *op. cit.*, p. 140.

que se hizo después fue de poca calidad”.²¹ Para evitar la gravedad de una u otra postura, conviene recuperar aquí la más precisa perspectiva de la brillante helenista Jacqueline de Romilly, quien, si bien defiende la legitimidad de la larga tradición occidental en el género, señala que entre la tragedia del siglo V a.C. y esa tradición “existen profundas diferencias... y lo que más ha cambiado es el espíritu interno”.²² Asegura, por tanto, que “la tragedia griega, con su cosecha de obras maestras, duró en total 80 años”,²³ los mismos que corresponden al florecimiento político y cultural de Atenas en el siglo V a.C. De tal manera que, si se limita la discusión no a la tragedia en general sino a la tragedia griega, se debe reconocer que su vida estuvo ligada a “una manifestación colectiva, a la vez nacional y religiosa”²⁴ que no volvería a repetirse bajo esta forma, y por lo cual es posible decir, desde este punto de vista, que “la tragedia murió cuando se cortó el hilo que la unía a la ciudad”.²⁵

Esa ciudad fue Atenas y ese hilo abarcó del 480 al 404 a.C.²⁶ Únicamente los acontecimientos políticos que se generaron ahí durante este siglo permitieron que el “espíritu interno” de la tragedia griega fuera su estrecho vínculo con la vida de la polis. Más allá de la labor institucional de Pisístrato, mencionada anteriormente, la hegemonía política que alcanzó Atenas sobre casi todas las ciudades griegas a raíz de la victoria naval de Salamina en el 480,²⁷ y el alto grado de democratización y efervescencia cultural que se gestó al interior de sus murallas, fue lo que nutrió en buena medida el contenido y el carácter de las tragedias que se conservan. De la misma manera, la posterior guerra entre Atenas y Esparta por el control militar y el liderazgo político de Grecia a partir del 431 y hasta el 404,²⁸ condicionó de manera importante la temática y las innovaciones del género, especialmente en Eurípides. Más adelante trataré de proporcionar una imagen detallada de este vínculo en la obra eurípidea,²⁹ por lo pronto,

²¹ Scodel, *op. cit.*, p. 40. Después del 404 a.C. ya no tenemos más que fragmentos y nombres de autores. *Vid. Romilly, op. cit.*, p. 10.

²² Romilly, *op. cit.*, p. 9.

²³ *Ibid.*, p. 10.

²⁴ *Ibid.*, p. 151.

²⁵ *Idem*

²⁶ Es claro que Romilly toma los 80 años de manera simbólica, puesto que del 480 al 404 hay 76. *Vid. Romilly, ibid.*, p. 9.

²⁷ Se trata del inicio de las llamadas Guerras médicas, en las que los griegos enfrentaron la invasión del Imperio persa a la Península Balcánica. La batalla naval que tuvo lugar cerca de la isla de Salamina representó un giro en el rumbo de los acontecimientos ya que, contra todas las probabilidades, los griegos derrotaron con su ingenio y pericia marítima a la flota persa que acababa de saquear Atenas. Esto consagró a los atenienses como los líderes de la alianza helena contra la amenaza bárbara.

²⁸ Me refiero a la Guerra del Peloponeso, coyuntura histórica que abordaré en el apartado dedicado a la obra de Eurípides. *Cf. Infra*, pp. 63-65.

²⁹ *Cf. Infra*, pp. 37-39, 47, 62-67.

basta subrayar que “los contemporáneos no consideraron nunca la naturaleza y la influencia de la tragedia desde un punto de vista exclusivamente artístico. Era hasta tal punto su soberana que la hacían responsable del espíritu de la comunidad”.³⁰ De esta naturaleza política y este efecto educador de la tragedia sobre la sociedad dará cuenta no sólo la inversión pública y la popularidad de la que fue objeto, sino también cierto tipo de consecuencias negativas, como los escarnios públicos a los que la poesía y la persona de Eurípides estuvieron sometidas.

Matizada la pertinencia de los límites históricos del género, retomaré ahora la caracterización de la tragedia griega desde el punto de vista formal. La tragedia es una obra dramática escrita en verso, compuesta por dos partes fácilmente identificables: el coro y los personajes; estos dos elementos alternan entre sí y la estructura de la tragedia está dada por esta alternancia. El texto del coro se cantaba y el de los personajes era generalmente recitado, aunque también éstos podían cantar una monodia o realizar un κομμός (canto o lamentación dialogada entre el coro y los personajes). Incluso el dialecto empleado para la parte coral y para la de los personajes era distinto: la primera utilizaba el dórico de la lírica coral (vertiente de la lengua que se usaba en el Peloponeso y algunas de las principales islas egeas) y la segunda el ático-jónico de uso común en la ciudad de Atenas. Por otro lado, los coros se escribían en metro variado y en un juego de estrofas y antistrofas. Coro y personajes no se mezclaban jamás en el espacio físico del teatro: los actores usaban el escenario mientras que el coro no abandonaba nunca la orquesta,³¹ y raramente podía detener la acción llevada a cabo en el escenario. De ahí que, por lo general, el coro representara agentes pasivos para la acción, como mujeres o ancianos.

La estructura canónica de una tragedia es la siguiente: la obra comienza con un prólogo, al que le sigue la entrada del coro en un canto llamado πάροδος; enseguida vienen una serie de episodios (partes en las que se desarrollaba la acción) divididos por στάσεις (cantos corales) que en conjunto van de 2 a 5 por tragedia; al final, el coro deja vacía la escena con un canto llamado ἔξοδος.

³⁰ Jaeger, *op. cit.*, p. 231.

³¹ Todos los teatros griegos al aire libre tienen dos espacios básicos: la orquesta y el escenario. En la orquesta se situaba el coro y ahí cantaba, bailaba e interactuaba con los actores en escena. La orquesta quedaba pegada a las gradas del público, colocadas en semicírculo alrededor de ella. No se sabe si el escenario tenía una forma circular o rectangular, pero parece ser que no era muy alto y siempre contaba con una estructura llamada “tienda” que hacía las veces de palacio real en las tragedias, y a cada lado un largo pasillo por el que se podía acceder tanto a la orquesta como al mismo escenario; estos pasillos eran también llamados πάροδος. *Vid.* Scodel, *op. cit.* pp. 85-86.

La tragedia en Atenas llegó a contar hasta con tres actores, un coro que al principio fue de 50 personas, luego de 12 y al final de 15, y un músico de flauta doble que no llevaba máscara ni vestuario y tampoco era parte de la acción dramática. Los miembros del coro eran llamados coreutas y el líder del coro (la persona que dialogaba con los actores) corifeo. Además de cantar, bailaban. En las tragedias más antiguas, el papel del coro fue preminente: abarcaba el mayor número de versos y orientaba la acción a tal grado, que muchas de esas tragedias fueron nombradas a raíz de la identidad de sus coros (*Los persas*, *Las suplicantes*, etc.); poco a poco, conforme la acción dentro del género fue desarrollándose, el carácter e importancia del coro se fue transformando, y el número de versos así como su capacidad para guiar la acción disminuyeron. En los nombres de las tragedias se observa el cambio de atención del coro al personaje; un buen ejemplo es el de *Las coéforas* de Esquilo, tragedia con el mismo tema que la *Electra* de Sófocles, pero titulada así por el colectivo y no por el nombre de la heroína. A pesar de este importante cambio, en el coro siempre se depositó buena parte del sentido último de la tragedia. De él, Gilbert Murray dice: “es la más extraña y la más hermosa de las antiguas convenciones teatrales... el núcleo y el corazón de la tragedia griega”,³² sirve para “expresar en música y movimiento”³³ el fondo emocional que no puede ir en los diálogos; “así se transporta el acto particular hasta su sentido universal”³⁴ y se sublima la acción presenciada en escena.

El prólogo es un discurso largo, sin acción alguna, entonado por algún personaje noble que no necesariamente está ligado de manera directa a la trama. En él se anuncian no sólo las circunstancias en las que se encuentran los personajes o los antecedentes de la acción, sino el final de la misma. Por ello, también éste resulta un elemento extraño y difícil de entender y apreciar para el lector moderno, ya que, si desde el inicio de la obra es anunciado el desenlace, ¿qué deleite puede encontrarse en la expectación? Sin embargo, es preciso subrayar que para los griegos la trama de las tragedias rara vez implicaba una sorpresa; como se ha indicado antes,³⁵ la historia estaba tomada de las leyendas mitológicas conocidas por todos; por esto mismo, lo que interesaba al espectador antiguo era la forma en que el poeta trágico presentaba la leyenda convencional, la versión del mito que escogía, las innovaciones en el argumento o el tratamiento de los personajes que introducía, y la interpretación última de la trama. El

³² Gilbert Murray, *Eurípides y su época...*, p. 149.

³³ *Ibid.*, p. 151.

³⁴ *Idem*

³⁵ *Cf. Supra*, pp. 9-10.

camino tomado por el poeta en todas estas cuestiones, podía revelarse casi en su totalidad desde el prólogo mismo, de ahí su belleza e interés.

Entre las prohibiciones del género, las acciones violentas (por ejemplo, asesinatos o suicidios) jamás podían presentarse en escena, sino que debían ser relatadas por un mensajero. Esto permitía a los poetas construir un discurso lleno de vibrantes y bellas imágenes que proporcionaban un deleite adicional a la imaginación del público, el cual se incrementaba a la par del tono general de la obra trágica. Entre las piezas más hermosas de la poesía antigua se encuentran varios discursos de mensajeros, que siempre fueron un recurso sumamente eficaz para alcanzar un alto grado de patetismo.³⁶ También se prohibió la inclusión del coro de sátiros (que terminó restringiéndose precisamente a los dramas satíricos), así como la utilización de un lenguaje soez, la ruptura de la barrera entre el actor y el público, y el reconocimiento en escena de que todo era una actuación.

Otro elemento que resulta extraño a la comprensión moderna de la tragedia griega es el recurso del *deus ex machina*: la aparición de una divinidad al final de la obra, transportada por una maquinaria teatral, para solucionar una situación límite. Parece haber sido una parte de los ritos asociados al culto de los héroes (al momento en que se representaba la epifanía o resurrección de un héroe), pero en el género trágico tuvo distintas funciones dependiendo el poeta, entre ellas: no solucionar el conflicto sino únicamente sancionar una situación ya cerrada y dar cuenta del origen de un rito o culto heroico.

Con todo, la parte más importante de la tragedia, según Aristóteles, es la fábula (trama), la estructuración de los hechos, pues “la tragedia es imitación no de personas sino de una acción y de una vida”.³⁷ Las partes de una buena fábula debían ser: la peripecia (una acción que cambia en sentido contrario a lo esperado), la agnición (el

³⁶ Gilbert Murray considera estos discursos un “elemento fijo de la tragedia... Tal vez fuera un elemento ritual. En todo caso, era algo ya esperado. Y era —y lo es todavía— algo muy dramático y eficaz”. Como ejemplo de lo anterior, toma precisamente el discurso del mensajero en el *Hipólito*, de cuya estructura señala que “no sólo cuadra a todos los mensajeros sino que, con los inevitables retoques, cuadra a la tragedia griega en su conjunto. La serenidad inicial, la tensión continuamente en aumento a través de la variación de modos y tonos hasta llegar a la cima; la cuidadosa caída desde la cima hasta la quietud final, sin descender a lo ridículo y sin la menor ruptura en la continuidad”. Asegura, además, que la llegada del mensajero, en Eurípides, “va siempre anunciada con una preparación cuidadosa” (Murray, *op. cit.*, pp. 140-142). Los versos del discurso del mensajero en el *Hipólito* —que no citaré aquí por motivos de extensión—, son: E., *Hipp.*, vv. 1173-1254. Por su parte, Lesky señala que “los relatos de mensajeros, creaciones épicas de primer orden, constituyen especiales ornamentos de la tragedia euripídea elaborados conscientemente como tales por el poeta”. Lesky, *Historia de la literatura griega 1...*, p. 632.

³⁷ Arist., *Po.*, 1450a15: ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου. Texto griego tomado de la edición de R. Kassel, *Aristotelis de arte poetica liber* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Valentín García Yebra en Aristóteles, *op. cit.*, p. 147.

tránsito de la ignorancia al conocimiento, que resulta perfecto si es resultado de la peripecia) y el lance patético (una acción destructora o dolorosa). Y era sólo mediante una eficaz construcción de peripecias y agniciones que el poeta trágico lograba despertar en el espectador la compasión y el temor que debían ser purgados en su pecho (experiencia de catarsis),³⁸ de acuerdo con la función última que el filósofo de Estagira asignara a la tragedia.

Mencionada la fábula, es fácil comenzar a hablar del mito en la obra trágica pues, como se ha dicho, el poeta extrae de éste prácticamente todo el material de su trama. Con la tragedia, el bagaje mitológico de Grecia adquiere un nuevo sentido para su pueblo; a diferencia de la épica y la lírica, la tragedia mostraba la acción, no sólo la relataba. No podía extenderse en cientos de historias conectadas la una con la otra, sino que debía elegir un solo acontecimiento mítico para ser representado en un tiempo breve, de ahí que la fuerza de su recepción haya tenido sus motivos en esta concentración temática y en la consiguiente ampliación dramática y patética. Como dijo Friedrich Nietzsche, “mediante la tragedia alcanza el mito su contenido más hondo, su forma más expresiva”.³⁹ Ya mencioné que el interés del espectador no radicaba en la novedad de la trama sino en la interpretación del poeta; es aquí donde más interviene el carácter individual de cada uno de los trágicos, el potencial de su imaginación y pensamiento. No hay que perder de vista, sin embargo, que “la tragedia tenía la particularidad de que hacía pasar toda esa herencia compartida por un filtro marcadamente ateniense”.⁴⁰ Es decir, fue común cierta parcialidad en favor de Atenas dentro de las historias mitológicas representadas en las tragedias conservadas, si bien la capacidad crítica de los poetas para con su propio pueblo estuvo siempre presente. Por otro lado, la inventiva poética llegó ocasionalmente a ser completa: se sabe que el poeta trágico Agatón (finales del siglo V a.C.) compuso una tragedia sin ninguna relación con el mito griego, en donde toda la trama y los personajes eran inventados. De este raro fenómeno comenta Scodel: “hasta donde sabemos, esto no causó ningún escándalo, pero tampoco estableció un modelo: los poetas preferentemente continuaron creando variantes de las historias conocidas”.⁴¹ Un poco más común fue componer tragedias con un tema de la historia reciente de Grecia, como *Los persas* de Esquilo, que está basada

³⁸ Arist., *Po.*, 1449b25: δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Texto griego tomado de la edición de R. Kassel, *Aristotelis de arte poetica liber* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Valentín García Yebra en Aristóteles, *op. cit.*, p. 145.

³⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia...*, p. 119.

⁴⁰ Scodel, *op. cit.*, p. 37.

⁴¹ *Ibid.*, p. 45.

en la derrota de la flota persa en Salamina. José Alsina señala que “en tales casos, lo que se pretendía era, fundamentalmente, no crear un ‘drama histórico’ sino elevar la historia a la categoría de tragedia”:⁴² buscar la significación universal de los acontecimientos particulares. Más allá de este tipo de tragedias de tema histórico, se pueden rastrear en la tragedia referencias más o menos implícitas a la realidad y a las instituciones políticas y culturales de la ciudad de Atenas, sin que por esto deba buscarse una calca de hechos o personajes históricos en las obras que se conservan.

Para Aristóteles, los personajes (o caracteres) eran, después de la fábula, lo más importante para la construcción de una buena tragedia, pues no sólo a partir de la trama se podía lograr el efecto catártico de la compasión y el temor, sino también en buena medida a partir de la naturaleza ética de los personajes: éstos debían ser *χρηστά*, es decir, buenos, honrados, virtuosos, valientes, y se podía saber que eran de tal perfil si la decisión que manifestaban resultaba asimismo buena en este sentido. Aunque más allá de la teoría aristotélica se han implementado muchas y diversas maneras de estudiar a los personajes de la tragedia griega, y ciertamente no todos los mejores entre ellos son *χρηστά*, su propuesta ética representa un buen punto de partida porque las situaciones de conflicto moral son prácticamente siempre las que ocupan a la tragedia. En la medida en que es posible distinguir los dilemas y enfrentamientos morales que se presentan, ya sean individuales o cósmicos, íntimos o públicos, se conoce con más claridad la obra de cada uno de los poetas trágicos. Sin embargo, es necesario “distinguir entre la manera en que el poeta nos muestra sus personajes y los caracteres individuales de la dramaturgia moderna”⁴³ y comprender que “el teatro griego nunca fue un teatro prioritariamente psicológico”,⁴⁴ pues, en general, la profundización psicológica de los personajes sólo aumentó en razón del mayor desarrollo de la acción dramática. La constancia con que el poeta hizo que sus personajes explicaran (o se explicaran) su comportamiento y decisiones, comenzó por ser una necesidad formal que devino en una inigualable exposición del pensamiento griego del siglo V a.C. Para poder apreciar más acertadamente este fenómeno, se debe tener en cuenta también que las tragedias “eran piezas breves y altamente retóricas”,⁴⁵ es decir, muchas veces lo que el poeta deseaba (especialmente en el caso de Eurípides) no era tanto revelar un carácter individual como una postura ética o epistemológica paradigmática que se hallaba expresada en un

⁴² Alsina, *op. cit.*, pp. 314-315.

⁴³ Lesky, *op. cit.*, p. 464.

⁴⁴ Romilly, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁵ Scodel, *op. cit.*, p. 51.

recurso que procedía de la oratoria legal: el ἀγών. Éste consiste en dos largos discursos (ρήσις), a cargo de dos personajes contrapuestos, seguidos de un enfrentamiento verso a verso (στιχομῦθια).

Un último tema que ayuda a caracterizar y comprender mejor la tragedia griega es el de la esencia de lo trágico: aquello que, más allá de los elementos hasta aquí desarrollados, permite identificar inequívocamente como tragedias a las obras conservadas. Es un tema problemático debido a que, como señala Lesky, los propios griegos, aunque crearon el género, no teorizaron sobre una posible concepción de lo trágico. Al considerar este tema como una preocupación moderna, Lesky retoma la idea expresada por Goethe: “Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma”,⁴⁶ y señala que, para la tragedia griega, ese contraste pueden ser dos fuerzas en lucha: el ser humano y la divinidad, o dos pasiones contrarias en el pecho del héroe o heroína. Enseguida se apresura a plantear una serie de cuestiones⁴⁷ que aplican para el *corpus* trágico que se conserva: 1) para que un acontecimiento sea trágico es necesario que el derrumbamiento del héroe se manifieste desde un estado de seguridad y felicidad hasta las profundidades de una desgracia ineludible; 2) lo trágico debe ser capaz de apelar a las fibras internas del ser humano; en una palabra, lo trágico debe ser universal; 3) la conciencia del hecho trágico: que el sujeto de la tragedia experimente con plena lucidez la gravedad de su situación. Una última cuestión se refiere directamente al contraste irremediable del que habla Goethe, contraste que, sin embargo, es rebatido por el propio género trágico de los griegos, en el que muchas veces se encuentran finales de solución, de conciliación, de remedio o finales felices.

Para evitar excluir del género trágico todas aquellas obras en las que esto último sucede (número que, además, no es desdeñable, sobretodo en el caso de Eurípides), Lesky propone una distinción conceptual por demás importante para el análisis de la tragedia griega. Esta distinción plantea que es posible diferenciar la “visión trágica del mundo” del “conflicto trágico absoluto” y de la “situación trágica”.⁴⁸ Por visión trágica, Lesky entiende “la concepción del mundo como sede de la destrucción incondicional de fuerzas y valores que necesariamente están en pugna, destrucción sin solución y no

⁴⁶ Lesky, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁷ Con todo, buena parte de estas cuestiones están inspiradas en la teoría aristotélica de la tragedia.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 42 y 52.

explicable por ningún sentido trascendente”;⁴⁹ en cambio, en el conflicto trágico absoluto, Lesky encuentra una circunstancia que si bien no tiene solución y en cuyo extremo se halla la muerte o la destrucción, no representa al mundo entero; es “un suceso parcial... y es perfectamente concebible que aquello que en este caso especial tuvo que finalizar con muerte y destrucción, sea parte de un todo trascendente y adquiriera su sentido de las leyes que rigen ese todo... ello significa que la solución se halla en un plano superior”.⁵⁰ Por último, en una situación trágica, la falta de solución, aunque se experimenta con todo el dolor posible, no es la estación final de la trama: más adelante aparece una salvación.

De esta manera, para Lesky es posible asegurar que si bien los tres poetas de la tragedia griega del siglo V plasmaron su propia interpretación de conflictos y situaciones trágicas, jamás se encuentra en su obra una visión trágica del mundo, pues “tal concepto no da ocasión para dirigir la mirada hacia lo absoluto, hacia un orden significativo”⁵¹ que, aunque inescrutable y lejano para el ser humano, está siempre ahí, incluso en el caso de las más escépticas y desoladoras tragedias de Eurípides. De ahí que la tragedia griega no deje de procurar al lector o al espectador aquel “consuelo metafísico” del que hablaba Nietzsche, la seguridad de que “en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera”.⁵² Ciertamente, los poetas trágicos de la Grecia antigua jamás ceden ante la sospecha del absurdo del mundo y de la vida humana, y aunque no en todo momento deseen proporcionar una respuesta trascendente al sufrimiento incomprensible, ésta siempre se insinúa. A partir de lo anterior, y de las reflexiones en torno a lo trágico de Romilly, que en buena medida coinciden con las de Lesky, es posible aquí proponer una definición de héroe y heroína, como la figura que encarna “esa fe en el hombre que ilumina por dentro todas las tragedias [y que] se corresponde con la mentalidad griega del siglo V a. C.”, pues, como ella asegura, “El siglo V a.C. tenía fe en el hombre”.⁵³

⁴⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁵¹ *Ibid.*, p. 322.

⁵² Nietzsche, *op. cit.*, p. 93.

⁵³ Romilly, *op. cit.*, pp. 173-174.

II.2 La culpa trágica

En la Introducción a este trabajo ya he adelantado que un conflicto o situación trágica sólo puede suscitarse si en la trama de la tragedia existe primero una culpa. Ésta puede presentarse por medio de una acción o una omisión, y detona una cadena de acontecimientos que conducen inevitablemente a tal conflicto o situación trágica. Sin embargo, “los griegos no disponían de un equivalente directo”⁵⁴ para tal concepción en su lengua, sino un conjunto de palabras que se acercan a esa noción de culpa y la conciencia que el agente puede o no tener de ella. Pero antes de desarrollar aquí brevemente algunos de estos términos, es útil conocer las posibilidades de la responsabilidad humana dentro del género trágico.

Como lo explican Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Nanquet, el campo de la acción humana en la tragedia está condicionado por dos elementos básicos. Por un lado, está la reflexión personal del hombre o la mujer, que implica el análisis de una situación, la prevención de los medios disponibles para alcanzar ciertos fines, la toma de consejo por parte de otros, y todo aquello que entre en el criterio y buen juicio de una persona para obrar; por el otro, sin embargo, está el elemento de “lo desconocido y lo incomprendible... el juego de las fuerzas sobrenaturales de las que no se sabe si al colaborar con nosotros preparan nuestro éxito o nuestra perdición”.⁵⁵ Esto significa que en el terreno de la tragedia el camino del ser humano no está dirigido únicamente por sí mismo sino, incuestionablemente, por potencias externas a él. El sentido de lo trágico comienza ahí donde no es posible distinguir ni el origen ni la atribución del curso de los acontecimientos ni, eventualmente, sus resultados:

Hay una conciencia trágica de la responsabilidad cuando los planos humano y divino son lo bastante distintos como para oponerse sin dejar por ello de aparecer como inseparables. El sentido trágico de la responsabilidad surge cuando la acción humana se constituye en objeto de reflexión, o debate, pero cuando todavía no ha adquirido un estatuto lo bastante autónomo para bastarse a sí misma. El dominio propio de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en la que los actos humanos van a articularse con las potencias divinas, donde revelan su sentido verdadero, ignorado incluso por aquellos que han tomado la iniciativa y cargan con su responsabilidad, insertándose en un orden que sobrepasa al hombre y se le escapa.⁵⁶

Precisamente son comunes en la tragedia las escenas en que los personajes se preguntan por el sentido verdadero del destino humano, por el origen de los acontecimientos, y por

⁵⁴ Bernard Williams, *Vergüenza y necesidad...*, p. 148.

⁵⁵ Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Nanquet, *Mito y tragedia...*, pp. 18-19 *apud*. Williams, *op. cit.* p. 39.

⁵⁶ Williams, *op. cit.*, p. 148.

la parte de responsabilidad que le corresponde tanto a mortales como a divinidades. Dentro de esta indagatoria existen algunos términos griegos que, procedentes de otros géneros literarios, se introdujeron en la tragedia y adquirieron ahí un uso propio. Entre ellos es posible distinguir cinco muy recurrentes: αἰτία, ἄτη, ὕβρις, ἄμαρτία y μίαισμα. Todos son empleados por Eurípides en la tragedia que me ocupa y tres de ellos directamente por el personaje de Fedra (ἄτη, ἄμαρτία y μίαισμα).

Bernard Williams, filósofo inglés que ha profundizado en estos conceptos desde la perspectiva de la moral griega, subraya la importancia del término αἰτία para una noción de culpa o responsabilidad que enfatiza el aspecto puramente causal de las acciones humanas. Williams realiza un análisis de la manera en que dicho término fue utilizado en la literatura griega, y con ello establece algunas distinciones que resultan de suma importancia dentro del ámbito de la tragedia. Primero explica que si bien desde Homero el αἰτίος era la persona causante de una situación comúnmente negativa para ella y/o para otros, y por tanto la responsable de la misma, es decir, a la que se le podían pedir cuentas por el daño cometido o una reparación de cierto tipo —en este sentido αἰτία fue usada por mucho tiempo, y sobre todo en el ámbito legal, como “acusación” o “queja” del afectado en búsqueda de reparación o justicia—, ya en la obra de Herodoto la palabra “podía significar simplemente ‘causa’ o ‘explicación’”⁵⁷ de algún fenómeno o acontecimiento; esto es, aparecía despojada de su sentido de culpabilidad.

Por otro lado, Williams subraya que alguien podía ser αἰτίος de un daño sin haber actuado a voluntad, es decir, sin haber tenido la intención de cometerlo. Esta cualidad es indicada por lo general con el adjetivo ἄεκών cuyas particularidades de significado desarrollaré al momento de hablar específicamente de la culpa de Fedra. Por lo pronto, basta decir que Williams reconoce la existencia de un αἰτίος ἄεκών, es decir, un causante involuntario de alguna acción. De la misma manera, para aquel que actúa con intención, pero sin ser causante de un conflicto o situación trágica, se dice que es ἐκών (el adjetivo positivo de ἄεκών) sin ser αἰτίος, es decir, causante más no responsable de la acción cometida (aunque sí de sus consecuencias, como explicaré enseguida⁵⁸). En la tragedia, esta última clasificación aplica únicamente para los casos en que el agente actúa bajo un estado mental alterado, en los cuales es común adjudicar su obnubilación

⁵⁷ *Ibid.* p. 101. Como ejemplo, Williams anota el inicio de la *Historia* de Herodoto (Hdt., I.1): δι ἣν αἰτίην ἐπολεμήσαν. [“Para que se conozcan las causas que les indujeron a hacerse la guerra.”] Texto griego tomado de la edición de A. D. Godley, *The Persian Wars* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Manuel Balasch en Herodoto, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁸ Cf. *Infra*, p. 22.

a la intervención de una divinidad —por ejemplo, que un dios hiciera enloquecer temporalmente a una persona para que realizara una acción que bajo un estado mental normal, no haría—.

A esta obnubilación de la mente se le denomina ἄτη y generalmente va asociada al concepto de ὕβρις, una palabra que también proviene de la épica y está presente en el germen de casi todo conflicto o situación trágica. “Υβρις significa, de manera general, violencia excesiva que nace del orgullo de la fuerza, insolencia o ultraje,⁵⁹ y en el contexto de la tragedia es comúnmente utilizado en relación a los dioses, es decir, cuando un ser humano se muestra insolente o se comporta de manera ofensiva o violenta con la divinidad o con las normas sagradas, se dice que comete ὕβρις o ὕβρισμα. También es común, como he querido adelantar, que este arrebatado venga casi siempre acompañado de la ἄτη, que a veces incluso adquiere la envergadura de divinidad y se manifiesta principalmente en actos violentos.

Por el lado de la culpa trágica carente de intencionalidad y bajo un estado mental normal, existe otro término que es frecuentemente usado en la poesía trágica: ἄμαρτία. En la *Poética*, Aristóteles dice que en una buena fábula el paso de la dicha a la desdicha ha de ser ocasionado no “por maldad (μὴ διὰ μοχθηρίαν) sino por un gran yerro (δι’ ἄμαρτίαν μεγάλην)”.⁶⁰ La palabra μοχθηρία posee las acepciones de maldad y depravación,⁶¹ que estarían naturalmente vinculadas con la intencionalidad del agente, mientras que ἄμαρτία viene de ἀμαρτάνω, que significa fallar en un propósito, equivocarse, fallar en obtener o ser privado de algo, fallar en hacer, descuidar, obrar de manera incorrecta, errar,⁶² acepciones mucho más cercanas a la falta de intención al realizar una acción; matiz que sin embargo no elimina la objetividad de la causalidad o responsabilidad del agente.

En esto coincide el análisis de Williams con el tratado sobre la tragedia de Lesky, donde se asegura que en la poesía trágica “la cosa no es tan sencilla como creer que la

⁵⁹ Vid. Henry George Liddell y Robert Scott, *A Greek-English Lexicon...*, s.v. ὕβρις, p. 184: “wanton violence arising from the pride of strength, or from passion, insolence... an outrage”.

⁶⁰ Arist., *Po.*, 1453a10-1453a15: ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι’ ἄμαρτίαν μεγάλην. [“Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que doble, como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro.”] Texto griego tomado de la edición de R. Kassel, *Aristotelis de arte poetica liber* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Valentín García Yebra en Aristóteles, *op. cit.*, pp. 170 y 171.

⁶¹ Vid. Liddell, *op. cit.*, s.v. μοχθέω/-ηρία ἢ, p. 1149: “mostly in a moral sense, wickedness, depravity”.

⁶² Vid. Liddell, *op. cit.*, s.v. ἀμαρτάνω, p. 77: “fail of one’s purpose, go wrong... fail of having, be deprived of... fail to do, neglect... do wrong, err, sin”.

ἀμαρτία, como error sin culpa, se contrapone a la maldad condenable moralmente, sino que más bien hemos de suponer, siguiendo el pensamiento de los antiguos, que una culpa que no es imputable subjetivamente, pero que objetivamente existe con toda gravedad, es una abominación para los dioses y los hombres y puede infectar un país entero”.⁶³ De tal forma que, y esto es quizá lo más importante para comprender la noción de culpa trágica, sin importar cómo se considerara la naturaleza de una acción, si divina o humana, intencionada o inintencionada, la acción existía por sí misma y el agente tenía que cargar con la responsabilidad de sus consecuencias, ya fuera que se le demandara reparación o él mismo reconociera su deber de hacerlo. De una u otra forma, existía una culpabilidad que necesariamente debía ser expiada.

Esta culpabilidad se manifiesta generalmente bajo la imagen de una mancha moral que no sólo infectaba a la persona que cometía la acción culpable, sino a su comunidad. El μίασμα era, más allá de un motivo literario, una noción social tan real que en los juicios de Atenas en la época de Eurípides se expiaba con la muerte o el destierro: “La idea de polución en la que podía incurrirse incluso a través de una muerte inintencionada era importante en los tribunales de justicia atenienses, donde no entraban en juego la preordenación divina ni menos aún el destino trágico”.⁶⁴ Más adelante abundaré sobre cómo esta idea del μίασμα se relaciona particularmente con la sexualidad femenina y, en este sentido, en cómo interviene en la construcción del personaje de Fedra.⁶⁵

Un último asunto importante para la apreciación cabal de la tragedia y la culpa trágica es el tema de la justicia. Ante una noción de culpabilidad/responsabilidad en la que la participación divina y humana se hallan tan imbricadas, casi no cabe preguntarse si es justo o no que los acontecimientos se desarrollen de cierta manera o que tal agente pague por la culpa que se le atribuye o que se atribuye íntimamente. Sin embargo, preguntas como ésta se encuentran en todo el *corpus* trágico, en donde la noción de responsabilidad sobre las propias acciones es tomada muy en serio por los personajes del drama. La solidez de esta idea de responsabilidad tiene su origen en la fe que tenía el griego arcaico en cierto orden trascendental que regía el destino o la fatalidad y el cual, en último término, era justo. La sacralidad de esta convicción es evidente en la divinización de la palabra justicia: Δίκη era, desde Solón (inicios del siglo VI), “aquel

⁶³ Lesky, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁴ Williams, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁵ Cf. *Infra*, pp. 124-126.

principio inmanente en el mundo cuya violación debe vengarse necesariamente y con independencia de toda justicia humana”.⁶⁶ La tragedia se alimenta en gran medida de esta fe, pero poco a poco, con el desarrollo del género, el matiz de esa justicia va cambiando; conforme las nuevas ideas del siglo V broten en Atenas, los poetas plantearán en escena problemas morales que ratificarán o cuestionarán esta idea de la justicia divina y trascendente. De Esquilo en adelante se atestigua “el cambio de δίκη, la gradual desaparición de su sentido cósmico y su asimilación en un ámbito más terreno, más en el hombre, más en la sociedad: su formación política, humana. Y este desarrollo es el desarrollo de la conciencia moral”.⁶⁷ Precisamente, dentro de la tragedia griega, la comprensión íntima de aquella frontera desdibujada entre la libertad del ser humano y la sujeción que experimenta ante otro orden de fuerzas, puede entenderse como “conciencia moral”,⁶⁸ y Eurípides es, dentro de esta línea de cuestionamientos, uno de los exponentes más agudos y complejos que ostentó la vanguardia cultural de la segunda mitad del siglo V.

⁶⁶ Jaeger, *op. cit.*, p. 238.

⁶⁷ Carlos Montemayor, *Los dioses perdidos...*, p. 124.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 122

III. EURÍPIDES E HIPÓLITO

III.1 Vida de Eurípides

Al igual que de los otros poetas trágicos, existen muy pocos datos sobre la vida de Eurípides y varios de ellos no parecen del todo confiables.⁶⁹ A partir de las fuentes⁷⁰ disponibles se puede saber que fue hijo de un hombre llamado Mnesarco o Mnesárquides, dueño de extensas tierras, y de Clito, hija de una familia comerciante con grandes recursos. Nació en la famosa isla de Salamina, en la hacienda que poseía su padre, en el 480 o 484. Otra noticia antigua señala, sin embargo, que pudo haber nacido en el lugar de donde eran oriundos sus padres: Flía, “aldea del centro del Ática, cuyos alrededores todavía son famosos por la amenidad de sus árboles y arroyos que aparecen en medio de una tierra calcinada por el sol”.⁷¹ De haber vivido ahí, la familia de Eurípides debió verse obligada a abandonar el Ática, como todos los habitantes de Atenas, en vísperas a la invasión persa del 480. Posteriormente, al igual que todas, habría tenido que reconstruir sus propiedades en la zona. De cualquier forma, es seguro que gracias a la condición social de sus padres, pese a los avatares de la guerra, Eurípides creció con la posibilidad de recibir la mejor educación de su tiempo y, muy pronto, dedicarse por completo a la poesía.

⁶⁹ Como explica Gilbert Murray, esto se debe a que el género de la biografía no fue formalmente cultivado sino hasta el siglo III a.C., y más que biografías como las conocemos ahora, se escribían doxografías (de δόξα, opinión, fama). Para los doxógrafos, el momento más importante de la vida de un autor era a los cuarenta años, pues se consideraba como el de su madurez artística. Tan profunda fue esta consideración que afectó la selección y pervivencia misma de las obras; por ejemplo, no se conservan obras de juventud de ninguno de los tres grandes trágicos griegos. Por otro lado, la mayoría de las doxografías no fueron rigurosas en el asentamiento de sus propias fuentes, y se limitaron “a escoger unos cuantos hechos, unos cuantos dichos o discursos notables”, además de anécdotas e informaciones de la vida personal del biografiado y sobre todo del momento de su muerte, que parecen hoy en día más bien leyendas por el simbolismo que contienen. *Vid.* Murray, *op. cit.* p. 16.

⁷⁰ Entre las fuentes que perviven para conocer la vida de Eurípides se encuentran las *Noches Áticas* (XV.xx.1-10) de Aulo Gelio, la entrada con el nombre Εὐριπίδης (Adler number: epsilon, 3695) en la enciclopedia *Suda* del siglo X d.C., una *Vida* escrita por el peripatético Sátiro hacia el siglo II a.C. (descubierta en 1911 en Egipto; redactada en forma de diálogo entre el autor y una mujer, es en realidad, “un montón de citas, anécdotas, observaciones críticas de detalle, todo mezclado con un aire de buen tono y amenidad, su poquillo de galantería y un sorprendente olvido de toda precisión histórica”), lo transmitido por Plutarco (*Nic.*, 17.4-5, 19.2-3) y Diógenes Laercio (IX, 54), así como el libro “Sobre Eurípides” de Filócoro, incluido en su *Crónica ática* del siglo III a.C. Debe decirse que las noticias que alimentaron buena parte de estas fuentes se vieron influenciadas por lo mencionado en las comedias de Aristófanes *Las ranas*, *Las tesmoforias* y *Las asambleístas*, en donde se critica duramente a Eurípides. Finalmente, existe el *Marmor Parium*, un documento epigráfico encontrado en el siglo XVII en la isla de Paros y que se calcula fue labrado en el 264 a.C. Este es el “más antiguo testimonio” sobre la fecha de nacimiento de Eurípides. *Vid.* Murray, *op. cit.*, pp. 17-19.

⁷¹ Murray, *op. cit.*, p. 25.

Se sabe que de niño participó como “copero de cierto gremio de danzantes... cuyos miembros se escogían entre ‘las primeras familias de Atenas’ y que bailaban en torno al altar de Apolo Delio. Fue, asimismo, portador del fuego sacro para el Apolo del Cabo Zoster”,⁷² procesión que se realizaba por la noche una vez al año. Gilbert Murray, uno de los principales estudiosos de Eurípides, considera que el poeta tenía ocho años cuando los muros de Atenas fueron reconstruidos y la Acrópolis comenzó a ser restaurada y embellecida. Seguramente,

... vio las nuevas pinturas que el mismo Temístocles [*sc.* héroe de Salamina] mandaba a poner [*sic*] en los templos de Flía y en que figuraban escenas de la guerra persa... Acaso a los diez años presenció la curiosa procesión que trajo de la isla de Esciros los huesos de Teseo, el mítico rey de Atenas y el símbolo reconocido, a pesar de ser monarca, de la ilustración y la democracia atenienses... Cuando Eurípides andaba en los doce, debe haber asistido a la representación de *Los Persas* de Esquilo... A los diecisiete, de seguro aplaudió *Los siete contra Tebas*, que tanta influencia tendrán en su obra futura. Esta vez, el corega⁷³ fue un nuevo estadista, Pericles.⁷⁴

Pericles fue, a ojos del historiador ateniense Tucídides, el último dirigente de Atenas que supo cómo darle al pueblo un lugar digno dentro de la política y cómo demandarle responsabilidad por ello.⁷⁵ Durante los años en que estuvo al frente de la ciudad,⁷⁶ que coinciden con los de la juventud del poeta, Pericles consolidó el liderazgo económico, político y militar de Atenas en buena parte de Grecia, mientras aseguraba la extensión y solidez de la democracia dentro y fuera de esta polis, e implementó las condiciones

⁷² Murray, *op. cit.*, p. 26.

⁷³ El corega era el ciudadano encargado de todos los gastos de la representación: vestuarios, escenografía y maquinaria teatral, así como la contratación del coro, del instructor del coro, de los actores y del poeta. *Vid.* Scodel, *op. cit.*, pp. 79-83.

⁷⁴ Murray, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁵ *Vid.* Th., II, 65: αἴτιον δ' ἦν ὅτι ἐκεῖνος μὲν δυνατὸς ὢν τῷ τε ἀξιώματι καὶ τῇ γνώμῃ χρημάτων τε διαφανῶς ἀδωρότατος γενόμενος κατεῖχε τὸ πλῆθος ἐλευθέρως, καὶ οὐκ ἤγετο μᾶλλον ὑπ' αὐτοῦ ἢ αὐτὸς ἦγε, διὰ τὸ μὴ κτώμενος ἐξ οὐ προσηκόντων τὴν δύναμιν πρὸς ἡδονὴν τι λέγειν, ἀλλ' ἔχων ἐπ' ἀξιώσει καὶ πρὸς ὀργὴν τι ἀντειπεῖν... ἐγένετό τε λόγῳ μὲν δημοκρατία, ἔργῳ δὲ ὑπὸ τοῦ πρώτου ἀνδρὸς ἀρχή. οἱ δὲ ὕστερον ἴσοι μᾶλλον αὐτοὶ πρὸς ἀλλήλους ὄντες καὶ ὀρεγόμενοι τοῦ πρώτου ἕκαστος γίνεσθαι ἐτράποντο καθ' ἡδονὰς τῷ δήμῳ καὶ τὰ πράγματα ἐνδιδόναι. [“Y ello se debía a que aquél, poderoso por la estimación de que gozaba y debido a su propia inteligencia, y, además, hombre manifiestamente incorruptible con dinero, dominaba a la multitud como si fuera libre y no se dejaba dominar por ella, sino que la manejaba él, debido a que no hablaba por capricho, tratando de conseguir poder por medios ilícitos, sino que podía incluso responder a la cólera de la gente, por la estimación de que gozaba... De palabra, fue aquello una democracia; de hecho, gobierno del primer ciudadano. Los que le siguieron en cambio, eran bastante iguales entre sí, y, por aspirar cada uno a convertirse en primer ciudadano, buscaron agradar al pueblo y en sus manos dejaron la dirección de los asuntos.”] Texto griego tomado de la edición de H.S. Jones y J.E. Powell, *Historiae* (*vid.* Bibliografía/Ediciones). Traducción de Luis M. Macía Aparicio en Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso...*, pp. 166-167.

⁷⁶ Fue elegido estratega (magistrado que controla las finanzas militares) año con año, desde el 443 al 429 (fecha en que murió) con excepción de algunos meses en esta última fecha, cuando los atenienses lo depusieron y luego lo restablecieron. *Vid.*, C. M. Bowra, *La Atenas de Pericles...*, p. 163.

necesarias para la recepción y generación de la vanguardia cultural del siglo V a.C.,⁷⁷ tan presente en la obra eurípidea.

Es significativo que a diferencia de Esquilo —quien peleó en su madurez contra la invasión persa algunas décadas antes del apogeo de Atenas— y de Sófocles —que desde muy joven fue testigo y partícipe activo de la gloria ateniense—, la experiencia de Eurípides en la lucha y la gloria de Atenas haya sido fundamentalmente indirecta.

En el 466, cuando alcanzó la ἐφήβια (mayoría de edad en los varones, que los capacitaba para el servicio militar), fue incorporado a la guarnición policial de la frontera del Ática, pero ésta parece haber sido su única participación en el terreno de las

⁷⁷ Pericles pudo lograr todo lo anterior en un par de décadas mediante tres estrategias políticas principales: el establecimiento de cleruquías (colonias de atenienses en territorios fuera de Atenas y de importancia estratégica), el endurecimiento de la administración ateniense de la Liga de Delos (cuyas ganancias invirtió directamente en el fomento del arte y la obra pública en Atenas) y la hospitalidad con los extranjeros al interior de la ciudad. Cf. Plu., *Per.*, 11.5: πρὸς δὲ τούτοις χιλίους μὲν ἔστειλεν εἰς Χερρόνησον κληρούχους, εἰς δὲ Νάξον πεντακοσίους, εἰς δὲ Ἄνδρον τοὺς ἡμίσεις τούτων, εἰς δὲ Θυράκιαν χιλίους Βισάλταις συνοικήσοντας ἄλλους δ' εἰς Ἰταλίαν οἰκίζομένης Συβάρως ἢν Θουρίους προσηγόρευσαν. Καὶ ταῦτ' ἔπραττεν ἀποκουφίζων μὲν ἀργού και διὰ σχολὴν πολυπράγμονος ὄχλου τὴν πόλιν, ἐπανορθούμενος δὲ τὰς ἀπορίας τοῦ δήμου, φόβον δὲ και φρουρὰν τοῦ μὴ νεωτερίζειν τι παρακατοικίζων τοῖς συμμάχοις. [“In addition to this, he despatched a thousand settlers to the Chersonesus, and five hundred to Naxos, and to Abdors half that number, and a thousand to Trace to settle with the Bisaltae, and others to Italy, when the site of Sybaris was settle, which they named Thurii. All this he did by way of lightening the city of his mob of lazy and idle busybodies, rectifying the embarrassments of the poorer people, and giving the allies for neighbours and imposing garrison which should prevent rebellion.”] El texto griego y la traducción están tomados de la edición de Bernadotte Perrin, *Plutarch's lives, vol. 1...*, p. 35 (vid. Bibliografía/Ediciones); Th., I. 99: οἱ γὰρ Ἀθηναῖοι ἀκριβῶς ἔπρασον και λυπηροὶ ἦσαν οὐκ εἰωθόσιν οὐδὲ βουλομένοις ταλαιπωρεῖν προσάγοντες τὰς ἀνάγκας. ἦσαν δὲ πῶς και ἄλλως οἱ Ἀθηναῖοι οὐκέτι ὁμοίως ἐν ἡδονῇ ἄρχοντες, και οὔτε ζυνεστράτευον ἀπὸ τοῦ ἴσου ῥάδιόν τε προσάγεσθαι ἦν αὐτοῖς τοὺς ἀφισταμένους, ὧν αὐτοὶ αἴτιοι ἐγένοντο οἱ ζύμμαχοι: διὰ γὰρ τὴν ἀπόκνησιν ταύτην τῶν στρατειῶν οἱ πλείους αὐτῶν, ἵνα μὴ ἀπ' οἴκου ὦσι, χρήματα ἐτάξαντο ἀντὶ τῶν νεῶν τὸ ἰκνούμενον ἀνάλωμα φέρειν, και τοῖς μὲν Ἀθηναίοις ἠῦξετο τὸ ναυ ἀνάλωμα φέρειν, και τοῖς μὲν Ἀθηναίοις ἠῦξετο τὸ ναυτικὸν ἀπὸ τῆς δαπάνης ἦν ἐκεῖνοι ζυμφέροειν, αὐτοὶ δὲ, ὅποτε ἀποσταῖεν, ἀπαράσκευοι και ἄπειροι ἐς τὸν πόλεμον καθίσταντο. [“Y es que los atenienses actuaban estrictamente y resultaban odiosos al emplear medios coactivos con gentes que no tenían costumbre de pasar penalidades ni estaban dispuestas a ello. Las cosas habían cambiado de algún modo y los atenienses ya no ejercían el mando con la general complacencia; ya que las campañas conjuntas no se hacían en pie de igualdad y les era muy fácil someter a los rebeldes. De todo ello fueron culpables los propios aliados, pues la mayoría de ellos, debido a su repugnancia por las campañas militares, decidieron, para no tener que alejarse de su patria, pagar una suma de dinero adecuada en lugar de las naves; con ello aumentó el poderío naval de los atenienses gracias al dinero que aquellos aportaban y ellos mismos, cuando se sublevaban, entraban en guerra sin experiencia y mal preparados.”] Texto griego tomado de la edición de H.S. Jones y J.E. Powell, *Historiae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Luis M. Macía Aparicio en Tucídides, *op. cit.*, pp. 101-102. Sobre la hospitalidad con los extranjeros, Romilly recuerda lo transmitido por Tucídides del discurso fúnebre de Pericles donde éste “alardeaba incluso de esta diferencia que... distinguía [sc. a Atenas] de Esparta, donde las expulsiones de extranjeros... eran una costumbre y un medio de preservar el orden moral, al mismo tiempo que los secretos de la defensa” (Romilly, *Los grandes sofistas...*, p. 37). Th., II., 39: ‘Διαφέρομεν δὲ και ταῖς τῶν πολεμικῶν μελέταις τῶν ἐναντίων τοῖσδε. τὴν τε γὰρ πόλιν κοινὴν παρέχομεν, και οὐκ ἔστιν ὅτε ξενηλασίαις ἀπειρομέν τινα ἢ μαθήματος ἢ θεάματος, ὃ μὴ κρυφθὲν ἂν τις τῶν πολεμίων ἰδὼν ὠφεληθείη. [“Somos diferentes también a nuestros enemigos en el adiestramiento para la guerra. En efecto, la nuestra es una ciudad abierta y en ningún momento mediante expulsión de extranjeros impedimos a nadie enterarse o ver algo de cuya falta de secreto podría obtener algún beneficio el enemigo.”] Texto griego tomado de la edición de H.S. Jones y J.E. Powell, *Historiae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Luis M. Macía Aparicio en Tucídides, *op. cit.*, p. 151.

armas. En contraste con el primero de los tres grandes trágicos,⁷⁸ jamás destacó en la carrera militar, ni se tiene noticia de que peleara en famosas batallas ni recibiera reconocimientos al respecto. Sucedió lo mismo en el campo de los certámenes atléticos: más allá de haber sido coronado en competencias menores,⁷⁹ su talante natural lo alejaba de la excelencia en todo terreno físico.⁸⁰

Hay indicios de que durante algún tiempo se dedicó a la pintura,⁸¹ “en la que hizo notables progresos, demostrando singular sensibilidad hacia ella”,⁸² e incluso es probable que algunas de sus obras se pudieran observar en la ciudad de Mégara.⁸³ Con todo, su corazón se volcó rápidamente a la poesía: “a los dieciocho años se aplicó a escribir una tragedia”⁸⁴ y desde entonces compuso cerca de cien hasta su muerte.

La Antigüedad dotó a Eurípides con la fama de un hombre huraño que vivió recluido y de forma austera en la que pudo haber sido su isla natal, un hombre que dedicaba la mayor parte del tiempo a la lectura y la escritura y se había apartado voluntariamente de la esfera política. No hay noticia de que ocupara ningún cargo público principal, como

⁷⁸ Todo parece indicar que Esquilo peleó en la batalla de Maratón (490) y en la de Salamina (490). *Vid.* Romilly, *La tragedia griega...*, p. 53.

⁷⁹ Aulo Gelio (XV.xx.2-3) cuenta que el padre de Eurípides habría recibido un oráculo en el momento del nacimiento del poeta: *Patri autem eius nato illo responsum est a Chaldaeis eum puerum, cum adolevisset, victorem in certaminibus fore; id ei puero fatum esse. Pater interpretatus athletam debere esse, roborato exercitatuque filii sui corpore, Olympiam certaturum eum inter athletas pueros deduxit.* [“Al nacer él, los caldeos le respondieron a su padre que el niño, cuando creciese, habría de ser vencedor en las competencias, que ese hado tenía ese niño. Por haber entendido que debía ser atleta, el padre, tras haber robustecido y ejercitado el cuerpo de su hijo, lo condujo a Olimpia para que compitiese entre los atletas niños”]. Texto latino tomado de la edición de J. C. Rolfe, *Attic Nights* (*vid.* Bibliografía/Ediciones). Traducción de Amparo Gaos Schmidt en Aulo Gelio, *Noches áticas...* p. 169.

⁸⁰ Incluso, de acuerdo con Romilly, cabe la posibilidad de que Eurípides tuviera una mala opinión de los atletas y de que se sirviera de su arte para expresarla, tal como asegura en esta línea: “Poseemos sobre todo un largo fragmento de un drama satírico, el *Autolico*, que es un ataque a fondo contra los atletas”. Enseguida, la autora cita la traducción de una parte de ese fragmento, que aquí recupero: *κακῶν γὰρ μυρίων καθ' Ἑλλάδα οὐδὲν κάκιον ἔστιν ἀθλητῶν γένους... ἀνδρας χρῆ σοφοῦς τε κάγαθοῦς φύλλοις στέφεσθαι, χῶστις ἡγεῖται πόλει κάλλιστα σώγων καὶ δίκαιος ὢν ἀνὴρ, ὅστις τε μύθοις ἐργὰ ἀπαλλάσσει κακὰ.* [“Entre los millares de males que sufre Grecia, el peor de todos es la raza de los atletas... Sería mejor coronar a los hombres de bien y apreciar a aquellos que saben actuar del mejor modo para la ciudad y apartar de ella los males con sus palabras”]. Texto griego tomado de la edición de Augustus Nauk, *Tragicorum graecorum fragmenta*, pp. 441-442. (*Vid.* Bibliografía/Ediciones). Traducción de Pilar Giralt Gorina en Romilly, *Los grandes sofistas...*, pp. 53-54. Por supuesto, siempre hay que tener en mente que se trata de una obra de arte y no de una declaración de principios.

⁸¹ También existe la opinión de que su nombre fue confundido con el de algún pintor homónimo. Con todo, el fuerte elemento plástico de su poesía apoya la postura de una formación pictórica previa en Eurípides. *Vid.*, Lesky, *Historia de la literatura griega...*, p. 573.

⁸² Juan Antonio López Férrez, “Introducción” en Eurípides, *Tragedias I...*, p. 12.

⁸³ Antonio Guzmán Guerra, “Introducción” en Eurípides, *Alcestis, Medea, Hipólito...*, p. 11.

⁸⁴ Gell., XV.xx.4: *Tragoediam scribere natus annos duodeviginti adortus est.* Texto latino tomado de la edición de J. C. Rolfe, *Attic Nights* (*vid.* Bibliografía/Ediciones). Traducción de Amparo Gaos Schmidt en Aulo Gelio, *op. cit.*, p. 169.

aquellos que desempeñó Sófocles.⁸⁵ Se dice que poseía una importante biblioteca personal, un rasgo excepcional en la Atenas de aquella época. Otra noticia cuenta que “trabajaba... en una gruta, especialmente clara y acondicionada, con hermosas vistas al mar, lugar que era enseñado con orgullo a los turistas hasta época romana”.⁸⁶ Si hay algo de veracidad en esta información, podría decirse que Eurípides fue el primer poeta en dedicarse única y enteramente a la poesía o, como lo plantea Lesky, el primero en servir a la polis sólo como poeta.⁸⁷ Es posible también, suponer que en una ciudad en donde el cultivo del cuerpo y la participación política eran todavía muy estimados por la mayoría, su estilo de vida no fuera enteramente bien visto, y que en alguna medida contribuyera al escaso favoritismo que manifestó el público por él en los certámenes trágicos. Después de todo, este aislamiento era “algo que no se había conocido en el apogeo clásico, y que abre un abismo profundo, y a menudo fatal, entre el individuo que descuella y su pueblo”.⁸⁸ Lo anterior no quiere decir que Eurípides fuera un hombre apolítico, desinteresado en los acontecimientos sociales o que no tuviera en alta estima a Atenas: “sus ojos y su mente estaban constantemente abiertos a todo cuanto ocurría en el mundo a su alrededor”,⁸⁹ y en muchos lugares de su obra se revela un auténtico sentimiento de orgullo y amor por su patria.⁹⁰

Se sabe que se casó dos veces, la primera con una mujer llamada Mérito y la segunda con Quérila (o Quérina). “Tuvo tres hijos, el mayor, Mnesárquides, comerciante como su abuelo..., Mnesíloco, de profesión actor, y Eurípides, el más joven, poeta”⁹¹ trágico que hizo representar algunas obras de su padre tras su muerte.

Se ha transmitido la noticia de que entre sus amigos cercanos estuvieron Anaxágoras, Pródico y Protágoras, tres de los más famosos pensadores que llegaron a Atenas a mediados del siglo V y que formaron parte de la mencionada vanguardia cultural de la que se nutrió la obra de los trágicos y, en mayor medida, la de Eurípides. Lo que caracterizó esta vanguardia fue la consolidación de una tendencia empirista en la

⁸⁵ Sófocles fue “en dos ocasiones estratega y se le llamó a formar parte de los consejeros especiales nombrados después del desastre de Sicilia”. Romilly, *La tragedia griega*, p. 81.

⁸⁶ López Férez, *op. cit.*, pp. 10-11.

⁸⁷ Vid. Lesky, *La tragedia griega...*, p. 251.

⁸⁸ Lesky, *Historia de la literatura griega...*, p. 573.

⁸⁹ Alsina, *op. cit.*, p. 481.

⁹⁰ Plutarco (*Nic.*, 17.4-5) cuenta que incluso en el 412 el gobierno antibélico de Atenas le pidió a Eurípides escribir el epitafio de los atenienses muertos en Siracusa en el 415, y transmite el siguiente texto: Οἶδε Συρακοσίουσ ὀκτῶ νίκασ ἐκράτησαν/Ἄνδρες, ὄτ' ἦν τὰ θεῶν ἐξ ἴσου ἀμφοτέροις. [“These men at Syracuse eight were triumphant as victors; Heroes they were while the gods favoured both causes alike.”] El texto griego y la traducción están tomados de la edición de Bernadotte Perrin, *Plutarch's lives*, vol. III..., p. 269 (vid. Bibliografía/Ediciones).

⁹¹ Guzmán Guerra, *op. cit.*, p. 12.

búsqueda del saber, basada en un racionalismo que tenía como punto de referencia principal al ser humano. La preocupación por las causas de los fenómenos naturales y, de manera especial, de los acontecimientos humanos, comprobables desde la estricta esfera de la experiencia, fue común a los pensadores de todas las disciplinas en estos años. El cierto agnosticismo o relativismo sobre la existencia y características de los dioses o la divinidad, y el moderado (o radical) escepticismo en la etiología de las cosas basada en la voluntad divina, caracterizaron el importante giro cultural que se vivió en Grecia a mitad de siglo.

Algunos de los más célebres representantes de esta vanguardia (entre ellos Protágoras y Pródico) integraron a su vez el llamado movimiento sofista. La palabra sofista, que significa “el que obra sabiamente”⁹² o “experto en sabiduría”⁹³ y que “al principio podía aplicarse a cualquier pensador o científico”,⁹⁴ en este momento histórica da un vuelco y comienza a ser utilizada para designar a aquel maestro que enseña la virtud. Procedentes de todos los confines del mundo griego, esos maestros visitaron muchas otras ciudades además de Atenas, y en cada una sembraron o fomentaron una pregunta fundamental para el desarrollo de la cultura, la política y la educación occidentales: ¿se puede enseñar la virtud?

A mediados del siglo V —cuando la democracia ateniense emergía como una fuerte tendencia política que traía consigo la inclusión del pueblo en las decisiones públicas y en las hazañas guerreras—, la noción de virtud en el ser humano cambió radicalmente: si hasta entonces permanecía asociada al nacimiento en una familia noble y a las actitudes bélicas y políticas que se transmitían de padres a hijos a través de la sangre y el ejemplo —como enaltecían las historias de los héroes de la épica—, ahora las aptitudes ciudadanas y el cultivo de la inteligencia ocupaban el lugar de la virtud y abrían la posibilidad de acceder a ella sin necesidad de heredarla. Así, la virtud que enseñaron los sofistas puede entenderse como “ἀρετή política, considerada ante todo como aptitud intelectual y oratoria, que en las nuevas condiciones del siglo V era lo decisivo”,⁹⁵ a partir del estudio profundo del lenguaje y de la retórica, estos pensadores sentaron las bases de múltiples disciplinas: la gramática, la lógica, la psicología, la ciencia política y la sociología. Sin embargo, es importante aclarar que esta ἀρετή política estaba pensada para enseñarse a las familias de más recursos, aquellas que

⁹² Murray, *op. cit.*, p. 35.

⁹³ Sara Pomeroy, *et al.*, *La Antigua Grecia. Historia política...*, p. 296.

⁹⁴ Bowra, *op. cit.*, p. 185.

⁹⁵ Jaeger, *op. cit.*, p. 267.

podían aspirar a que sus hijos varones hicieran una carrera política de prestigio, así como a pagar el alto precio que los sofistas pusieron a sus enseñanzas.⁹⁶

La crítica radical que estos pensadores ejercieron sobre el mundo conocido puede integrarse en dos ideas básicas que ocuparon sus reflexiones: la diferenciación entre la ley o convención (νόμος) y la naturaleza (φύσις), y la convicción de que, ante lo incierto de la divinidad, el mundo debía comprenderse únicamente desde parámetros humanos. Estas dos ideas en particular permearon profundamente la tragedia eurípidea. La polémica entre φύσις y νόμος obligó a cualquier persona de la época a plantearse si los fenómenos sociales respondían a causas y razones naturales (y por tanto, eran universales al ser humano) o bien a la convención de la ley o de la tradición en un grupo cultural específico. Una y otra perspectiva derivaban en múltiples consecuencias epistemológicas, éticas y políticas. Es precisamente Protágoras el mayor ejemplo de ese escepticismo humanista. Este sofista es conocido sobre todo por dos máximas que, mal interpretadas, podían conducir al más absoluto relativismo científico o a la ausencia total de moral. La primera de ellas se ha transmitido de la siguiente forma: “Con respecto a los dioses, no puedo conocer ni si existen ni si no existen, ni cual sea su naturaleza, porque se oponen a este conocimiento muchas cosas: la oscuridad del problema y la brevedad de la vida humana”,⁹⁷ y la segunda así: “El hombre es la medida de todas las cosas, de las que son, puesto que son, de las que no son, puesto que no son”.⁹⁸ Ateísmo y amoralidad serán dos acusaciones que Protágoras, como muchos otros pensadores de este tiempo, incluido Eurípides, tendría que sortear frente a los tribunales públicos.⁹⁹

⁹⁶ De Protágoras, por ejemplo, se dice que cobraba cien minas; una mina era equivalente a 600 óbolos (Alexander Petrie, *Introducción al estudio de Grecia...*, p. 103) mientras que “el salario de un trabajador de la Acrópolis era de tres óbolos al día” (Scodel, *op. cit.*, p. 93). Entre los alumnos de Protágoras estuvo, además de Eurípides, el propio Pericles (Bowra, *op. cit.*, pp. 70-71). Esta extrema confianza de los sofistas en la eficacia de su método educativo y la audacia de ponerle precio al conocimiento más elevado, junto con las polémicas cuestiones planteadas por sus doctrinas, fueron los motivos por los que más críticas recibieron y por los que su enseñanza (y su misma denominación: “sofista”) cayeron en un rápido descrédito con el paso de los años.

⁹⁷ Protag., fr. 4: 'περὶ μὲν θεῶν οὐκ ἔχω εἰδέναι, οὐθ' ὡς εἰσὶν οὐθ' ὡς οὐκ εἰσὶν. Πολλὰ γὰρ τὰ κωλύοντα εἰδέναι ἢ τ' ἀδηλότης καὶ βραχύς ὢν ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου. Texto griego tomado de la edición de Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker griechisch und deutsch* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de José Barrios Gutiérrez en Protágoras, Gorgias, *Fragmentos y testimonios...*, pp. 72-73.

⁹⁸ Protag., fr. 1: πάντων χρημάτων μέτρον ἐστὶν ἄνθρωπος τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ οὐκ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν. Texto griego tomado de la edición de Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker griechisch und deutsch* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de José Barrios Gutiérrez en Protágoras, Gorgias, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁹ Murray asegura que respecto a la acusación de impiedad que recibió el poeta, “no conocemos la fecha ni los detalles del caso, lo que sí parece claro es que fue absuelto”. Murray, *op. cit.*, p. 110.

Se habla de otros amigos del poeta de Salamina, entre ellos Sócrates, “de quien se cuenta que sólo asistía a las representaciones teatrales cuando se escenificaban obras de nuestro trágico”.¹⁰⁰ Aunque es muy probable que esta noticia sea una más de esas asociaciones simbólicas que plagan las biografías antiguas, la idea central de esta supuesta lista de amigos es que Eurípides estuvo rodeado de personas que, por su pensamiento, representaban lo más polémico de la vanguardia cultural de la época. Este simbolismo se asoma también en el nombre del músico Timoteo. De él se ha transmitido que

... pasaba entonces como corruptor de la música, debido a su estilo florido y a sus audaces invenciones. Su primera ejecución en Atenas había sido un penoso fracaso, y se nos asegura que el ardiente jonio estaba ya a punto de suicidarse, cuando el viejo poeta [sc. Eurípides] se le acercó y le comunicó nuevos alientos. Había que sostenerse firme, le dijo, y los mismos que ahora le silaban serían los primeros en aplaudirlo.¹⁰¹

En el 408 Eurípides aceptó la invitación del rey de Macedonia, Arquelao, para habitar en su corte. Ahí se encontraba precisamente Timoteo, y ambos convivieron con otros poetas y pintores renombrados. Se sospecha que Eurípides abandonó Atenas debido a su creciente desacuerdo con el rumbo que la política tomaba en esta ciudad hacia finales del siglo. Sin embargo, su partida no tendría que ser necesariamente a causa de esto; la invitación a una corte era algo prestigioso que además aseguraba el bienestar del anciano poeta. En Macedonia compuso sus últimas tragedias,¹⁰² entre las que se cuenta una en honor al monarca, *Arquelao*, perdida hoy casi por completo.

En la primavera del 406, Eurípides falleció cerca de Anfípolis y fue enterrado en Pella o Aretusa. Ese año, Sófocles se presentó de luto en las Grandes Dionisias, y sus coreutas no llevaban las coronas de flores con las que se adornaban normalmente para tal ocasión. Tucídides, el historiador, o Timoteo, su amigo músico, pasan por haber escrito un epitafio en su memoria. En Atenas se le dedicó un cenotafio ubicado en el camino al puerto del Pireo, el más grande embarcadero de la ciudad. Sobre la causa de su muerte y las circunstancias posteriores, se ha sido transmitido lo siguiente:

Cuando él estaba en Macedonia en la corte del rey Arquelao y el rey lo trataba con familiaridad, al regresar de una cena de éste, fue desgarrado por unos perros soltados por cierto rival suyo, y de estas heridas le resultó la muerte. Los macedonios consideraron que su sepulcro y su memoria merecían tal honor, que también como causa de gloria para ellos

¹⁰⁰ López Férez, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰¹ Murray, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰² *Ifigenia en Aúlida*, *Bacantes* y *Alcmeón en Corinto*, presentadas póstumamente por su hijo. Lesky, *op. cit.*, p. 623.

proclamaban: ¡Que tu monumento, oh Eurípides, jamás perezca!, porque en su tierra había sido sepultado el egregio poeta, al sobrevenirle la muerte. Por esta razón, cuando los legados enviados a ellos por los atenienses les pidieron que permitieran que los huesos de aquel fueran trasladados a Atenas, su tierra patria, en absoluto consenso los macedonios persistieron en negárselo.¹⁰³

Existen versiones en las que en lugar de perros feroces son mujeres las que lo destrozan.¹⁰⁴ Una vez más, el valor simbólico de estas noticias sustituye la precisión histórica (aunque seguramente es cierta la enorme estima en que lo tuvieron los macedonios). En la leyenda de su muerte, la Antigüedad ha querido referir la esencia de su pensamiento y la suerte de su trayectoria; es “una anécdota tópica, una anécdota digna de su carácter irreligioso y crítico, una muerte digna de un blasfemo o un sacrílego, un final ejemplar, tan sangriento como el de Penteo o el de Acteón”.¹⁰⁵

¹⁰³ Gell., XV.xx.9-10: Is cum in Macedonia apud Archelaum regem esset utereturque eo rex familiariter, rediens nocte ab eius cena, canibus a quodam aemulo inmissis dilaceratus est et ex his vulneribus mors secuta est. Sepulchrum autem eius et memoriam Macedones eo dignati sunt honore, ut in gloriae quoque loco praedicarent: οὐποτ' ἄνι σὸν μνήμα, Εὐρίπιδες, ὄλοιτό που, quod egregius poeta morte obita sepultus in eorum terra foret. Quamobrem cum legati ad eos ab Atheniensibus missi petissent ut ossa Athenas in terram illius patriam permitterent transferri, maximo consensu Macedones in ea re deneganda perstiterunt. Texto original (latín y griego) tomado de la edición de J. C. Rolfe, *Attic Nights* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Amparo Gaos Schmidt en Aulo Gelio, *op. cit.*, p. 170.

¹⁰⁴ Vid. Εὐριπίδης, Adler number: epsilon, 3695: οἱ δὲ ἰστορήσαν οὐχ ὑπὸ κυνῶν, ἀλλ' ὑπὸ γυναικῶν νύκτωρ διασπασθῆναι, πορευόμενον ἄωρι πρὸς Κρατερὸν τὸν ἐρώμενον Ἀρχελαίου [καὶ γὰρ σχεῖν αὐτὸν καὶ περὶ τοὺς τοιοῦτους ἔρωτας], οἱ δέ, πρὸς τὴν γαμετὴν Νικοδίκου τοῦ Ἀρεθουσίου. [“But some say that he was torn apart not by hounds but by women at night while he was going to a late rendezvous with Craterus, a young male lover of Archelaus. Others contend he was going to meet Nicodicus of Arethusa's wife.”] Texto griego tomado de *Suda on line* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Tony Natoli.

¹⁰⁵ Carlos García Gual, “Introducción general” en Eurípides, *Tragedias...*, p. XII. Sobre Acteón y Penteo relata Apolodoro (Apolod., III. 30.1-31.4): Αὐτόνοῦ δὲ καὶ Ἀρισταίου παῖς Ἀκταίων ἐγένετο/ ὅς τραφεῖς παρὰ Χεῖρωνι κυνηγὸς ἐδιδάχθη, καὶ ἔπειτα/ ὕστερον ἐν τῷ Κιθαιρῶνι κατεβρώθη ὑπὸ τῶν ἰδίων/ κυνῶν. καὶ τοῦτον ἐτελεύτησε τὸν τρόπον, ὡς μὲν/ Ἀκουσίλαος λέγει, μηνίσαντος τοῦ Διὸς ὅτι ἐμνηστεύ- σατο Σεμέλην, ὡς δὲ οἱ πλείονες, ὅτι τὴν Ἄρτεμιν/ λουομένην εἶδε. καὶ φασὶ τὴν θεὸν παραχρῆμα αὐτοῦ/ τὴν μορφήν εἰς ἔλαφον ἀλλάξαι, καὶ τοῖς ἐπομένοις/ αὐτῷ πεντήκοντα κυσὶν ἐμβάλεῖν λύσαν, ὅφ' ὧν κατὰ/ ἄγνωιαν ἐβρώθη. [“De Autónoe y Aristeo nació un hijo, Acteón, que criado pro Quirón e instruido en la caza, fue luego, más tarde, devorado en el Citerón por sus propios perros. Y murió de esta manera, según dice Acusilao, porque Zeus se encolerizó al pretender aquel a Semele, pero según la mayoría, porque vio a Ártemis desnuda bañándose; dicen también que la diosa transformó el aspecto de Acteón en ciervo y volvió rabiosos a los cincuenta perros que lo acompañaban, los cuales lo devoraron sin reconocerlo.”]; Apolod., III. 36.4-37.1: Πενθεὺς δὲ γεννηθεὶς ἐξ Ἀγαυῆς Ἐχίονι/ παρὰ Κάδμου εἰληφῶς τὴν βασιλείαν, διεκώλυε ταῦτα/ γίνεσθαι, καὶ παραγενόμενος εἰς Κιθαιρῶνα τῶν Βακ-/ χῶν κατάσκοπος ὑπὸ τῆς μητρὸς Ἀγαυῆς κατὰ μανίαν/ ἐμελίσθη· ἐνόμισε γὰρ αὐτὸν θηρίον εἶναι. [“Sin embargo, Penteo, que Equión tuvo de Ágave, recibió de Cadmo el reino y puso trabas a la celebración de estas ceremonias (sc. las dionisiacas) y habiendo ido al Citerón para espíar a las bacantes fue destrozado por su madre Ágave, enloquecida, pues creyó que aquel era una fiera.”] Textos griegos tomados de la edición de R. Wagner, *Mythographi Graeci I* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de José Calderón Felices en Apolodoro, *Biblioteca mitológica...*, pp. 78 y 79.

III.2 Características generales de su obra

El pupilo del noble Anaxágoras era, según yo, acerbo en el hablar y enemigo del reír, y a bromear achispado nunca aprendió, pero todo cuanto escribía, de miel y sirenas estaba forjado.

Alejandro Etolio en Aulo Gelio, *Noches Áticas*.¹⁰⁶

III.2.1 Lo trágico de la búsqueda

Aristóteles dice en su *Póetica*: “Eurípides, aunque no administra bien los demás recursos, se muestra, no obstante, el más trágico de los poetas”.¹⁰⁷ Lo fascinante de esta frase del filósofo de Estagira es su doble carácter de censura y halago. Aristóteles ha estado desarrollando un impresionante tratado sobre el arte y la creación artística, el cual, en la mayor parte de lo que se conserva, aborda precisamente el género de la poesía trágica. Ha hablado sobre su origen, ha dado definiciones, ha señalado las partes que conforman una tragedia y la mejor manera de administrarlas a fin de obtener el sublime resultado de la catarsis. Y sin embargo, llega a esta parte de su obra y confiesa que, si bien el poeta de Salamina no se ajusta a sus normas de composición, es “el más trágico de los poetas”, con lo que casi ofrece una recomendación de su teatro, el cual, de alguna forma, ya se había ganado el favor del público en la época del filósofo. Con todo, Aristóteles sólo se refería aquí al alto grado de patetismo que alcanzaban buena parte de las tragedias eurípideas, pues si bien la fábula o los caracteres podían estar, desde su perspectiva, plagados de faltas, la calidad de la poesía en este autor hacía del lance patético una experiencia suficientemente poderosa como para arrobar la mente y el corazón de los espectadores.

Los estudiosos modernos han ampliado el sentido de lo trágico en Eurípides hacia el hecho de que el conflicto en su poesía no proviene de la justicia de un orden divino enfrentado a la fragilidad temerosa del ser humano, ni refiere a la sabiduría de los dioses en pugna con el talante y la ignorancia de los mortales, sino que esta lucha se queda dentro del ser humano, aun cuando éste busque constantemente en lo trascendente una

¹⁰⁶ Gell., XV.xx.8: Alexander autem Aetolus hos de Euripide versus composuit [Mas Alejandro Etolio compuso estos versos acerca de Eurípides]: Ὁ δ' Ἀναξαγόρου τρόφιμος χαιοῦ στριφνὸς μὲν ἔμοιγε προσεπειεῖν, Καὶ μισογέλως, καὶ τωθάζειν οὐδὲ παρ' οἶνον μεμαθηκώς, Ἄλλ' ὅ τι γράψαι, τοῦτ' ἂν μέλιτος καὶ Σειρήνων ἔτετεύχει. Texto original (latín y griego) tomado de la edición de J. C. Rolfe, *Attic Nights* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Amparo Gaos Schmidt en Aulo Gelio, *op. cit.*, p. 170.

¹⁰⁷ Arist., *Po.* 1453a26-1453b: ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατος γε τῶν ποιητῶν φαίνεται. Texto griego tomado de la edición de R. Kassel, *Aristotelis de arte poetica liber* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Valentín García Yebra en Aristóteles, *op. cit.*, p. 172.

respuesta, un sentido o una enseñanza para su dolor.¹⁰⁸ “Frente al individuo no se encuentra un orden cósmico que, a pesar de ser inescrutable, posea un sentido dentro de la fe profunda”;¹⁰⁹ los héroes y heroínas de Eurípides están mucho más solos que los de Sófocles¹¹⁰ porque si bien ambos perciben en la dirección del mundo fuerzas que van más allá de su comprensión, los héroes sofóclicos al menos tienen su fe, su profunda confianza en que esas fuerzas representan un orden divino más sabio que conducirá los destinos humanos hacia donde deban ir, mientras que los euripídeos no poseen esta fe, nada les asegura que tras esas fuerzas se esconda una esencia divina que resuelva el devenir del mundo, o tan sólo una ilusión; su única compañía son ellos mismos, sus pasiones y sus pensamientos, así como su inconformidad y rebeldía frente al infortunio y la contradicción como algo inevitable de su naturaleza. De ahí que, aun cuando el poeta de Salamina presentara en escena figuras divinas o sus personajes interpelaran sin respuesta a los misteriosos móviles del universo, “tales cuestiones acerca del sentido que pueden encerrar en lo divino los acontecimientos del mundo no son las que guían a

¹⁰⁸ Lesky señala que en el teatro de Eurípides “no hay una creencia que repose en la tradición y esté por encima de todos los enigmas y el horror de la existencia” (*Historia de la literatura griega...*, p. 603). Asimismo, Romilly insiste en que “sobre todo, su teatro ha dejado de creer en la justicia de los dioses” (Romilly, *La tragedia griega...*, p. 150) y que Eurípides “es el primero de los trágicos griegos en haber imaginado un Orestes atormentado, después de su crimen, no por erinias reales, que estarían en relación con un castigo divino, sino por los vanos terrores de su imaginación enferma” (*Ibid.*, p. 129). Jaeger por su lado, asegura que si bien Eurípides “pudo poner en boca de Hécuba, en un momento de desesperación, esta plegaria al éter: ‘Tú, portador de la tierra, que tienes tu sede sobre la tierra, quienquiera que seas, inaccesible a la pesquisa humana. Zeus, lo mismo si eres la ley del mundo que el espíritu del hombre, a ti dirijo mi súplica, puesto que andando senderos llenos de calma gobiernas el destino de los hombres según la justicia’. La mujer que clama así no cree ya en los antiguos dioses. Su corazón angustiado se dirige al fundamento originario y eterno del ser que la sutileza filosófica ha colocado en su lugar... ¿Quién sería capaz de concluir de ello que Eurípides tuvo una religión cósmica y creyó en la justicia del curso del mundo? Innumerables discursos de sus personajes testifican lo contrario de un modo tan decisivo y aún más, y nada parece tan claro como que la armonía entre las leyes cósmicas y las leyes morales se halla para él irreparablemente quebrantada” (*Paideia...*, pp. 317-318). La plegaria al éter que cita Jaeger corresponde a E., *Tr.*, vv. 884-888: ὦ γῆς ὄχημα κατὰ γῆς ἔχων ἔδραν/ὄστις ποτ’ εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι/Ζεὺς, εἴτ’ ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν/προσηυξάμην σε· πάντα γὰρ δι’ ἀπόφου/βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ’ ἄγεις. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). La traducción es la que ofrece Joaquín Xirau en Werner Jaeger, *Paideia...*, pp. 317-318.

¹⁰⁹ Lesky, *La tragedia griega...*, p. 340.

¹¹⁰ Esta noción de la soledad de los personajes en Sófocles y en Eurípides la recupero, por un lado, del capítulo “Sófocles o la tragedia del héroe solitario” del libro de Jacqueline de Romilly, *La tragedia griega* (Vid. Bibliografía), en donde explica: “La serie de confrontaciones que oponen a los héroes con otros personajes no tiene como única función la de proporcionar a sus sentimientos un perfil más nítido y riguroso, sino que tiene también como efecto el aislar progresivamente a estos héroes de cualquier ayuda y cualquier sostén humanos” (p. 91); y por otro lado, del libro *Tragedia, religión y mito entre los griegos* de José Alsina (Vid. Bibliografía), donde asigna también esta característica a los héroes euripídeos, pero con un matiz más profundo: “Los personajes de Eurípides están dotados de algo que podríamos llamar soledad radical, de esa soledad metafísica, producto siempre de una época que, como la nuestra, se halla herida y alirrotada como resultado inevitable de una pérdida de fe en los valores tradicionales” (p. 92).

Eurípides en su configuración del tema”.¹¹¹ Al contrario, “toda la carga de la decisión y de la responsabilidad recaía ahora en el hombre”¹¹² y, por ello, el sentido último de su teatro se halla en la humanidad misma.

Además, la humanidad en Eurípides abarca a cualquier hombre y a cualquier mujer; el poeta abre el abanico de personajes dignos de la tragedia y en su obra encuentran lugar campesinos, esclavos, niños y ancianos como valerosas figuras morales. Por otro lado, en Eurípides el consuelo metafísico de la tragedia no pasa por lo moralizante: “Eurípides sigue siendo ‘el más trágico de los poetas’ por haber visto en la tragedia una representación de lo humano, y haber pintado estupendamente el sufrimiento de los hombres y mujeres, sin intentar aleccionarlos ni consolarlos”.¹¹³ No los alecciona ni los consuela porque no posee las respuestas que expliquen el dolor humano, ni un único sistema de ideas o posición filosófica que edifique el mundo. “La inquietud espiritual es el signo que caracteriza a este hombre y su obra”.¹¹⁴ En Eurípides todo es búsqueda:

La raíz de su obra poética, el hontanar del que ha nutrido esa magna y paradójica producción es un esfuerzo descomunal por hallar el sentido del cosmos y del destino humano. No es un buscar frío, racional, como el del científico o el pensador que traza, eslabón tras eslabón, la gran cadena de su sistema. Nada más lejos del talante euripídeo que la voluntad de crear un sistema. [*sc.* Bajo su obra no subyace] una visión coherente y sistemática del mundo. No, en Eurípides hay una búsqueda del sentido poético, armónico del universo, sin que ello prejuzgue si llegó realmente a encontrarlo.¹¹⁵

Y si al final el poeta no llega a proporcionar una respuesta a esta búsqueda, en cambio permite entrever en la capacidad crítica del ser humano, en la luz de una religiosidad filosófica y en la dignidad de las pasiones, una sincera esperanza para la humanidad.

Efectivamente, “no es fácil encontrar una figura en la literatura antigua tan difícil de aprehender en su diversidad como Eurípides”¹¹⁶ y es relevante que la “riqueza de contenidos espirituales de [*sc.* sus] dramas... tiene su correspondencia externa en la multiplicidad de su aspecto formal”.¹¹⁷ Tal variedad de temas, posturas filosóficas y recursos retóricos expresados en un lugar y otro, pusieron en duda, en más de una ocasión, la unidad e incluso el carácter de su poesía trágica. Jamás, sin embargo, y puesto que contiene todas las características enunciadas antes para el género, deja de ser

¹¹¹ Lesky, *op. cit.*, p. 323.

¹¹² *Ibid.*, p. 256.

¹¹³ Bowra, *op. cit.*, pp. 95-96.

¹¹⁴ Lesky, *Historia de la literatura griega I...*, p. 572.

¹¹⁵ Alsina, *op. cit.*, p. 99.

¹¹⁶ Lesky, *op. cit.*, p. 572.

¹¹⁷ Lesky, *La tragedia griega...*, p. 326.

tragedia la obra de este poeta, y si resulta tan extraña a ratos en comparación con la unidad y solidez de los otros trágicos es porque

... esta literatura es nueva, no existía antes de Eurípides. Mucha de la literatura que conocemos ha nacido con él. En sus obras por fin estamos ante personas, ante acciones que nos son familiares, que podemos comprender. Por ello, por este realismo o apego a acciones humanas, diríamos cotidianas, su obra es virtualmente didáctica, de una orientación que difícilmente podemos dejar de llamar social.¹¹⁸

III.2.2 Poeta y pensador

Toda la riqueza temática y espiritual de Eurípides puede explicarse por la estrecha atención que prestó a la vanguardia cultural del siglo V, recibida y acunada en su propia ciudad. Como he referido antes, esta tendencia empirista se filtró a todas las áreas del conocimiento y tuvo uno de sus movimientos más representativos en la sofística. Muchas de las cuestiones que los maestros de la ἀρετή política plantearon, según sea el caso, se hallan pintadas en la obra eurípidea de manera más o menos explícita; de ahí que la poesía de Eurípides haya sido tomada como portavoz de los sofistas. Sin embargo, es incorrecto hacer esta lectura de su obra, pues, si bien “Eurípides fue hijo de este movimiento”,¹¹⁹ siempre mantuvo una actitud crítica; todas las doctrinas sofistas pasaron por el filtro de sus reflexiones personales y, sobre todo, por el de su maestría poética: no fue la prosa o la cátedra, sino la poesía el medio elegido por este hombre para decir al mundo lo que tenía que decir, y esto es algo que debe tomarse siempre en cuenta antes de realizar una pesquisa exhaustiva de máximas filosóficas o sofísticas dentro de su obra, vaciándolas de su naturaleza poética para tomarlas por confesiones de su pensamiento. Después de todo, aunque “Eurípides se halla impregnado de las ideas y del arte retórico de los sofistas [*sc.* y] este punto de vista proyecte mucha luz sobre su obra, la sofística representa sólo un escorzo limitado de su espíritu”.¹²⁰

Antonio Guzmán Guerra ha señalado¹²¹ algunas diferencias básicas entre Eurípides y el movimiento sofista: si bien el poeta también consideraba a la sociedad y sus normas como una convención, no compartía el optimismo de algunos sofistas en que siempre podía alcanzarse un acuerdo social tan justo para todos como para uno solo, y persistió en su intención de pintar en su obra personajes cuyos derechos individuales eran abiertamente socavados por los derechos de la mayoría. En el extremo contrario del

¹¹⁸ Montemayor, *op. cit.*, p. 136.

¹¹⁹ Bowra, *op. cit.*, p. 86.

¹²⁰ Jaeger, *op. cit.*, p. 303.

¹²¹ Guzmán Guerra, *op. cit.*, pp. 16 y 17.

pensamiento social sofista, ahí donde la confianza en el convencionalismo no alcanzaba a justificar las injusticias sociales y las opiniones se volcaban hacia la posición naturalista de la legitimidad del fuerte sobre el débil, Eurípides alzó su voz en férrea oposición, sobre todo en las obras cuyo tema central es la guerra, en donde revela los horrores que ésta significa no sólo para los vencidos sino también para los vencedores. Desde otra perspectiva, Eurípides confiaba en ciertas áreas de la naturaleza humana de las que los sofistas se alejaban de manera evidente: las pasiones. En ellas, el poeta encontró siempre “determinados elementos positivos, capaces de conducir al hombre a los más grandes actos”.¹²²

Entre las más importantes coincidencias que Guzmán Guerra señala entre Eurípides y el movimiento sofista, está la relevancia que adquiere el arte retórico en la vida social. Por ejemplo, la capacidad de las personas para defender con éxito dos tesis completamente contrarias —los discursos conocidos como *δισσοὶ λόγοι*, habilidad básica de la educación sofística—, se hace frecuente en el teatro de Eurípides a través del recurso retórico del *ἀγών*.¹²³ Asimismo, la visión del lenguaje como una de las mayores convenciones sociales y, por tanto, la anulación del vínculo entre el nombre y la esencia de la cosa nombrada, cobran una presencia importante en las reflexiones de los personajes euripídeos.

¹²² *Ibid.* p. 17.

¹²³ Para dar ejemplo del tratamiento del recurso del *ἀγών* en Eurípides, Romilly apunta: “Puede parecer anormal, a primera vista, que un personaje sumido en el dolor pueda con tanta facilidad volverse un orador... Sin embargo, es lo que se ve en todas las escenas de *agón*... Porque Eurípides sólo emplea los medios de la retórica para proporcionar mayor elocuencia a un personaje que desea apasionadamente convencer a otro... En caso de que se dude de que la elocuencia sea capaz de provocar la convicción, bastará pensar en los dos debates entre Medea y su infiel esposo; uno, en el que ella alega su causa con un arrebatado despiadado... el otro, en el que ya decidida a actuar, emplea al contrario la habilidad... En el primer caso, la habilidad oratoria de Medea es la expresión de su pasión; en el otro, está puesta al servicio del propósito que esta pasión ha inspirado” (Romilly, *op. cit.*, pp. 126-128). Los versos de los agones referidos por Romilly —que no citaré aquí por razones de extensión— son: E., *Med.*, vv. 446-626 y 865-975. Por su lado, Lesky comenta sobre este recurso: “Vida propia particularmente intensa manifiestan los diálogos agonales... Toda arma resulta buena, y también el mito es utilizado de una manera que atestigua una vez más que está vacío de contenido”. Y sobre el uso propio que les da el poeta de Salamina, dice: “En vista de la estructuración bien calculada y a menudo claramente marcada en algunos discursos, naturalmente no podrá negarse que los esfuerzos de la época por perfeccionar el discurso artístico también repercutieron en Eurípides”. Asimismo, al hablar sobre la *Electra* euripídea, señala incluso que la distintiva complejidad de los personajes euripídeos se revela también en el uso que el poeta hace de este recurso: “El *agón* entre madre e hija es, en último término, resultado de la misma situación que en la correspondiente escena de Sófocles, pero el retrato de Clitemnestra da lugar a una diferencia fundamental. Sigue siendo culpable de asesinato, pero salvó a Electra de la muerte que le tenía preparada Egisto; es indulgente con las duras palabras de su hija, ha aprendido a arrepentirse y, en un tono de indecible fatiga, asegura que sus acciones no le han proporcionado gran alegría” (Lesky, *Historia de la literatura griega I...*, pp. 632 y 608). Los versos referidos por Lesky —que no citaré aquí por razones de extensión— son: E., *El.*, vv. 998-1146.

Mucho más evidente es la influencia de la sofística (y en particular de Protágoras) en el escepticismo de Eurípides respecto a la divinidad, que, a su vez, está acompañado de un respeto casi piadoso frente a la religión y las costumbres de la πόλις. La gran estudiosa del movimiento sofista, Jacqueline de Romilly, explica que

Protágoras podía muy bien decir que no sabemos nada de los dioses como decía que no existía la verdad; pero también podía respetar a los dioses de la ciudad donde se encontraba, como respetaba sus leyes y podía juzgar que éstas encarnaban el vínculo entre los ciudadanos, que le parecía tan esencial. Sin duda es por esto por lo que le vemos presentar estos vínculos como un don de los dioses y decir que los hombres ‘participaban del patrimonio divino’ porque se distinguían de los animales por la piedad, el lenguaje y todos los inventos de la civilización. ‘Divino’ sería otro modo de exaltar al hombre... Si se admite una explicación de este género, su humanismo puede concordar de manera muy legítima con un respeto real por lo que representan los dioses, entendidos en el sentido más amplio y, sin duda también, más depurado. Una vez más no estamos muy lejos de esta religión bastante libre, pero vivaz, de su coetáneo Eurípides.¹²⁴

Por último, la mayor diferencia entre los sofistas y el poeta radica en que si bien Eurípides también consideraba que la virtud era susceptible de ser enseñada y aprendida, hacerlo no resultaba suficiente para actuar conforme a ella. Esta importante concepción de la naturaleza humana se encuentra expresada de manera explícita en la tragedia que me ocupa, en boca de la propia Fedra.¹²⁵ Pero sobre esto volveré más adelante.¹²⁶

III.2.3 Corpus

Eurípides es hoy en día el autor antiguo del cual, después de Homero, se tiene la “mayor cantidad de textos” en papiros.¹²⁷ Hacia el siglo II d.C., con el paso del rollo al código y el furor por las antologías que surgió en las más grandes bibliotecas del mundo mediterráneo, se hicieron dos volúmenes de Eurípides, con cinco tragedias cada uno, en los cuales se encontraban: *Hécuba*, *Orestes*, *Fenicias*, *Hipólito*, *Medea*, y *Alcestitis*, *Andrómaca*, *Reso* (considerada espuria), *Troyanas* y *Bacantes*. También sobrevivió otra edición de nueve tragedias y un drama satírico, ordenada alfabéticamente en dos rollos de papiro, a partir de la cual se completa el *corpus* de obras que conocemos actualmente: *Helena*, *Hécuba*, *Electra*, *Heracles* y *Heráclidas*, y el *Cíclope* (drama satírico), *Ión*, *Suplicantes*, *Ifigenia entre los tauros* e *Ifigenia en Áulide*.¹²⁸ Son en total

¹²⁴ Romilly, *Los grandes sofistas...*, pp. 194-195.

¹²⁵ E., *Hipp.*, vv. 374-386. El texto griego y la traducción las cito en las páginas 97-98 de esta tesis.

¹²⁶ Cf. *Infra*, pp. 97-99.

¹²⁷ Lesky, *Historia de la literatura griega...*, p. 636.

¹²⁸ Vid. Alsina, *op. cit.*, p. 69.

19 tragedias completas (18 si se desestima *Reso*) y un drama satírico: más de las que se conservan de Sófocles y Esquilo juntos. La más antigua es *Alcestitis*, fechada en el 438, cuando Eurípides contaba con 42 o 46 años de vida, por lo que sólo de manera muy fragmentaria es posible conocer lo que el poeta escribió durante su juventud; todo lo que se tiene es su obra de madurez.

Eurípides escribió aproximadamente 90 obras,¹²⁹ y si bien, como he señalado, poco se conserva de este conjunto, parece que rara vez el poeta compuso una tetralogía¹³⁰ donde la trama continuara de una obra a otra, a la manera de Esquilo. Recibió un coro¹³¹ por primera vez en el 455 (a los 29 años de edad) con un grupo de tragedias entre las que se contaba *Las peliadas* (o *Las hijas de Pelias*), cuya única certeza es que ya revelaba el interés del poeta por la figura de Medea. Su primer triunfo en el certamen fue en el 442 o 441, pero no se sabe cuál fue el conjunto de obras con que lo consiguió. Obtuvo el primer lugar otras 4 veces —la última de manera póstuma, en el 405, con la representación de *Ifigenia en Áulide*, *Alcmeón en Corinto* y *Las bacantes*—; una de ellas, en el 428, con el grupo que incluía *Hipólito*. Cinco triunfos para las 22 veces registradas en que le fue concedido un coro parece, ciertamente, poco. Pero, como he querido enfatizar antes, la historia comenzó muy pronto a compensarle cada derrota.

No es mi propósito estudiar cada una de las tragedias euripídeas que se conservan, así que me limitaré a enlistarlas aquí cronológicamente (hasta donde es posible conocer las fechas de su representación y los lugares que merecieron en el certamen trágico) de acuerdo con los datos que proporcionan tres autoridades en la materia. Más adelante, a propósito de su técnica dramática y tratamiento de lo trágico, retomaré lo propuesto por Lesky y Romilly para dar una clasificación general que hace énfasis en su composición cronológica, pues es verdad que en buena medida las tragedias “que se asemejan, particularmente en el contenido, se unen en grupos coincidentes en el tiempo”.¹³²

¹²⁹ Entre los títulos de las obras perdidas se encuentran *Egeo*, *Eolo*, *Alejandro*, *Alcmena*, *Álope*, *Andrómeda*, *Antígona*, *Antiope*, *Arquelao*, *Belerofonte*, *Dánae*, *Dictis*, *Erecteo*, *Teseo*, *Tiestes*, *Cresfontes*, *Cretenses*, *Melanipa la sabia*, *Meleagro*, *Edipo*, *Palámedes*, *Pirítoo*, *Protesilao*, *Estenebea*, *Télefo*, *Faetonte*, *Filoctetes*, *Fénix*, *Friso*, *Crisipo*. Vid. Alsina, *op. cit.*, pp. 88-89.

¹³⁰ Vid. nota 8 de esta tesis.

¹³¹ Para concursar en el certamen trágico, los poetas tenían que presentar una solicitud al arconte encargado de organizar el festival y leer un fragmento de su obra. Cuando un poeta era elegido para participar, se decía que había recibido un coro. Vid. Scodel, *op. cit.*, pp. 79-83.

¹³² Lesky, *Historia de la literatura griega...*, p. 577.

Título	Fecha de representación		
	López Férez	Romilly	Scodel
<i>Alcestris</i> (2º lugar)	438	438	438
<i>Medea</i> (3º lugar)	431	431	431
<i>Hipólito</i> (1º lugar)	428	428	428
<i>Heráclidas</i>	ca. 426	430-427	430
<i>Andrómaca</i>	ca. 425	426-424	425
<i>Hécuba</i>	ca. 425	ca. 424	425
<i>Suplicantes</i>	ca. 420	424-421	423
<i>Electra</i>	414-412	413	420
<i>Heracles</i>	ca. 420	420-415	416
<i>Troyanas</i> (2º lugar)	ca. 415	415	415
<i>Ifigenia entre los tauros</i>	414-412	415-412	414
<i>Ión</i>	ca. 420	418-414	414
<i>Helena</i>	412	412	412
<i>Fenicias</i>	412-409	410	411-409
<i>Orestes</i>	408	408	408
<i>Bacantes</i> (1º lugar)	405	Póstuma	405
<i>Ifigenia en Aulide</i> (1º lugar)	405	Póstuma	405

III.2.4 Música, lenguaje y espectáculo

Es probable que la música dispuesta por Eurípides para sus tragedias también se alejara de la tradición. Si para Lesky resulta lamentable que la lírica antigua se haya perdido casi por completo, en el caso de Eurípides, dice, “deploramos esta falta de un modo particular porque sabemos que, con sus cantos corales, influyó grandemente en la música moderna... del nuevo ditirambo”;¹³³ no en vano fue su amistad con Timoteo, el ya mencionado músico jónico. En Eurípides se manifiesta con mayor intensidad el elemento lírico de la tragedia al desarrollar la monodia que correspondía a los personajes y, también, al hacer de los cantos en la mayoría de sus coros un testimonio

¹³³ Lesky, *La tragedia griega...*, p. 331.

de la mejor poesía lírica del siglo V, no sólo por sus hermosas metáforas sino por la combinación equilibrada de un lenguaje “a menudo adornado y recargado, y luego otra vez sencillo”.¹³⁴ Por otro lado, al entonar canciones en las que el horror del mundo real se desplaza hacia un territorio ideal, bello y sereno, el coro en Eurípides tiene a menudo la función de “procurar una impresión de alivio”¹³⁵ frente a las angustias mostradas en la tragedia. Finalmente, si bien es cierto que en la obra de Eurípides la acción ya no está dirigida por el coro, es falso que éste se encuentre completamente desligado de la trama, como se ha considerado por mucho tiempo; aquellos cantos corales que constituyen un relato lírico casi independiente de la misma se encuentran por lo general en sus tragedias tardías.

Del registro lingüístico empleado por el poeta hay que señalar su preferencia por los elementos populares y coloquialismos que aparecen tanto en boca de los héroes como de los mensajeros, “buscando, a propósito, un lenguaje altamente igualitario”,¹³⁶ así como la introducción en su poesía de muchos términos propios de la prosa de su tiempo, incluso en los coros.

Para la representación de *Troyanas* y *Suplicantes*, parece haber sido necesario implementar algún truco escenográfico que diera la impresión de una pira funeraria o del incendio que derribaba Troya, lo cual ha hecho pensar que Eurípides fue “un escenógrafo aficionado a los grandes efectos”.¹³⁷ Otro elemento de la tragedia euripídea que nos da una pista de ello es el frecuente recurso del *deus ex machina*.

Este procedimiento, que acerca a Eurípides al origen ritual de la tragedia y por tanto se percibe como un elemento arcaizante en su obra, ha sido duramente criticado por los estudiosos del género, empezando por Aristóteles, para quien lo mejor era que el desenlace de la trama estuviera dado por el desarrollo natural de los acontecimientos y no por el decreto de una deidad al final de la tragedia. Sin embargo, este juicio no es en realidad aplicable a la obra de Eurípides, pues si bien en ella la aparición divina no responde a una visión integral del sentido de la tragedia, como en Esquilo, en ninguno de los casos en que una deidad se presenta al final de la trama es para solucionarla, ni trae consigo “una felicidad inesperada”.¹³⁸ En la obra euripídea, el *deus ex machina* se distingue por tener la dos funciones alternativas ya mencionadas a propósito de este

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Murray, *op. cit.*, p. 154.

¹³⁶ López Férez, *op. cit.*, p. 57.

¹³⁷ Lesky, *op. cit.*, p. 310.

¹³⁸ Murray, *op. cit.*, p. 145.

recurso: la de no resolver el conflicto, sino únicamente sancionar una situación ya cerrada, y la de dar cuenta del origen de un rito o culto heroico. Gracias a esto, Eurípides podía terminar su tragedia con una nota de serenidad (que no felicidad) y belleza trascendentales, efecto especialmente logrado en *Hipólito*. Quizá por ello, este recurso, que usó “cada vez más, conforme iba envejeciendo..., le gustaba por sí mismo”.¹³⁹

III.2.5 Recursos poéticos tradicionales

También el prólogo en la tragedia de Eurípides resulta un arcaísmo, pues casi siempre lo usa en su forma más tradicional, mientras que en Sófocles y Esquilo es un recurso muy poco frecuente o utilizado de forma alternativa. En el poeta de Salamina, además de adelantar la acción, brinda información previa a la misma — por ejemplo, innovaciones que había introducido en el mito—. Tal vez debido a estas innovaciones, el poeta recurría a veces a prólogos tan largos y al propio *deus ex machina*, con el que ligaba su originalidad poética al mundo de la religión popular.

Además del ἄγών, es preciso decir que el discurso del mensajero fue otro de los elementos de la tragedia que el poeta desarrolló con maestría. Las descripciones de los acontecimientos más terribles de la tragedia siempre están anunciadas cuidadosamente dentro de la trama y constituyen, junto con sus coros, los fragmentos más bellamente escritos de su obra.

La peripecia es, por último, otro de los recursos poéticos más relevantes en Eurípides. Al observar el uso que el poeta le dio a lo largo de su vida, es posible ampliar la comprensión de lo trágico en su poesía y retomar los planteamientos de Lesky y Romilly sobre una posible clasificación de su obra.

III.2.6 Una clasificación de la obra eurípidea

Si bien la peripecia es absolutamente necesaria para la composición de cualquier tragedia y, por lo mismo, se encuentra en cada obra de Eurípides, es evidente que con el paso del tiempo el poeta incrementó su importancia y complejidad hasta el punto de encontrarla como motivo central de la historia en las obras posteriores a *Las troyanas*. En *Ifigenia entre los tauros*, *Ión*, *Helena* e *Ifigenia en Áulide* “se ve el afán de introducir en el marco de la acción una cantidad cada vez mayor de peripecias para dar a aquella el

¹³⁹ *Idem*

mayor movimiento posible”.¹⁴⁰ Muy vinculados con el desarrollo de la peripecia, en estos dramas pueden observarse también aquellos motivos de la obra eurípídea que ponen en duda la naturaleza del género trágico. En efecto, dos personas de la misma sangre que están a punto de matarse sin conocer su parentesco; la seducción de una joven por parte de un dios; el parto secreto; el abandono de los niños recién nacidos, y, sobretodo, el reconocimiento (agnición) por medio del azar, son recursos poéticos que se usarán en la Comedia Nueva durante el siglo IV. De esta forma, se observa que “las grandes pasiones de las primeras tragedias de Eurípides dejaron paso a las fantasías imprevisibles del destino”¹⁴¹ en sus obras tardías. Con todo, antes que perderse, el género se renueva en estas últimas obras de Eurípides, pues ni las peripecias terminan siempre en soluciones felices ni han dejado de provocar situaciones o conflictos verdaderamente trágicos en la trama. Ante la imposibilidad de conocer la naturaleza de los dioses o el sentido de cierta voluntad divina, se revela el progresivo interés del poeta por la fuerza de la τύχη (suerte, azar) como directriz de los asuntos humanos, lo cual genera una nueva concepción de lo trágico que, en muchos sentidos, puede ser aún más terrible que la idea de un orden divino. En estas tragedias tardías, los personajes se ven en situaciones de extrema angustia y peligro, donde sólo la vida o la muerte pueden poner término a la trama y, ante lo caótico e improbable de los acontecimientos que padecen, sólo pueden reprochar a Τύχη (como entidad que adquiere entonces un carácter divino) por su situación y confiar su salvación únicamente a su inteligencia y audacia humanas. Como parte del elenco dramático, “también los dioses tienen que contar con las malas jugadas de Τύχη: no con un gran destino que... podrá someter su voluntad, sino con los ardides de un caprichoso azar que se cruza en el camino de sus planes, que no son siempre puros”.¹⁴² Por lo anterior, es posible decir que si al principio Eurípides compuso obras donde la pasión de los personajes conduce a la situación o al conflicto trágico, al final de su vida el poeta se deleita en escribir lo que podría plantearse como la tragedia del azar, en la cual desaparece o se diluye la clásica ὕβρις del héroe.

¹⁴⁰ Lesky, *Historia de la literatura griega...*, p. 618.

¹⁴¹ Romilly, *La tragedia griega...*, p. 143.

¹⁴² Lesky, *op. cit.*, pp. 615-616.

III.2.7 Religiosidad

Este mirar al azar como una fuerza motora de los destinos humanos y divinos es una manifestación más de aquella religión “bastante libre”¹⁴³ y eminentemente filosófica que Eurípides expresó en su poesía. Su visión de los dioses o la divinidad está, como ya he adelantado, profundamente impregnada del pensamiento sofista de Protágoras, y al igual que en este pensador, en Eurípides “no se puede... hablar de ateísmo y ni siquiera de impiedad”;¹⁴⁴ la ambigüedad o la poca coherencia que muchas veces se encuentra en la obra del poeta con relación a este tema radica en su particular inquietud espiritual pero más aún en la naturaleza misma del género que cultiva, pues “aunque Eurípides se abra a la nueva mentalidad, la férrea estructura del género literario permite muy poco romper los moldes antiguos. Todavía los dioses siguen pisando la escena... y el tema sigue procediendo de la mitología”.¹⁴⁵ Con todo, la primera gran libertad que se permite Eurípides frente a la religión tradicional de la polis, fomentada en la poesía de Esquilo y Sófocles, es el abandono casi total de la creencia en la justicia divina en el sentido arcaico. Una vez que esto ha quedado atrás, la figura de los dioses adquiere rostros y cualidades muy diversas, tal como expresan los siguientes versos, repetidos casi literalmente en varios lugares a lo largo de su obra (tanto en las tragedias tempranas como en las tardías): “Muchas son las formas de lo divino y muchas cosas inesperadamente concluyen los dioses. Lo esperado no se cumplió y de lo inesperado un dios halló salida”.¹⁴⁶

Como en otras características de la tragedia euripídea, también en este tema es difícil realizar generalizaciones; sin embargo, como señala Lesky, es posible distinguir que Eurípides trazó al menos tres formas de lo divino en su obra: los dioses como δαίμονες o fuerzas incomprensibles que mueven el mundo; los dioses como “símbolo de los sentimientos humanos”,¹⁴⁷ y los dioses como personajes del elenco dramático, con pasiones y fallas iguales a las humanas.¹⁴⁸

¹⁴³ Romilly, *op. cit.*, p. 194-195.

¹⁴⁴ Romilly, *Los grandes sofistas...*, p. 150.

¹⁴⁵ Lesky, *La tragedia griega...*, p. 257.

¹⁴⁶ En *Alc.* (vv. 1160ss), *Ba.* (vv. 1389-1392), *Med.* (vv. 1415-1419), *Andr.* (vv. 1285-1288) y *Hel.* (vv. 1689-1692).

¹⁴⁷ Romilly, *La tragedia griega...*, p. 147.

¹⁴⁸ Desde mi perspectiva, algunas de las tragedias que ejemplifican mejor estas formas de plasmar lo divino en Eurípides son: para los dioses como δαίμονες o fuerzas incomprensibles que mueven el mundo: *Alc.*, *Med.*, *Heracl.*, *Andr.*, *Tr.*, *HF*, *Hec.* y *Ba.*; para los dioses como símbolo de los sentimientos humanos *Med.* e *Hipp.*, y para los dioses como personajes del elenco dramático, con pasiones y fallas iguales a las humanas: *Ion*, *El.*, *Andr.*, *IT.*, *Hel.*, *Ba.* y también *Hipp.*

En este último caso se inscriben los dioses de las tragedias de *Ión*, *Electra*, *Andrómaca*, *Ifigenia entre los tauros* y *Helena*, entre otras, y muchas veces estos dioses (principalmente Apolo) no sólo tienen pasiones o fallas como las humanas sino que “no son mejores que el hombre, sino peores, pues el hombre al menos es capaz de amor y piedad, y se esfuerza por entender”¹⁴⁹ mientras que ellos persiguen sólo metas egoístas o exigen a los seres humanos cumplir con difíciles estándares morales de los que ellos mismos no son referencia.

En el terreno de las fuerzas incomprensibles es donde se encuentran las mayores influencias de la sofística y la filosofía jonia en la obra de Eurípides. Un ejemplo paradigmático de esto es la presencia divina que invoca Hécuba en *Las troyanas*, en la que, además, se revela el único sentido en que sería posible que la divinidad actuara con justicia en el pensamiento euripídeo: cuando su esencia ha sido humanizada en el concepto de “mente” (νοῦς): “Tú, portador de la tierra, que tienes tu sede sobre la tierra, quienquiera que seas, inaccesible a la pesquisa humana. Zeus, lo mismo si eres la ley del mundo que el espíritu del hombre, a ti dirijo mi súplica, puesto que andando senderos llenos de calma gobiernas el destino de los hombres según la justicia”.¹⁵⁰ Otro momento en el que se traslucen las ideas filosóficas que influenciaron a Eurípides en torno a su concepción de los dioses es en *Heracles*, donde se asegura que si éstos hacen algo incorrecto desde un punto de vista moral entonces no son dioses.¹⁵¹ Este tipo de razonamiento tira por la borda toda la mitología griega tradicional, cuyas historias están basadas, precisamente, en el comportamiento inmoral de los dioses, y revela en Eurípides una posible “aspiración a una religión que sería más pura y menos primitiva”,¹⁵² basada en la comprensión profunda y la unión del hombre y la divinidad. Dentro de esta misma asimilación de lo humano con lo divino se encuentra la experiencia religiosa representada en *Las bacantes*, en donde “aparece Dionisio en el centro espiritual del drama que, en otro tiempo, se originó de su culto”.¹⁵³ En esta obra,

¹⁴⁹ Murray, *op. cit.*, p. 125.

¹⁵⁰ E., *Tr.*, 884-888. He citado antes el texto en griego y esta traducción en la nota 108 de esta tesis. Sobre estos versos, una de las notas de la traducción de Gredos indica que: “Desde siempre se ha visto en esta frase una influencia de la filosofía de Diógenes de Apolonia y Anaxágoras. Aquí Zeus ya no es el dios de la religión popular, ni siquiera el garante de la justicia de Hesíodo, Solón y Esquilo. Es un dios filosófico identificado con el Éter-*Nous*”. José Luis Calvo, Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca en Eurípides, *Tragedias*, vol. III..., p. 256 nota 44.

¹⁵¹ “Jenófanes y Heráclito habían mostrado que, frente a las figuras divinas demasiado humanas de los mitos, la razón reclamaba otra divinidad más abstracta y más justa”. García Gual, *op. cit.*, p. XXVIII.

¹⁵² Romilly, *op. cit.*, pp. 139-140.

¹⁵³ Lesky, *op. cit.*, p. 360

que es “la más formal de las tragedias griegas conocidas”,¹⁵⁴ se ha querido ver, por un lado, el regreso de Eurípides a la fe tradicional, una especie de acto de contrición tras una vida alejada del dogma, y, por el otro, la lucha final del racionalismo del poeta contra las terribles fuerzas de la divinidad. Sin embargo, ninguna de estas dos interpretaciones extremas parece del todo acertada; más bien se trata de la expresión poética y verdaderamente trágica de la experiencia religiosa dionisiaca, en cuya “enigmática polaridad” entre la fuerza creativa de la naturaleza y su capacidad de destrucción, Eurípides descubre el “espejo de la vida”.¹⁵⁵

Por último, Lesky ha propuesto que uno de los ejemplos más claros de la representación de los dioses como símbolos de los sentimientos humanos es la tragedia de *Hipólito*; pero volveré sobre esta consideración más adelante.

III.2.8 La ciudad y la guerra

A fin de cerrar la propuesta de clasificación general de los dramas euripídeos, es necesario decir algunas palabras sobre su visión de la guerra, ya que ésta es el punto donde podrían agruparse *Heráclidas*, *Hécuba*, *Suplicantes*, *Las troyanas* y *Fenicias*. En todas estas obras “el mayor motivo de conmoción para Eurípides... es menos el desencadenamiento de la violencia y el escándalo de la muerte como el duelo de las mujeres, las cautivas, los seres indefensos”.¹⁵⁶ La guerra llega a ser un tema tan importante para el poeta que en *Las troyanas* desempeña un papel protagónico: aquí no se distingue realmente la presencia de un héroe o heroína, sino que todos los personajes desfilan como manifestaciones particulares de los horrores que deja tras de sí un enfrentamiento armado: no sólo de los vencidos sino también de los vencedores, como ya he mencionado.

Podría decirse que la ciudad y sus valores es el segundo gran tema de estos dramas, pues en ellos se discuten las condiciones para la hospitalidad con los extranjeros, el origen de los vínculos políticos entre ciudadanos y ciudades, la situación de los refugiados de guerra, el derecho a recibir sepultura de los muertos en combate, las ventajas de la democracia frente a la tiranía, entre otras cuestiones claramente

¹⁵⁴ Murray, *op. cit.*, p. 119. Su coro es el corazón dinámico de la obra, sus cantos son más largos que los de los actores, las esticomitias están elaboradas rigurosamente y el conflicto trágico es el tradicional: “Si hay alguna de las obras de Eurípides que sea una tragedia en el sentido más riguroso de la palabra, es ésta... Aquí la voluntad humana, que en Penteo no es innoble pero sí arrogante, tiene su opositor grandiosamente configurado en Dionisio”. Lesky, *op. cit.*, p. 361.

¹⁵⁵ Lesky, *Historia de la literatura griega...*, p. 628.

¹⁵⁶ Romilly, *op. cit.*, p. 119.

vinculadas a los acontecimientos políticos de Atenas durante la Guerra del Peloponeso.¹⁵⁷

III.2.9 Mito, personajes y heroicidad

Aunque todos los poetas trágicos introdujeron variantes en las leyendas de la mitología tradicional para componer la trama de sus tragedias, en el caso de Eurípides “podríamos decir que la innovación es la raíz de su tratamiento del mito”.¹⁵⁸ Había señalado antes que quizá esto explica en buena medida el frecuente uso de prólogos extensos y del *deus ex machina* como recursos del poeta para introducir a los espectadores en su propio mundo y, a la vez, vincular su perspectiva con la tradición. En efecto, Eurípides prefirió trabajar casi siempre con la vertiente menos conocida o usada del mito, o con aquellos personajes poco valorados o mal vistos, y también “trató de variar sus figuras con nuevos expedientes, no siempre afortunados”;¹⁵⁹ Fedra, como explicaré más adelante, es un ejemplo magnífico tanto de la variación desafortunada como de la innovación exitosa de la leyenda tradicional. El poeta se complacía, además, en dar “distintos tratamientos a un mismo personaje”¹⁶⁰ en diferentes partes de su obra; tal es el caso de Helena, que en *Las troyanas* y *Orestes* es pintada como una mujer vil, mientras que en la tragedia homónima se le exime de toda culpa y se le retrata como esposa fiel y heroína de la trama.

Este tratamiento poco común de las figuras mitológicas radica, por una parte, en la humanización de los personajes trágicos y, por otra, en el interés del poeta por el mundo subjetivo que los mueve. La humanización de los personajes del mito significa “hacerlos descender de las alturas legendarias” y darles circunstancias de vida, preocupaciones y móviles más apegados a lo mundano; muy en especial, Eurípides parece haber disfrutado en alterar la imagen de perfección moral que rodeaba a grandes figuras, como Agamenón y Menelao, para pintarlos como hombres débiles, egoístas o

¹⁵⁷ En el 424, tras la batalla de Delio, los tebanos niegan a los atenienses durante 17 días la tregua para enterrar a los muertos. En el 427, cae Platea a manos de los espartanos y en el 423 Escione a manos de los atenienses: ambos eventos involucraron el asesinato de todos los hombres y la esclavitud de las mujeres. En el 416 transcurre el violento sometimiento de la isla de Melos por parte de los atenienses.

¹⁵⁸ Alsina, *op. cit.*, p. 89.

¹⁵⁹ Bowra, *op. cit.*, p. 95

¹⁶⁰ Lesky, *La tragedia griega...*, p. 320.

atormentados. Como explica Aristóteles, “Sófocles decía que él presentaba los hombres como deben ser, y Eurípides como son”.¹⁶¹

Ahora bien, el interés del poeta por el mundo subjetivo de los personajes ha llevado a los estudiosos a considerarlo como “el primer psicólogo”¹⁶² en la historia de la cultura occidental. Aunque en un sentido general esta apreciación no es del todo errónea, ya Lesky advierte las consecuencias del malentendido histórico que se esconde tras la asignación de tal título y la dificultad que representa, para los lectores modernos, establecer límites en este sentido: “La cuestión de hasta qué grado hemos de utilizar nuestra psicología en la interpretación de los personajes euripídeos es la más importante y la más difícil para entender al poeta”.¹⁶³ Y es que el sentido que la investigación del alma tuvo en el poeta se inserta en lo ya mencionado: la dramaturgia del siglo V nunca fue prioritariamente psicológica, y aun en Eurípides, donde el elemento subjetivo está profundamente desarrollado, se debe tener en cuenta que:

... no se trata tanto de caracteres en el sentido de la individualidad moderna como de formas de reacción de la humanidad en general ante el odio y el amor, el dolor y el júbilo. En esto consiste la maestría de Eurípides: aquí puso a disposición del escenario dramático grandes dominios psíquicos, y en este sentido también se justifica el hablar en su obra de la significación del elemento psicológico.¹⁶⁴

Esta maestría en la configuración psíquica de sus personajes implicó dotarlos de un perfil poco comprendido y apreciado por su época. Éste podría sintetizarse, en general, de la siguiente forma: lo que tienen los personajes de Esquilo y Sófocles es aquello de lo que carecen los de Eurípides: estabilidad psíquica, unidad de carácter, claridad y fe. Así es como la reconsideración de una decisión ya tomada, los temores repentinos, el arrepentimiento, los cambios radicales de actitud, los remordimientos, la locura delirante, las pasiones arrebatadoras y la obsesión por el análisis pormenorizado de los planes y sentimientos, motivan críticas tan duras como la de Aristóteles en su *Poética*, donde pone como ejemplo de un carácter falto de unidad dramática a la Ifigenia en Aúlida.¹⁶⁵ El filósofo reprueba que en la primera parte de la obra Ifigenia suplique

¹⁶¹ Arist., *Po.*, 1460b33-1460b34: καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἴους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἰσὶν. Texto griego tomado de la edición de R. Kassel, *Aristotelis de arte poetica liber* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Valentín García Yebra en Aristóteles, *op. cit.*, p. 228.

¹⁶² Jaeger, *op. cit.*, p. 320.

¹⁶³ Lesky, *op. cit.*, p. 265.

¹⁶⁴ Lesky, *Historia de la literatura griega...*, p. 580.

¹⁶⁵ Arist. *Po.*, 1454a26-1454a33: τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾗ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθῆ, ὁμοῦς ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. ἔστιν δὲ παράδειγμα... τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἢ ἰκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ. [“Lo cuarto, la consecuencia; pues,

vehemente por su vida y en la segunda se entregue de manera voluntaria al sacrificio. Sin embargo, desde la perspectiva del poeta, lo valioso en esta heroína es precisamente la calidad humana tras este cambio de actitud y la grandeza de su resolución última, y su heroicidad, al estar teñida en un principio con la duda y el temor, resulta mucho más cercana e inspiradora para las personas de cualquier tiempo y lugar.

Por otro lado, más allá del foco sobre el protagonista o el héroe, Eurípides también innova, como he indicado ya, al introducir en la tragedia figuras que antes de él resultaban indignas de calidad trágica (campesinos, esclavos, ciertas mujeres, niños, enfermos mentales, ancianos, mendigos) o que abiertamente adolecen de altura moral (extranjeros crueles, divinidades cobardes, maridos débiles, tiranos perversos, madrastras, profetas molestos, entre otros).

Así pues, la heroicidad en la obra de Eurípides se amplía; puede hallarse en cualquier hombre o mujer que muera o viva bajo sus propios términos, en función de un bien mayor tanto para sí mismo como para la comunidad a la que pertenece. Envueltos por la “soledad radical”¹⁶⁶ que proporciona la falta de fe en un orden divino, estos héroes y heroínas dudan, avanzan, retroceden, pero en el momento final toman una decisión ennoblecedora que los conduce unas veces a la muerte y otras a enfrentar la vida pese a sus miserias. En este sentido, es posible distinguir en Eurípides al menos tres clases de héroes y heroínas: los generosos, los pasionales y los astutos.

Dentro de los generosos se ubican aquellos personajes que, sin olvidar nunca la fama que obtendrán por su sacrificio, aceptan la muerte libremente. En general son personas jóvenes, en su mayoría mujeres, que se encuentran difícilmente acomodados en la vida o deliberadamente alejados de ella, pero que al final optan por honrar los valores morales de la sociedad. En ese puñado se encuentran Alceste, Macaria, Ifigenia, Polixena, y los varones Meneceo e Hipólito.

Los pasionales son generalmente mujeres que se rehúsan a aceptar la desgracia que el destino les proporciona y que hacen de su coraje, de su ira, de su amor o de su dolor el más poderoso móvil para sus acciones. Generalmente estas acciones devienen en venganzas terribles que pretenden dar algo de justicia a su vida o a su muerte y

aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente. Un ejemplo... de carácter inconsecuente, la Ifigenia en Áulide, pues en nada se parece cuando suplica y cuando la vemos luego.”] Texto griego tomado de la edición de R. Kassel, *Aristotelis de arte poetica liber* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Valentín García Yebra en Aristóteles, *op. cit.*, p. 180.

¹⁶⁶ Alsina, *op. cit.*, p. 92.

dignificar la imagen que queda de ellas en la posteridad, aun por medio de la violencia o la fuerza, tras haber sido humilladas. En este grupo se hallan Medea, Fedra y Hécuba.

Entre los astutos están aquellos héroes que triunfan sobre el azar por su inteligencia y capacidad de engaño. Gracias a este triunfo se sobreponen a una situación trágica que probablemente les hubiera traído la muerte y, muchas veces, consiguen también la justicia que, tras muchos sufrimientos impuestos por el deber moral, merecía su propia vida. Aquí se cuentan Ifigenia y Orestes (en *Ifigenia entre los tauros*), Helena y Menelao (en *Helena*) y Ión.

Es seguro que en el *corpus* euripídeo hay muchos personajes que pueden aportar otras formas de heroicidad, pero lo dicho al respecto es suficiente para poder ubicar la tragedia y la heroína que me ocupan.

III.2.10 Pasión, erotismo y tratamiento de la mujer

Sí, conozco los crímenes que voy a realizar, pero mi pasión es más poderosa que mis reflexiones y ella es la mayor causante de males para los mortales.

Medea en *Medea* de Eurípides.¹⁶⁷

Eurípides fue el primero en pintar las pasiones en la tragedia y el primero en tratar el amor erótico en el teatro, “título bastante relevante en la historia literaria”¹⁶⁸ de Occidente. El hecho de que “el lector moderno casi no acierta a imaginar una literatura narrativa y dramática sin la dominante del motivo erótico”¹⁶⁹ parte de la extraordinaria influencia que, a través del helenismo y la literatura latina, tuvo la obra del poeta de Salamina. En efecto, si para Esquilo la cuestión de la justicia divina estuvo por encima de la configuración de los caracteres, y en Sófocles éstos se manifiestan tan íntegros que responden más a un ideal moral que a un mundo subjetivo complejo, en Eurípides las manifestaciones y los efectos físicos y psicológicos de la pasión, y en particular de la pasión erótica, son algunos de los más sólidos ejes para la construcción de la trama y del personaje trágico.

¹⁶⁷ E., *Med.*, vv. 1076-1081: *μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά/ θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων/ ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς*. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo en Eurípides, *Tragedias*, vol. 1..., pp. 155-156.

¹⁶⁸ Romilly, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶⁹ Lesky, *op. cit.*, p. 586.

Lo trágico de las pasiones eurípideas es el conflicto entre razón y sentimiento, combate que el poeta deposita dentro del hombre o la mujer, quienes además están incapacitados para comprender del todo el origen del poder que los consume. Porque “si incomprensible es la intervención divina, con esa arbitrariedad que le caracteriza, no lo es menos la fuerza de las pasiones que anidan en el corazón humano”.¹⁷⁰ Incluso en las tragedias cuya historia está ligada tradicionalmente al tema de la guerra, como *Heráclidas*, *Suplicantes* o *Fenicias*, no se culpa a ningún dios; en cambio, la acción sigue “el curso de las pasiones que la determinan. Y la desgracia de los hombres no tiene aquí otra causa”.¹⁷¹

Con todo, “la pasión de los personajes de Eurípides sigue siendo una pasión ateniense, que sabe hablar”¹⁷² de un modo racional, y esta relevante característica se distingue en la lucidez de los personajes al reflexionar sobre su situación, y en los brillantes ἀγῶνες que abundan en el teatro eurípideo. De hecho, la personalidad de los héroes y heroínas se expresa precisamente en “el juego combinado del sentimiento elemental y del pensamiento racional”.¹⁷³ Es importante subrayar que tras esta lucha, como muestran las palabras de Medea, casi siempre la pasión resulta implacablemente victoriosa.

El hecho de que la mayoría de las tragedias de pasión erótica sean acerca de personajes femeninos ha dado lugar, desde el tiempo del poeta, a la visión de Eurípides como un autor misógino,¹⁷⁴ pues las acciones que acarrea comúnmente ese erotismo

¹⁷⁰ Alsina, *op. cit.*, p. 101.

¹⁷¹ Romilly, *op. cit.*, p. 141.

¹⁷² *Ibid.* p. 127

¹⁷³ Lesky, *op. cit.*, p. 627.

¹⁷⁴ En específico, la tradición antigua considera a Eurípides como un hombre que había sido tratado mal por sus mujeres y, por lo tanto, había volcado en su poesía el odio que sentía contra ellas. Recupero aquí tres noticias antiguas que transmiten esta opinión: Aristófanes, Aulo Gelio y la *Suda*. Ar., *Th.*, vv. 383-387: ἀλλὰ γὰρ/βαρέως φέρω τάλαινα πολὺν ἤδη χρόνον./προπηλακιζομένας ὀρώσ' ἡμᾶς ὑπὸ/Εὐριπίδου τοῦ τῆς λαχνοπωλητρίας/καὶ πολλὰ καὶ παντοῖ' ἀκουούσας κακά. [“Es que hace ya mucho tiempo que llevo a mal nuestra desgracia, viendo cómo ese Eurípides, el hijo de la verdulera, nos insulta de continuo, y cómo tenemos innumerables y variadas injurias.”] Texto griego tomado de la edición de V. Coulon y M. van Daele, *Aristophane* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Luis M. Macía Aparicio en Aristófanes, *Comedias III...*, p. 147]; Gell., XV.xx.6-7: Mulieres fere omnes in maiorem modum exosus fuisse dicitur, sive quod natura abhorruit a mulierum coetu sive quod duas simul uxores habuerat, cum id decreto ab Atheniensibus factum ius esset, quarum matrimonio pertaedeat. Eius odii in mulieres Aristophanes quoque meminit ἐν ταῖς προτέραις Θεσμοφοριαζούσαις. [“Se dice que en general tuvo extraordinaria aversión a todas las mujeres, sea porque por naturaleza aborreció la compañía de las mujeres, sea porque había tenido dos esposas a la vez, pues ello era lícito debido a un decreto hecho por los atenienses, y se había fastidiado del matrimonio con ellas. También Aristófanes memora su odio contra las mujeres en las primeras Θεσμοφοριαζούσαις.”] Texto original (latín y griego) tomado de la edición de J. C. Rolfe, *Attic Nights* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Amparo Gaos Schmidt en Aulo Gelio, *op. cit.*, p. 169; Εὐριπίδης, Adler number: epsilon, 3695: σκυθρωπὸς δὲ ἦν τὸ ἦθος καὶ ἀμειδῆς καὶ φεύγων τὰς συνουσίας: ὅθεν καὶ μισογύνης ἔδοξάσθη. ἔγημε δὲ ὅμως πρώτην μὲν Χοιρίνην,

desbordado excedían siempre el pudor que, se esperaba, fuera propio de las mujeres atenienses del siglo V; así, en una sociedad donde lo mejor para la mujer era no ser motivo de conversación entre los hombres,¹⁷⁵ parecía que Eurípides se afanaba en revelar todos sus secretos y hacerlas quedar mal sobre el escenario. Al respecto, Lesky comenta:

Comprendemos este severo juicio si pensamos que la mirada de los contemporáneos se fijó exclusivamente en figuras como Fedra o Estenebea. Pero nosotros vemos a Eurípides como el poeta al cual, precisamente con respecto a la mujer, se le abrieron todas las alturas y profundidades del alma humana. Eurípides trajo a escena mujeres que se consumen y consumen a otros en las llamaradas de la vehemente pasión. En aquella Atenas cuyas mujeres eran consideradas como las mejores, de las cuales había poco que decir, esto hizo el efecto de un inaudito ataque al sexo femenino y le granjeó el calificativo de misógino. Y, sin embargo, precisamente a él debemos aquellas figuras femeninas en las que el ser humano se realiza en su obra más sublime, cual es la del abnegado sacrificio.¹⁷⁶

Ciertamente, la capacidad de tomar una figura mitológica y dotarla de un mundo psíquico donde su condición de mujer predomina sobre cualquier otra para crear el conflicto trágico, representa una de las manifestaciones más acabadas de la originalidad literaria de Eurípides y de lo adelantado de su pensamiento. Sin duda, fue este objetivo artístico, y no el de la difamación de sus compatriotas, lo que lo movió a crear personajes tan inolvidables por su fuerza interior como Medea, Fedra, Hécuba o Ifigenia. En todo caso, frente al carácter y la suerte de sus heroínas, el poeta seguramente expresaría mucha más afinidad que repulsión y condena, pues, como señala Murray, “tan cabal y honda comprensión encubre siempre algo de simpatía”.¹⁷⁷

θυγατέρα Μνησιλόχου: ἐξ ἧς ἔσχε Μνησίλοχον καὶ Μνησαρχίδην καὶ Εὐριπίδην. ἀπωσάμενος δὲ ταύτην ἔσχε καὶ δευτέραν, καὶ ταύτης ὁμοίως ἀκολάστου πειραθείς. [“Euripides’ disposition was sullen and gloomy and reclusive; hence he was also considered a misogynist. That said, he first married Choirine, daughter of Mnesilochus, and with her had Mnesilochus and Mnesarchides and Euripides. After divorcing this woman, he married again; this woman, too, proved herself unfaithful.”] Texto griego tomado de *Suda on line* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Tony Natoli.

¹⁷⁵ Tucídides relata que en el discurso que Pericles dio a los atenienses tras el entierro oficial de los primeros muertos de la Guerra del Peloponeso, habla en relación a la virtud de las mujeres del siguiente modo (Th., II, 45): εἰ δέ με δεῖ καὶ γυναικείας τι ἀρετῆς, ὅσαι νῦν ἐν χηρείᾳ ἔσονται, μνησθῆναι, βραχεία παραινέσει ἅπαν σημανῶ. τῆς τε γὰρ ὑπαρχούσης φύσεως μὴ χείροσι γενέσθαι ὑμῖν μεγάλη ἢ δόξα καὶ ἦς ἂν ἐπ’ ἐλάχιστον ἀρετῆς πέρι ἢ ψόγου ἐν τοῖς ἄρσεσι κλέος ἦ. [“Y si es también necesario que yo mencione algo de la virtud de las mujeres que se encontrarán en situación de viudedad, lo diré todo con un breve consejo: vuestra mayor gloria consistirá en no resultar inferiores a vuestra naturaleza y en que, para bien o para mal, se hable de vosotras entre los hombres lo menos posible.”] Texto griego tomado de la edición de H.S. Jones y J.E. Powell, *Historiae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Luis M. Macía Aparicio, *Historia de la guerra del Peloponeso...*, p. 155.

¹⁷⁶ Lesky, *La tragedia griega...*, p. 266.

¹⁷⁷ Murray, *op. cit.*, p. 57.

III.2.11 Culpa trágica

Uno de los aspectos más complicados del teatro euripídeo es justamente la cuestión de la culpa como responsabilidad que he desarrollado antes. Esto se debe sobre todo a que en Eurípides, mucho más que en los otros trágicos, la idea de una justicia divina y trascendente se ve fuertemente cuestionada. Ya he descrito los asuntos principales en los que la poesía euripídea se vinculó a la “oscilante inseguridad”¹⁷⁸ de los principios morales del pensamiento sofista. Si se toma en cuenta, además, el peculiar perfil que el poeta ha otorgado a sus héroes, en los que la duda, la contradicción, las pasiones y la dignidad de carácter determinan su suerte, resulta comprensible que lo que en cierto lugar de su obra podría ser una respuesta a la cuestión de la culpa, en otro lugar sea problematizado o convertido en pregunta. Así, lo que sigue es sólo una aproximación panorámica al concepto de culpa en el *corpus* euripídeo que más adelante facilitará la comprensión de la responsabilidad trágica de Fedra.

La característica que une a la mayoría de los héroes de Eurípides es la íntima conciencia de su inocencia, aun cuando su culpabilidad sea evidente desde la perspectiva de un observador externo. La siguiente cita resume una parte de lo que en el capítulo anterior he querido desarrollar sobre la objetividad de la responsabilidad y la culpa en la tragedia y la sociedad griegas:

La raíz común de... los héroes trágicos de Eurípides es el incesante cambio del antiguo concepto de la culpa y la responsabilidad, que se realizaba en aquel periodo bajo el influjo de la creciente individualización. El antiguo concepto de la culpa era completamente objetivo. Podía caer sobre un hombre una maldición o una mancha sin que interviniera para nada su conocimiento ni su voluntad. El demonio de la maldición caía sobre él por voluntad de dios... Esquilo y Sófocles se hallan todavía impregnados de esta antigua idea religiosa, pero tratan de atenuarla otorgando al hombre... una participación más activa en la elaboración de su destino, sin modificar, empero, el concepto objetivo de la *ate*... su tragedia no era para ellos la tragedia del dolor inocente. Esto es cosa de Eurípides y procede de una época cuyo punto de vista es el del sujeto humano... [*sc.* En este poeta] la apasionada conciencia subjetiva de la inocencia de sus héroes se manifiesta en amargas quejas contra la escandalosa injusticia del destino.¹⁷⁹

Lo verdaderamente trágico de las circunstancias representadas en la poesía de Eurípides se encuentra justamente en el nivel subjetivo o interior del personaje, y es ahí mismo donde ocurre el juicio más encarnizado del héroe contra sí mismo, sobre todo para aquellos que no gozan de esa íntima conciencia de inocencia. Debe recordarse, además, que aun cuando la inocencia sea real, las consecuencias de la acción culpable deben ser

¹⁷⁸ Jaeger, *op. cit.*, p. 303.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 316.

pagadas por el agente. En Eurípides, muchas veces la absolución y la condena del héroe se hallan determinadas por sí mismo y vinculadas en una acción única: en el acto donde, bajo su propia voluntad, encuentra el personaje la vida o la muerte con dignidad.

En el terreno de la justicia, y sobre todo en el caso de aquellas figuras agitadas por terribles pasiones (como Fedra), “Eurípides a menudo dirige la atención del público no tanto a la cuestión de si el personaje debe sufrir, sino más bien hacia la apreciación de las fuerzas que lo han obligado a franquear el umbral de sus propios límites”.¹⁸⁰

Por último, puede decirse que, gracias a ese mundo subjetivo más desarrollado en la obra de Eurípides, se halla en él “la más pura idea de conciencia moral que se haya dado en los tres trágicos”,¹⁸¹ donde el asunto de la culpa, el castigo y la salvación permanecen casi enteramente en el terreno de las dimensiones humanas, mientras que la participación decisiva de fuerzas sobrenaturales en el devenir de la vida si bien no se cancela, sí se cuestiona y se traslada a un evidente segundo plano de la acción dramática.

¹⁸⁰ Scodel, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸¹ Montemayor, *op. cit.*, p. 136.

III.3 *Hipólito*

III.3.1 *Mito y culto de Hipólito antes de Eurípides*

Como ya he mencionado, hay consenso en señalar que Eurípides eligió en más de una ocasión aquellas leyendas de la mitología griega poco trabajadas en la tradición trágica. Éste es el caso de los protagonistas de *Hipólito*, los cuales (salvo en el caso de Teseo) fueron muy poco atendidos no sólo en la escena ática sino en el *corpus* mismo del mito y el arte heleno en general: “Con la leyenda relativa a Hipólito y Fedra nos hallamos ante un caso bastante extraño, debido a la circunstancia de que apenas tenemos a nuestra disposición testimonios del tema en la literatura griega anterior al siglo V”.¹⁸² Asimismo, las representaciones pictóricas de estos personajes anteriores a la obra de Eurípides, son muy pocas. La única certeza consiste en que el mito de Hipólito estaba sólidamente ligado a su culto en la ciudad de Trecén (o Trozén), en donde parece haber tenido su origen. Del culto a este héroe se sabe que:

Toda Trozén estaba repleta de recuerdos de Hipólito... En templos y recintos sagrados el héroe recibía honores regulares y sacrificios anuales. El mismo drama nos indica que las doncellas de Trozén debían de consagrarle, antes de contraer matrimonio, un bucle de sus cabellos (vv. 1425-6). Pero la ciudad conservaba el recuerdo de Hipólito indisolublemente ligado a la figura de Fedra y su encuentro con el héroe, funesto para ella. Su tumba estaba muy cercana a la de Hipólito.¹⁸³

Salta a la vista el hecho de que el culto a este héroe estaba vinculado a Fedra de manera tan estrecha que incluso el mítico lugar de descanso de la responsable de su ruina se hallaba cerca de su santuario. De la muerte de Hipólito existieron dos leyendas distintas: la que refería el desgraciado volcamiento de su carro de caballos en un despeñadero, y la que sostenían los responsables de su santuario, quienes no lo consideraban un ser humano sino divino y negaban la veracidad de tal episodio y la existencia de su tumba en Trecén. La primera pertenecía a la cultura popular de la zona y la segunda a la élite religiosa de la ciudad.

La historia tradicional, la 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... ‘motivo

¹⁸² García Gual, *op. cit.*, p. 217.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 218.

de Putifar' y ocurre en casi todas las literaturas".¹⁸⁴ Aunque el primer registro literario se remonta al Egipto del siglo XI a.C.,¹⁸⁵ el tema adquiere su nombre de un episodio de la Biblia. En Génesis (39, 1-23) se narra la historia de José, el hijo de Jacob, que es comprado por Putifar, un noble al servicio del faraón, cuando sus hermanos lo venden a una caravana que va rumbo a Egipto. Como Fedra, la mujer de Putifar se enamora de José y, ante su rechazo, lo acusa de violación. En la tradición helena, "el argumento se individualiza en diversas historias... Aparece, con variantes y características propias, en las historias de Teseo, Fedra e Hipólito; Preto, Estenebea (Antea) y Belerofonte; Acasto, Astidamía y Peleo; Cicno, Filómene y Tenes; Amintor, Clitia y Fénix; y Creteo, Demódice y Frixo".¹⁸⁶

La historia de Teseo, Fedra e Hipólito contaba que sin la intervención divina, Fedra, esposa de Teseo, rey de Atenas, se prendaba de Hipólito, hijo ilegítimo de éste; que motivada por la infidelidad de su esposo, confesaba su amor al joven de manera personal y luego, ante el rechazo del amado (debido a la castidad que profesaba), Fedra lo acusaba frente a Teseo de haberla violado. El rey invocaba entonces a su padre divino, Poseidón, para que mandara una maldición sobre el joven a fin de quitarle la vida. Una vez que la petición de Teseo era cumplida mediante el volcamiento del carro de caballos de Hipólito, la verdad salía a la luz y Fedra se suicidaba. De ahí que Fedra no tuviera "ninguna buena reputación en la tradición ateniense",¹⁸⁷ lo que sin duda llamó la atención del poeta.

Tanto fue así que Eurípides hizo algo que, hasta donde se sabe, fue sumamente raro en la tradición de la poesía trágica: escribió dos obras sobre el mismo episodio mítico. En efecto, además del *Hipólito* que se conserva, cuyo título extenso es *Hipólito portador de una corona* (στεφανίας o στεφανηφόρος), se conoce la existencia de otro, nombrado *Hipólito velado* (καλυπτόμενος), del cual, salvo algunos fragmentos, no ha quedado nada. Aún así, es importante recordar que los títulos atribuidos a estas obras (como en la mayoría de los casos) no se remontan a la inventiva del autor mismo, sino a los actores, filólogos y gramáticos posteriores que estudiaron y editaron las obras.

¹⁸⁴ Dumar Daniel Rinaldi Pollero, *Fedriana. El mito de Fedra e Hipólito...*, p. 89.

¹⁸⁵ Me refiero al cuento de "Anpu y Bata" o "Historia de los dos hermanos", escrito entre el 1200 y 1194 a.C. *Vid.* Rinaldi Pollero, *op. cit.*, p. 92.

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 95.

¹⁸⁷ Scodel, *op. cit.*, p. 215.

Ambos títulos mencionados para la primera y la segunda versión del *Hipólito* eran de uso común ya en el siglo III a.C.¹⁸⁸

III.3.2 La cuestión de los dos Hipólitos

Pero, desde luego, en mis poemas jamás hubo una Fedra puta ni una Estenebea, y no hay nadie que pueda mentar una sola mujer enamorada en mis tragedias.

Esquilo en *Las ranas* de Aristófanes.¹⁸⁹

Lo más probable es que el *Hipólito velado* (ca. 432) haya sido anterior a la obra conservada, donde el poeta habría corregido todo lo que era “inconveniente y merecedor de censura”¹⁹⁰ en la primera versión del tema. Gracias a los fragmentos que sobreviven, así como al escolio del filólogo Aristófanes de Bizancio, es claro que en *Hipólito velado* Eurípides se apegaba a la leyenda tradicional y mostraba a Fedra como “una mujer desvergonzada y directa que, llevada por la ligereza de su esposo, le hace proposiciones sexuales de manera personal al hijo de Teseo”.¹⁹¹ Hipólito, avergonzado, se cubría entonces el rostro con un velo, lo que explicaría el título de la obra. El resto de la tragedia parece haber continuado también conforme a la historia conocida, salvo la introducción del elemento mágico por parte del poeta: “Impulsada por su amoroso desenfreno, Fedra recurría a Hécate, divinidad de la hechicería, y a toda suerte de filtros amorosos, para conseguir que el arisco joven la correspondiera”.¹⁹² Estos “filtros amorosos” se nombran en griego φίλτρα, literalmente hechizos de amor, ya sea que se valgan de una poción u otro medio.¹⁹³

¹⁸⁸ Vid., Rinaldi Pollero, *Del grito a la razón...*, p. 15 nota 5.

¹⁸⁹ Ar., *Ra.*, vv. 1043-1045: Ἀλλ’ οὐ μὰ Δί’ οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνas οὐδὲ Σθενεβοίας/ οὐδ’ οἶδ’ οὐδεὶς ἦντιν’ ἐρώσαν πόποτ’ ἐποίησα γυναῖκα. Texto griego tomado de la edición de V. Coulon y M. van Daele, *Aristophane* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Luis M. Macía Aparicio en Aristófanes, *Comedias III...* p. 286.

¹⁹⁰ El juicio citado proviene del escolio de Aristófanes de Bizancio al *Hipólito*: Ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Ἀθήναις ἐδιδάχθη ἐπὶ Ἐπαμείνου ἀρχοντος ὀλυμπιάδι πζ’ ἔτει δ’. πρῶτος Ἐυριπίδης, δεύτερος Ἰοφῶν, τρίτος Ἴων. ἔστι δὲ οὗτος Ἰππόλυτος δεύτερος ὁ καὶ στεφανίας προσαγορευόμενος. ἐμφαίνεται δὲ ὕστερος γεγραμμένος τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κακηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δραματί. τὸ δὲ δρᾶμα τῶν πρώτων. [“La escena del drama es en Atenas. La representación tuvo lugar bajo el arocontado de Epaminón, el año cuarto de la olimpiada ochenta y siete. Eurípides obtuvo el primer puesto, Iofón el segundo eIÓN el tercero. Se trata del segundo *Hipólito*, llamado también *Hipólito coronado*. Es evidente que fue escrito después, pues lo que había de inconveniente y merecedor de censura ha sido corregido en este drama. La tragedia está entre las más importantes.”] Texto griego tomado de la edición de Eduard Schwartz, *Scholia in Euripidem*, p. 2 (Vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 225.

¹⁹¹ Hanna M. Roisman, “The veiled Hippolytus and Phaedra”..., p. 398.

¹⁹² García Gual, *op. cit.*, p. 219.

¹⁹³ Vid. Liddell, *op. cit.*, s.v. φίλτρον, p. 1942: “love-charm, whether a potion or any other means”.

La noticia transmitida es que, debido a la desvergüenza de la protagonista, el público ateniense repudió escandalizado esta primera tragedia. Si se atiende a lo desarrollado antes sobre la importancia de la dimensión cívica y religiosa de la tragedia en la Atenas del siglo V, se puede comprender que las críticas al poeta de Salamina pudieron haber sido verdaderamente resonantes; lo suficiente, al menos, como para que Aristófanes hiciera declarar a Esquilo los crudos versos que se muestran en el epígrafe a este apartado.

Sin embargo, algunos investigadores opinan que Eurípides “tuvo motivos artísticos para reescribir su obra”¹⁹⁴ y no lo hizo, como se ha imaginado, por despecho ante la reacción de los atenienses. Primero porque, como se ha dicho, era sumamente raro que un poeta trágico trabajara sobre el mismo episodio mítico dos veces (lo que no debe confundirse con el distinto tratamiento que en varias tragedias podía dar a un mismo personaje); y luego porque, en todo caso, pese a los muchos fracasos que Eurípides enfrentó en escena, no se tiene noticia de que reescribiera ninguna otra obra a raíz del rechazo de su público. Algo intrínseco en ella debió de disgustarle hasta el punto de crear una nueva versión. Si bien tampoco es posible descartar el peso que seguramente tuvieron las críticas populares o las del círculo intelectual de la época, en la conciencia de un poeta dedicado a escribir para la polis, se ha apuntado que el cambio de una versión a otra responde a “la manera en que Hipólito y Fedra se presentaban a sí mismos, pero no a transformar radicalmente sus personalidades o motivos”.¹⁹⁵

De las personalidades o motivos de los protagonistas de *Hipólito velado* se puede saber muy poco. Con todo, existen algunas hipótesis sobre la calidad moral tanto de Fedra como del joven, formuladas con precisión. Respecto a la heroína se ha apuntado que no es posible saber con toda seguridad que, en el momento de acercarse a Hipólito, le propusiera abiertamente un encuentro sexual; más escandaloso que esto, se sugiere, pudo haber sido el hecho de que la reina se acercara al hijo bastardo del rey para convencerlo de apoderarse del trono mediante su matrimonio, alegando la tiranía e infidelidad de Teseo. Para ello se dice que en *Hipólito portador de una corona*, ante la acusación de su padre, el joven argumenta su nula atracción sexual hacia la reina y, más aún, su absoluto desinterés por el beneficio político que podría resultar de esa unión, y que este último es un motivo que no hubiera podido introducir el poeta de no haberlo mencionado en su versión anterior de la historia, ya que no se encontraba dentro de la

¹⁹⁴ Roisman, *op. cit.*, p. 398.

¹⁹⁵ *Idem*

leyenda tradicional. Asimismo, se señala que tanto en la leyenda como en las obras de autores posteriores a Eurípides que abordan el tema, Fedra siempre menciona los maltratos de su esposo, y que, de hecho, en un fragmento de *Hipólito velado*, se deja entrever su petición al joven de no dejarse dominar por un poder tiránico.¹⁹⁶

En relación al personaje de Hipólito, se han sugerido otras razones por las que la primera versión de la obra llevaba la especificación de “velado”. La primera apunta a que dentro de la tradición literaria griega, el acto de cubrir la cabeza o el rostro con un velo (o cegar la vista) significaba vergüenza por haber cometido un acto malvado o estar a punto de cometerlo.¹⁹⁷ A partir de esto se deduce que Hipólito realiza este gesto no por miedo a contaminarse de la inmoralidad de Fedra, sino por un sentimiento muy grande de vergüenza ante algo que él mismo ha realizado. Esto podría haber sido tan sólo considerar, o incluso llevar a cabo, el encuentro sexual con Fedra. En apoyo de esta hipótesis se señala otro fragmento de *Hipólito velado* en donde pareciera que Afrodita ha ganado la batalla sobre el alma del joven, así como la falta de credibilidad que la exagerada castidad de Hipólito despertaba incluso en su propio padre, quien, al menos en la obra conservada, no duda ni por un momento que su hijo haya forzado a Fedra. Finalmente, se sugiere que la visión aristofánica de Fedra como una puta, así como la de otras mujeres que han cometido adulterio en la tradición literaria griega, es consistente con la posibilidad de que el acto sexual haya sido llevado a cabo, pues, en opinión de la autora de estas hipótesis, “to be label as a prostitute in a Greek text a woman must do more than merely make a proposition”.¹⁹⁸

No es mi propósito corroborar la viabilidad de tales hipótesis; sin embargo, he querido enunciarlas porque, de una u otra manera, las cuestiones que sugieren funcionan como pistas para la interpretación de la tragedia conservada y, paradójicamente, algunas de ellas se retoman en la configuración del personaje de Fedra (y de Hipólito) dentro de la tradición clásica occidental.

Por ahora es suficiente decir que, sin importar los motivos principales que llevaron a Eurípides a reescribir su obra, es indudable que el cambio más evidente reside en el personaje de Fedra. Ante la mala reputación de su primera protagonista entre el público ateniense, “en el *Hipólito* que nos ha llegado, Eurípides se propuso hacer algo extraordinario: compuso una tragedia en la que Fedra es un personaje que suscita

¹⁹⁶ Vid. Roisman, *op. cit.*, pp. 402-406.

¹⁹⁷ Como Heracles en la tragedia homónima de Eurípides o Edipo en *Edipo rey* de Sófocles. Vid. Roisman, *op. cit.*, p. 407.

¹⁹⁸ Roisman, *op. cit.*, p. 408.

nuestra comprensión y compasión. El resultado es una obra armada con una habilidad excepcional”.¹⁹⁹

III.3.3 *Hipólito portador de una corona*

III.3.3.1 Argumento y ubicación de la obra en el *corpus* euripídeo

En esta nueva versión de la obra, Eurípides hace que Afrodita deposite en Fedra la ardiente pasión por Hipólito. En el prólogo, la diosa anuncia que el joven la ha insultado al no rendirle culto y preferir a la diosa casta, Ártemis, antes que a ella; por tal motivo, está decidida a castigarlo aun a costa del bienestar de Fedra. Ésta ha intentado resistir a su pasión con todas sus fuerzas; sin embargo, al no encontrar otra alternativa, decide morir. Su nodriza, preocupada, le arranca por fin la confesión de sus males y, tras un momento de exaltación y al conocer la decisión de la reina de Atenas, se ofrece a ayudarla. Para ello, le habla de ciertos filtros mágicos que le ganarán el amor del joven y promete no decirle nada. Mientras la nodriza entra en busca de Hipólito, en escena se quedan Fedra y el coro de doncellas de Trecén que, fuera del palacio, han sido testigos de la confesión de Fedra a su nodriza.

La desafortunada reacción del joven se hace evidente por los gritos injuriosos que profiere contra la esclava dentro del palacio. Entonces Fedra se aterra al saber que las cosas no han salido nada bien y que no hay vuelta atrás. Entran a escena Hipólito y la nodriza para continuar la discusión y ahí se sabe que la anciana ha confesado todo al hijo de Teseo; éste, escandalizado e insultado, se vuelca en un discurso misógino sin parangón en el género de la tragedia griega. Con todo, la nodriza le hace recordar el juramento que le prestó antes de transmitirle la confesión de Fedra —que Hipólito no diría una palabra al respecto—. No es seguro que Fedra permaneciera en escena durante la discusión entre el joven y la nodriza, pero sin duda le queda claro que Hipólito terminará exponiéndola ante la mirada de su esposo. Entonces, más que antes, se convence de que la única salida para conservar su buen nombre es la muerte. Antes de entrar al palacio para suicidarse, Fedra enfrenta a su vieja nodriza y le reprocha haber empeorado su situación con la supuesta ayuda que quería prestarle. La nodriza trata de defenderse y de ofrecer otra solución, pero es rechazada tajantemente por la reina, que entonces se retira, no sin antes despedir a su anciana cuidadora.

¹⁹⁹ Scodel, *op. cit.*, p. 214.

Un segundo antes de desaparecer de escena, Fedra confiesa que con su muerte no sólo recuperará la dignidad que ha perdido sino que le enseñará prudencia y humildad al joven que tan injustamente la ha repudiado. Comienzan las doncellas del coro a cantar en una breve transición temporal que termina con los gritos de la nodriza desde el interior del palacio, los cuales anuncian la muerte de la reina. Con la ayuda de la ἐκκύκλημα²⁰⁰ se muestra al público el cuerpo sin vida de Fedra y se desatan los lamentos. Entonces aparece Teseo, que vuelve de un viaje y se extraña al no ser recibido con júbilo sino con llantos. Tras una breve indagatoria, es informado de la muerte de su mujer y se acerca al cuerpo exánime. En la mano de la reina descubre una nota en donde Fedra acusa a Hipólito de haberla violado y que en ese momento funciona como explicación de lo ocurrido. Justo en ese instante Hipólito entra a escena sólo para descubrir la muerte de la reina y la ira de su padre contra él. Aunque intenta defenderse de la acusación, el juramento que ha prestado le impide hacerlo cabalmente, y Teseo termina condenándolo al exilio. Además, el rey de Atenas invoca a su padre, Poseidón, y, para causar la muerte de Hipólito, le pide usar una de las maldiciones que alguna vez prometió poner a su disposición.

Tras otro intervalo de cantos corales, se ve llegar a escena un mensajero que relata el accidente que el joven ha tenido en su carro de caballos: en los estrechos caminos de un desfiladero junto al mar, ha emergido de las aguas un toro enorme como una ola y ha derribado la escuadra que acompañaba al muchacho. Al quedar enredado entre las cuerdas, Hipólito ha sido arrastrado por sus propios caballos. Su vida pende de un hilo y en ese momento es conducido de nuevo al palacio por sus compañeros. Teseo se muestra complacido, aunque triste, de la efectividad de la maldición de su padre, y permite que coloquen al moribundo ante él. Cuando el infortunado joven yace en escena, aparece la diosa Ártemis y aclara el origen de la desgracia; habla de la pasión de Fedra, enviada por Afrodita, y del modo valeroso en que la reina luchó contra ella. Le explica a Teseo la manera en que, con engañosas palabras, la reina le hizo creer una mentira, y cómo cegado por la ira el rey condenó a la muerte a su propio hijo, un joven casto e inocente de la acusación en su contra. Finalmente, la diosa establece el ritual del culto que en adelante deberían rendir a Hipólito las doncellas de Trecén. El joven se muestra conmovido por estar ante la presencia de la diosa venerada y muere poco

²⁰⁰ Plataforma con ruedas que giraba al empujar la puerta del edificio para mostrar lo que se hallaba dentro de las puertas del palacio. Su nombre procede del verbo ἐκκυκλέω, que significa mostrarse a uno mismo, enseñarse, especialmente por medio de la ἐκκύκλημα. *Vid.* Liddell, *op. cit.*, s.v. ἐκκυκλέω, p. 510: “wheel out, esp. by means of the ἐκκύκλημα... show yourself”.

después de que ella se retira (para los dioses no es lícito mancharse con la imagen de la muerte²⁰¹). Los lamentos de Teseo son muy dolorosos pero vanos, y no le queda más que despedirse de su hijo, quien antes de morir lo perdona. Al final de la obra, las doncellas cantan alabanzas en honor de Hipólito.

Este drama pertenece al grupo de tragedias eurípideas que tienen como centro la pasión erótica de sus personajes. En el mismo se encuentra *Medea*, entre las tragedias que se conservan completas, y *Estenebea*, *Las cretenses*, *Eolo* y *Crisipo* entre las fragmentarias. De ellas, la más cercana a *Hipólito* en el tema y en el tiempo²⁰² es *Estenebea*; ésta abordaba la historia de la mujer del mismo nombre, esposa de Preto, rey de Tirinto, que trataba de seducir a su huésped, el héroe Belerofonte. Al ser rechazada por éste, la reina lo difamaba de la misma manera que Fedra a Hipólito y terminaba pagando con su vida la mentira.

En *Las cretenses*, Eurípides lleva la pasión a los límites de lo permitido, pues presenta en escena el amor de la reina Pasifae por el toro divino, encuentro antinatural de donde nacerá el minotauro. Es importante tener en mente esta tragedia porque Fedra es hija de Pasifae, y ya en *Hipólito portador de una corona* refiere el amor anormal de su madre con el toro como antecedente de su propia pasión indecorosa. De *Eolo* sólo se sabe que el poeta presentaba el amor incestuoso entre los hijos y las hijas del señor de los vientos, mientras que en *Crisipo* (ca. 410) se avocaba a retratar otra pasión completamente mal vista por la sociedad de su tiempo: el amor homosexual entre dos hombres adultos (Crisipo, hijo de Pélope, y Layo, padre de Edipo).²⁰³ Como puede observarse, la controversia en la pasión erótica fue el tema preferido del poeta en varias ocasiones y, al respecto, resulta más importante su decisión de escribir y representar tales historias, antes que las interpretaciones sobre el enfoque o los finales que les daba.

Lo que parece indudable es, como ya se ha señalado, que *Hipólito portador de una corona* se presentó en las Dionisias del 428 y recibió el primer lugar en el certamen.

²⁰¹ E., *Hipp.*, vv. 1436-1439: καὶ χαῖρ'· ἐμοὶ γὰρ οὐ θέμις φθιτοὺς ὄρᾶν/ οὐδ' ὄμμα χραίνειν θανασίμοισιν ἐκπνοαῖς/ ὄρῶ δέ σ' ἤδη τοῦδε πλησίον κακοῦ. ["Y ahora, adiós, pues no me está permitido ver cadáveres ni mancillar mis ojos con los estertores de los agonizantes y veo que tú estás ya cerca de ese trance."] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 279.

²⁰² No se conoce, sin embargo, la fecha exacta de su representación. Vid. Lesky, *op. cit.*, p. 287.

²⁰³ Vid. Lesky, *op. cit.*, p. 288.

III.3.3.2 Horizonte histórico

Para la primavera del 428 ya habían pasado tres años desde el inicio de la Guerra del Peloponeso (431-404), que fue calificada por Tucídides como “la conmoción más grande que afectó a los griegos, a una parte de los bárbaros y, por así decirlo, a la mayor parte de la humanidad”.²⁰⁴ Si se pone atención a las consecuencias que este conflicto tuvo dentro del mundo heleno, entre las que se cuentan la caída de la democracia en Atenas y el debilitamiento de la confianza entre πόλεις que en el siglo siguiente terminó facilitando la dominación macedónica, se puede comprender que la apreciación del historiador ateniense no era del todo exagerada: después de esta guerra, la humanidad conocida hasta el momento por los griegos jamás volvería a ser la misma.

Durante los 50 años que separan la batalla naval de Salamina del inicio de la Guerra del Peloponeso, el equilibrio de poder entre las πόλεις aliadas contra los persas y, sobre todo, entre Atenas y Esparta, se fue perdiendo. En estos años,

...los atenienses hicieron su imperio muy poderoso y ellos mismos llegaron a un alto grado de poder. En cambio, los lacedemonios, aunque se daban cuenta, no les ponían impedimentos sino en muy pequeña medida y se mantuvieron en calma la mayor parte del tiempo... hasta que la fuerza de los atenienses aumentó claramente y empezaron a meterse con sus aliados, momento en que consideraron la situación insostenible y decidieron entrar en acción resueltamente y quebrar, si podían, el poder ateniense emprendiendo esta guerra.²⁰⁵

De hecho, cuando el enfrentamiento comenzó de manera abierta, Atenas y Esparta estaban bajo un tratado de paz por 30 años, establecido en el 445, momento en que la soberanía sobre Trecén, entre otros territorios, había sido devuelta por los atenienses a los espartanos. Lo que orilló a Esparta a declarar roto este tratado fueron ciertos conflictos políticos y militares en tres ciudades —Epidamno, Potidea y Mégara— donde se manifestaron los típicos abusos de poder de Atenas sobre sus aliados: en la primera, su intervención en el conflicto político entre demócratas y oligarcas locales; en la segunda, la toma de la ciudad como medida preventiva ante su posible levantamiento; y

²⁰⁴ Th., I, 1. 2-3: κίνησις γὰρ αὕτη μεγίστη δὴ τοῖς Ἑλλησιν ἐγένετο καὶ μέρει τινὶ τῶν βαρβάρων, ὡς δὲ εἰπεῖν καὶ ἐπὶ πλείστον ἀνθρώπων. Texto griego tomado de la edición de H.S. Jones y J.E. Powell, *Historiae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Luis M. Macía Aparicio en Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso...*, p. 49.

²⁰⁵ Th., I, 118. 2-3: ἐν οἷς οἱ Ἀθηναῖοι τὴν τε ἀρχὴν ἐγκρατεστέραν κατεστήσαντο καὶ αὐτοὶ ἐπὶ μέγα ἐχώρησαν δυνάμει, οἱ δὲ Λακεδαιμόνιοι αἰσθόμενοι οὔτε ἐκόλυον εἰ μὴ ἐπὶ βραχύ, ἠσύχαζόν τε τὸ πλέον τοῦ χρόνου... πρὶν δὴ ἡ δύναμις τῶν Ἀθηναίων σαφῶς ἤρετο καὶ τῆς ζυμμάχιας αὐτῶν ἤπτοντο. τότε δὲ οὐκέτι ἀνασχετὸν ἐποιοῦντο, ἀλλ' ἐπιχειρητέα ἐδόκει εἶναι πάση προθυμίᾳ καὶ καθαιρετέα ἢ ἰσχύς, ἣν δύνωνται, ἀραμένους τόνδε τὸν πόλεμον. Texto griego tomado de la edición de H.S. Jones y J.E. Powell, *Historiae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Luis M. Macía Aparicio, *op. cit.*, p. 110.

en la tercera, el inflexible y prolongado cerco económico sobre los comerciantes megarenses.

Entre otras medidas, Esparta exigió a Atenas que levantara el sitio de Potidea y terminara con el cerco megarense. Pericles —el responsable de la dirección de los asuntos bélicos durante estos años, como he indicado antes— se negó a aceptar, por lo que Esparta le dio un ultimátum: que “dejara en libertad a los griegos”.²⁰⁶ Puede imaginarse el impacto que esta frase debió causar en los atenienses, habitantes de una ciudad que hasta entonces había sido el mayor ejemplo de libertad para Grecia. Con todo, parece que no fue el deseo de arrancarles el título de libertadores de la Hélade lo que impulsó a los espartanos a iniciar el conflicto de manera directa, sino el sencillo propósito de no conceder a Atenas más poder y no ver a Esparta sometida a su influencia: “La razón más verdadera, aunque siempre se ocultó, es, según creo, que el auge de los atenienses dio miedo a los lacedemonios y les obligó a ir a la guerra”.²⁰⁷

La primera estrategia espartana para vulnerar el poder ateniense fue la invasión anual del Ática. Del 431 al 421 hubo cuatro incursiones: en 431, 430, 428 y 427.²⁰⁸ Aunque en un principio los espartanos estaban seguros de que los hoplitas atenienses se les enfrentarían al ver sus campos en peligro, esto no sucedió. Por instrucción de Pericles, que sabía que la fortaleza de los suyos era el combate naval y no el terrestre, toda la población del campo se refugió tras las fuertes y gruesas murallas de Atenas. Si bien la supervivencia estaba asegurada por los puertos de la ciudad (también amurallados), este hacinamiento ocasionó un ambiente político sumamente tenso durante aquellos años: los hacendados del Ática tenían que soportar la destrucción de sus olivos, cultivos, santuarios y propiedades año con año, no había espacio suficiente en Atenas para albergar de manera digna a todas las familias y muchos jóvenes estaban en franco desacuerdo con la actitud pasiva que el estratega les demandaba, pues deseaban salir a luchar. Con todo, la verdadera cólera del pueblo contra Pericles llegó cuando, en el segundo verano de invasión, una enfermedad terrible y casi incurable asedió a la población de Atenas: la peste. Tucídides dice que “no se recordaba que hubiera habido

²⁰⁶ Petrie, *op. cit.*, p. 43.

²⁰⁷ Th., I, 23. 6: τὴν μὲν γὰρ ἀληθεστάτην πρόφασιν, ἀφανεστάτην δὲ λόγῳ, τοὺς Ἀθηναίους ἠγοῦμαι μεγάλους γιγνομένους καὶ φόβον παρέχοντας τοῖς Λακεδαιμονίοις ἀναγκάσαι ἐς τὸ πολεμεῖν. Texto griego tomado de la edición de H.S. Jones y J.E. Powell, *Historiae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Luis M. Macía Aparicio, *op. cit.*, p. 62.

²⁰⁸ Vid. Bowra, *op. cit.*, pp. 245-246.

en parte alguna epidemia tan extendida ni mortandad tan grande entre la población”.²⁰⁹ En efecto, más de un tercio de los atenienses perdieron la vida a causa de esta enfermedad.²¹⁰

Aun con las enormes pérdidas humanas, lo más grave fue la corrupción de los valores morales, religiosos y políticos que la ciudadanía ateniense había sostenido tan firme e impetuosamente. Si ya la vanguardia cultural de la época ponía sobre la mesa debates filosóficos que cuestionaban la legitimidad de las convenciones sociales, desde el mismo lenguaje hasta las más ancestrales instituciones civiles, la hostilidad del ambiente de guerra sin duda incrementó la inestabilidad de la moral pública y privada de Atenas.

En el 429 el propio Pericles murió de peste. Así, los atenienses tuvieron que continuar una guerra que si bien en gran medida habían decidido democráticamente, apenas iniciada se había quedado sin su principal cabeza de mando. Aquel verano los espartanos decidieron no invadir el Ática, sino poner sitio a Platea, ciudad aliada de Atenas. Mientras tanto, una parte considerable del ejército ateniense partió hacia Tracia en busca de trigo. Durante el invierno del mismo año, los lacedemonios decidieron lanzar un ataque sorpresa, que fracasó, contra el principal puerto ateniense del Pireo, no sin antes haber hecho una parada en la isla natal de Eurípides, donde saquearon y destruyeron el territorio. No es posible saber si las posesiones de la familia del poeta se vieron afectadas, ni si él mismo o algún pariente se encontraban ahí o resultaron lastimados; aun así, es muy probable que Eurípides resintiera profundamente este episodio en particular. Fue precisamente después de este invierno que el poeta concursó en el festival con su *Hipólito portador de una corona*.

No es difícil imaginar el ánimo general de los espectadores de esta tragedia: desmoralizado y hasta cierto punto sediento de evasión y belleza. En *Hipólito* encontraron una obra que, sin poner en escena el delicado tema de la guerra, retrataba de forma sublime el problema de la desmesura del ser humano, no sólo en el sentido trágico tradicional de la ὕβρις del héroe frente a la divinidad, sino en el plano mucho más mundano de los sentimientos. Fedra, en su nueva versión, daba testimonio del irresistible amor erótico que arrasa con la misma vida; Hipólito, por su parte, encarnaba la profundidad de una experiencia piadosa tan individual que fácilmente se traducía en

²⁰⁹ Th., II, 47. 3-4: οὐ μέντοι τοσοῦτός γε λοιμὸς οὐδὲ φθορὰ οὕτως ἀνθρώπων οὐδαμοῦ ἐμνημονεύετο γενέσθαι. Texto griego tomado de la edición de H.S. Jones y J.E. Powell, *Historiae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Luis M. Macía Aparicio, *op. cit.*, p. 156.

²¹⁰ Bowra, *op. cit.*, p. 212.

insolencia. Ambos son personajes desmesurados que, sin embargo, representan la fuerza y la dignidad de quien está al mismo tiempo comprometido con los valores morales propios y los de su comunidad. Esta solidez de carácter, puesta, como siempre en la poesía de Eurípides, en un hombre y una mujer que dudan, se equivocan y finalmente mueren, retrató de modo inigualable la todavía viva fortaleza espiritual ateniense.

En la pureza física y moral del joven devoto de Ártemis, así como también en su innegable irascibilidad e insensatez, el espectador de Atenas quizá encontró un recuerdo del ilustre líder político que acababa de fallecer. Pese a su férreo aislamiento y a su particular forma de religiosidad, por su respeto al juramento prestado y a las normas cívicas representadas en Teseo, Hipólito bien podía ser ejemplo de aquella máxima periclea que dictaba que la polis era siempre más importante que el individuo y que la máxima gloria para un hombre era morir por el bienestar de la comunidad.²¹¹ Por su parte, Fedra, al confesar a la nodriza el origen de sus males, pudo encarnar el típico afán de las mujeres atenienses de alcanzar la fama inmortal mediante el autosacrificio por los valores comunes, mientras que su pasividad frente a la acción de su servidora quizá le recordaba al público ateniense las pequeñas y graves fallas de carácter que arrastran al ser humano a las peores situaciones, por muy noble que haya sido el conjunto de su vida. Finalmente, en el intenso deseo que siente Fedra por extraviarse en el mundo de Hipólito, en apariencia más puro y sereno (anhelo compartido poco después por los dolorosos cantos de las doncellas del coro), hallaron también los atenienses, junto con el poeta, el reflejo de sus temores y esperanzas:

Eurípides conocía demasiado el corazón humano para no sentir nostalgia de un mundo más puro. Y la Guerra del Peloponeso, con sus horrores crecientes, no servía precisamente para atenuar este sentimiento. Por eso su teatro, donde lo horrible se expande sin contención y donde lo patético emplea los medios más graves, está también recorrido por figuras ideales y tiernas, que rompen con todo lo demás y están como aparte. Su gracia parece pertenecer a cualquier ámbito inaccesible donde se intuye que al poeta le hubiera gustado refugiarse.²¹²

²¹¹ De acuerdo con Tucídides (II, 41. 5 y 43. 2-3) Pericles pronunció las siguientes palabras en el discurso fúnebre mencionado anteriormente: *περὶ τοιαύτης οὖν πόλεως οἶδε τε γενναίως δικαιοῦντες μὴ ἀφαιρεθῆναι αὐτὴν μαχόμενοι ἐτελεύτησαν... κοινῇ γὰρ τὰ σώματα διδόντες ἰδίᾳ τὸν ἀγῆρων ἔπαινον ἐλάμβανον καὶ τὸν τάφον ἐπισημότατον... ἀνδρῶν γὰρ ἐπιφανῶν πᾶσα γῆ τάφος.* [“Los que aquí están murieron luchando por tener acerca de semejante ciudad la noble idea de que no era justo verse privados de ella... Dieron, en efecto, su vida a la comunidad y por ello han alcanzado cada uno eterna alabanza y el más honroso sepulcro... Porque la tierra entera es tumba de los hombres ilustres.”] Texto griego tomado de la edición de H.S. Jones y J.E. Powell, *Historiae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Luis M. Macía Aparicio, *op. cit.*, pp. 153 y 154.

²¹² Romilly, *op. cit.*, p. 137.

Por último, y más allá de estas aventuradas interpretaciones, no se debe olvidar que quizá la belleza misma de la obra bastó para que el jurado concediera el primer lugar al poeta en esta ocasión: “El *Hipólito*... en cuanto a la construcción y a la belleza general de la factura, sino por la grandeza de la idea o la profundidad pasional, es tal vez la obra más hermosa de Eurípides”.²¹³

III.3.3.3 Análisis general de la obra

Como puede observarse, las dos innovaciones más importantes que introduce el poeta en esta versión del *Hipólito* son la intervención divina al inicio y al final de la obra, y la creación del personaje de la nodriza. Éste (de gran relevancia para la tradición literaria occidental como antecedente de la *Celestina*), permite a Eurípides presentar de manera indirecta la acción medular de su historia (la confesión de amor), aumentar la complejidad de la peripecia y dotarla, por lo mismo, de un sentido trágico más amplio. La iniciativa de la nodriza no le quita a Fedra ni a Hipólito la responsabilidad última que tienen sobre el rumbo de los acontecimientos, pero sí cubre con un velo insalvable la circunstancia que los genera. Como lo ha observado Ruth Scodel, a partir de esa confesión indirecta el poeta puede, además, plantear sobre el escenario algunos problemas del lenguaje que se encontraban entre los más discutidos por la filosofía de su época y que, al mismo tiempo, son algunos de los temas centrales en esta tragedia.

En efecto, la confesión de amor no se presenta abiertamente: se mantiene oculta y sólo es posible conocer sus consecuencias. Por éstas es fácil deducir que la nodriza le ha revelado al joven los sentimientos de Fedra, y no se sabe qué lugar habrían tenido entonces su declaración de no decir nada al joven y los filtros mágicos con los que había prometido ayudar a la reina, o si en realidad nunca tuvo intención de ir por ese camino y sencillamente fue deshonesto. Por ello son justificados los sentidos reproches que después de su entrevista con Hipólito le dirige Fedra a su esclava. Sin embargo, es difícil saber si la anciana en realidad se equivocó en la manera de abordar a Hipólito y el joven lo adivinó todo, o si desde el principio tenía pensado una jugada audaz con la confesión, y, en un honesto afán de proteger a la reina, mintió sobre ella. Con todo, no parece haber deshonestidad ni malicia en la anciana servidora, sino una naturaleza humana pintada nuevamente, como era costumbre en el poeta, con los colores de la contradicción: “Eurípides hizo un retrato muy fino de esta figura, de manera que resulta

²¹³ Murray, *op. cit.*, p. 58.

verosímil la transición de la primera consternación de esta sencilla mujer a su disposición para colaborar como tercera. Pero los bienintencionados servicios de la nodriza redundan en perjuicio de todos”.²¹⁴

La iniciativa de la nodriza se vincula formalmente con las recomendaciones de moderación que uno de los servidores de Hipólito le da al joven al inicio de la obra, cuando éste pasa por alto el saludo a Afrodita. Este tipo de participaciones constituyen un tópico trágico: “es una regla general de la tragedia que los personajes que rechazan un consejo cuando proviene de alguien socialmente inferior cometen un grave error... Ahora bien, los personajes comprensivos suelen escuchar con mucha atención la opinión de sus inferiores aun cuando el consejo no siempre sea bueno”,²¹⁵ como precisamente le ocurre a Fedra. Por otro lado, en el discurso persuasivo de la nodriza que busca convencer a su reina de ceder ante la fuerza de la pasión, se encuentra plasmada una de las habilidades sofistas más recurrentes de la época: hacer del peor argumento uno mejor. En efecto, ahí la nodriza “adapta... todas las ideas convencionales de la moral griega para defender la posición extremadamente no convencional de que es mejor cometer adulterio que morir”.²¹⁶ Más adelante volveré sobre esta argumentación fundamental en el devenir de la historia.²¹⁷

En el otro momento nodal de la trama de la tragedia, la escritura de la nota suicida de Fedra, una vez más la comunicación es indirecta y esto es justamente lo que produce las consecuencias más nefastas. A diferencia de la acción de la nodriza, en este caso el público y el coro conocen por anticipado lo que va a ocurrir, lo que, como antes he querido explicar, es característico del género y al mismo tiempo aumenta el carácter trágico de los acontecimientos posteriores. Cuando Teseo llega de su viaje y descubre²¹⁸ no sólo que su esposa se ha quitado la vida sino que su propio hijo es responsable del acto, es comprensible que, en su dolor, pierda el buen juicio que lo sitúa en la tradición como un símbolo de la democracia ateniense, por más que en las tragedias conserve siempre su carácter de rey. De esta manera, también Teseo se convierte en una figura de autoridad moral y política que cae en la desmesura. Ante los ojos del espectador se desarrolla el juicio y la condena injusta de Hipólito, y sólo el coro —que a su vez le ha

²¹⁴ Lesky, *Historia de la literatura griega...*, p. 587.

²¹⁵ Scodel, *op. cit.*, p. 103.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 219.

²¹⁷ *Cf. Infra*, pp. 113-120.

²¹⁸ En la lectura que el rey de Atenas hace de la nota suicida de su esposa, se halla “el ejemplo más antiguo de lectura en silencio de todo el mundo clásico; la gente normalmente leía en voz alta, de manera que esta lectura silente tiene un poderoso efecto escénico”. Scodel, *op. cit.*, pp. 222-223.

prometido a la reina no decir nada— y el público saben que esas palabras escritas son difamatorias. Una vez más es posible imaginar el impacto que un juicio de tal naturaleza causaría en el horizonte histórico que se ha descrito, cuando reinaba un clima de intransigencia y desconfianza ante las asambleas de Atenas, Esparta y las ciudades aliadas. Por aquellos años, las discusiones sofistas habían cuestionado el significado del lenguaje y, en ellas, la palabra podía no poseer su significado convencional; en todo caso, por la forma en que era utilizada, ésta ya no garantizaba transmitir la verdad. Tales fueron, como lo señala Scodel, los problemas del lenguaje que Eurípides recreó poéticamente en *Hipólito*, en donde “la trama entera depende de dos comunicaciones indirectas (la propuesta de la nodriza a Hipólito y la nota de suicidio); una es engañosa y la otra es decididamente una mentira”.²¹⁹ Por todo lo anterior, esta tragedia posee un evidente carácter político, aun cuando no trate abiertamente de política.

El otro cambio por demás relevante entre la versión perdida de *Hipólito* y la que se conserva es la invitación de las diosas a escena. La peculiar presencia de la divinidad en esta tragedia da cuenta de una de las más logradas y enigmáticas síntesis entre la filosofía religiosa de Eurípides y la religión tradicional de la polis; entre la innovación poética que lo caracteriza (humanización, interiorización) y el más estricto apego a las normas del género trágico. Ruth Scodel señala que en el *Hipólito* hay dos posibles planos de lectura para la presencia divina: el que interpreta la tragedia como una *θεωμαχία* (el enfrentamiento entre dos diosas con adjudicación moral) y el que la mira como una historia alegórica (las diosas como símbolos de los sentimientos humanos), y asegura que “esta doble visión de los dioses es una de las fuentes más importantes de la fascinación que esta tragedia suscita”.²²⁰ Ciertamente, la obra brinda suficientes elementos para realizar ambas lecturas. En el caso de la *θεωμαχία* es fácil identificar de inmediato a las divinidades contrincantes y el motivo de disputa, así como la *ὑβρις* tradicional del héroe y su castigo divino. Para la lectura alegórica basta con ignorar todo lo que pudiera tomarse como literal en la participación de las diosas; en la naturaleza erótica de los males de Fedra se observaría el actuar de Afrodita, mientras que en la terca castidad del joven estaríamos ante la presencia de Ártemis. En una lectura de este tipo la intervención divina resulta del todo innecesaria, pues para los lectores o espectadores de la tragedia, que ya conocen la inocencia del héroe y el grave error que ha cometido Teseo, el conflicto trágico está terminado al final de la trama, incluso antes

²¹⁹ Scodel, *op. cit.*, p. 223.

²²⁰ *Ibid.*, p. 228.

de la aparición de la deidad. Lo relevante es que parece como si el poeta hubiera decidido mezclar adrede ambas interpretaciones de lo divino y, con ello, otorgar a su obra una belleza mayor: como alegorías, símbolos o personajes del elenco dramático, las diosas poseen “una vitalidad aterradora”²²¹ cuyo efecto catártico en el espectador o en el lector supera cualquier concepción filosófica de la divinidad. Por ejemplo, si bien la aclaración de la inocencia de Hipólito y el establecimiento de su culto al final de la tragedia pudieron resolverse con una confesión de la nodriza a Teseo y con un decreto oficial para honrar la memoria de su hijo, Eurípides opta por mostrar en el encuentro de Ártemis e Hipólito un ejemplo de lo cercana e íntima que puede ser la experiencia religiosa aun en el marco de la vieja religión clásica, con sus dioses lejanos e iracundos; en palabras de Lesky, se trata del “antropomorfismo homérico convertido en la más sutil humanidad”.²²²

Otro rasgo que contribuye al complejo tratamiento de la divinidad en esta obra son las distintas percepciones que tienen los personajes sobre la intervención de las fuerzas sobrenaturales en su vida. Como lo señala Daniel Rinaldi, de esta observación se concluye que “ni las diosas mueven a los hombres como simples títeres, ni éstos actúan con total independencia de aquellas”, y que “al respecto, entre los hombres podemos distinguir... los que se sienten promovidos totalmente por las diosas, como las mujeres del coro y la nodriza, y los que se sienten promotores de sus acciones, como particularmente Fedra e Hipólito”.²²³

De igual forma, a partir de la breve declaración de uno de los personajes secundarios de la tragedia, Eurípides aprovecha para sembrar en la conciencia de su público una cuestión fundamental de la filosofía religiosa de su tiempo: cuando el sirviente de Hipólito le ruega a Afrodita que ignore las faltas de respeto de su amo, porque es joven y los dioses deben ser más sabios que los hombres, “es imposible no considerar qué significa que Afrodita se niegue a escuchar la sugerencia”;²²⁴ recuérdese que una vertiente del pensamiento griego planteaba por entonces la imposibilidad de que los dioses fueran tales si obraban de mala manera.

Al final, sea cual sea la lectura que se dé a la intervención divina en esta tragedia, o el mayor o menor grado de fe en lo sobrenatural que los personajes poseen, lo importante es que el poeta deja lugar más que suficiente a la decisión (meditada o

²²¹ Rinaldi Pollero, *op. cit.*, p. 178.

²²² Lesky, *op. cit.*, p. 286.

²²³ Rinaldi Pollero, *op. cit.*, p. 179.

²²⁴ Scodel, *op. cit.*, p. 118.

irreflexiva) de los personajes sobre sus acciones y que en este sentido, como se ha dicho antes, son “los procesos que se desarrollan en el pecho humano, los [*sc.* que] mueven este drama [*sc.* incluso] en las escenas marginales”.²²⁵

Para cerrar este análisis general de la tragedia es relevante notar, como señala Scodel, que en *Hipólito* puede distinguirse muy claramente una estructura basada en la duplicidad: se tienen dos divinidades encontradas, dos pasiones contrarias, dos personajes que se destruyen una al otro, dos comunicaciones engañosas o indirectas, dos discursos apologéticos (el de Fedra de sí misma y el de Hipólito frente a la acusación de Teseo) y dos difamatorios (el discurso misógino de Hipólito y el de acusación contra el joven por parte de Teseo), y finalmente, dos héroes: “*Hipólito* es la más equilibrada de las tragedias díplicas que nos han llegado. Sus dos personajes principales son antagonistas y, sin embargo, no exige al público elegir a uno de ellos”.²²⁶ En efecto, la simpatía y comprensión que el poeta de Salamina se había propuesto generar en los atenienses hacia la figura de Fedra se logra a cabalidad, sin haber recurrido para esto a la construcción de un personaje moralmente perfecto; también la compasión y angustia que el público pudiera sentir por Hipólito no elimina la grave muestra de soberbia, irascibilidad e insensatez que le asigna Eurípides en esta versión. Con todo, es debido a su nobleza de carácter y a su típica disposición a dar la vida con dignidad²²⁷ que “Fedra e Hipólito son probablemente los dos seres humanos de comportamiento más heroico del teatro de Eurípides”.²²⁸

III.3.3.4 La culpa de Hipólito

Durante buena parte del siglo pasado, debido a la influencia del psicoanálisis freudiano, la aversión de Hipólito por el sexo fue interpretada como un ejemplo del deseo erótico reprimido. Para los autores posteriores a Eurípides, así como para los intérpretes de sus obras, parece que la castidad del joven es simplemente inconcebible, pues algunas de las versiones de la historia de Hipólito escritas tanto en la época antigua como en la moderna retratan una cierta reciprocidad amorosa hacia su madrastra por parte del joven, y también es posible que el mismo Eurípides hubiera creado un héroe avergonzado por sus deseos carnales en la versión anterior de su obra. Sin embargo, en

²²⁵ Lesky, *op. cit.*, p. 281.

²²⁶ Scodel, *op. cit.* p. 231.

²²⁷ Como desarrollaré más adelante (*Cf. Infra*, pp. 82-86), la venganza y la difamación en las heroínas de Eurípides no restaban en nada su nobleza de carácter, y más aún, en estos actos radicaba para muchas de ellas la única manera de morir con dignidad.

²²⁸ García Gual, *op. cit.*, p. 220.

Hipólito portador de una corona, desde mi perspectiva, no hay lugar para una interpretación de este tipo. Al contrario, precisamente en la obstinada castidad del joven de Trecén se halla su mayor virtud y su mayor culpa; juntas, como corresponde al gusto del poeta.

En efecto, no sólo la idea de un joven devoto de Ártemis era extraña entre los griegos, ya que generalmente las praderas vírgenes y el culto a la diosa se asociaban con mujeres jóvenes que todavía no se desposaban, sino que también su aislamiento de la vida pública y su castidad eran en sí mismas terminantemente repudiables:

Hipólito, súper masculino en su misoginia y en su devoción por la caza y el atletismo, queda potencialmente feminizado por la imagen de la pradera intacta. Su rechazo al sexo sencillamente no tiene cabida en la vida griega en la que era perfectamente normal que un hombre fuera casto por un tiempo para tener en algún momento pureza ritual o como parte del entrenamiento atlético, pero jamás permanentemente: se esperaba que un hombre se casara y prolongara el linaje.²²⁹

Así, su alejamiento o mala posición en la vida social le otorgan esa característica de los héroes euripídeos entre los que se puede hablar de inocencia. Se puede decir, y es cierto, que Hipólito es inocente en lo que respecta a la acusación de violación que recibe de su padre y, sobre todo, en el plano subjetivo de su conciencia moral. Sin embargo, no lo es si se toma en cuenta su desmesura. Su culpa trágica es precisamente el orgullo entendido de la manera más tradicional: “cuando Hipólito... rehúsa fría y bruscamente el saludo a Afrodita, comprendemos que su orgullosa castidad significa al mismo tiempo una ὕβρις, una insolencia o arrogancia al negar a uno de los grandes poderes de la vida”.²³⁰ Hay que tomar en cuenta, no obstante, que a diferencia de otros héroes cuya culpa trágica es la ὕβρις, Hipólito muere sin haber reconocido, ni en la menor medida, su falta de moderación. Ni siquiera Ártemis, que al final de la obra saca a la luz toda la verdad e indica a cada uno sus errores y su parte de nobleza, hace la más mínima mención de la insolencia de su devoto más querido. Esta actitud tiene el efecto de legitimar hasta cierto punto la forma de vida de Hipólito, que incluso será recordada de manera piadosa y venerada religiosamente.

Finalmente, si Fedra no hubiera vuelto a reflexionar sobre la forma en que dejaría este mundo, si hubiera muerto en la ignominia, sin haber realizado el acto moralmente cuestionable de difamar a Hipólito, éste no hubiera alcanzado nunca su estatus de héroe, porque es justamente en la fortaleza de espíritu y en la fidelidad a su juramento en los

²²⁹ Scodel, *op. cit.*, p. 216.

²³⁰ Lesky, *op. cit.*, p. 284.

momentos más difíciles que el joven demuestra su nobleza y alcanza, para bien de los valores cívicos y morales representados por Teseo, la muerte y el culto. Es posible constatar así que, tanto en el mito como en la tragedia, el personaje de Fedra parece ser la clave para la heroicidad de Hipólito y la trascendencia de su recuerdo en el culto griego y la literatura occidental.

IV. LA CULPA DE FEDRA

IV.1 Causas

Como adelanté en la Introducción a este trabajo, antes de evaluar el grado de culpa o responsabilidad de Fedra, he querido analizar las causas que la llevaron al lugar en donde se la encuentra al inicio de la tragedia: enferma de amor, determinada a dejarse morir de inanición debido a la vergüenza que ese amor representa para ella y su sociedad.

IV.1.1 Causas formales

Bajo esta denominación he agrupado aquellas causas que se refieren a la norma del género trágico y al estilo de la tragedia de Eurípides. Es decir, aquellos elementos que en el *Hipólito* respondan claramente a la tradición literaria trágica —y, con ella, a la tradición mitológica griega— y aquellos que son propios de la poesía euripídea. En el análisis previo de la obra he adelantado algunos temas que aquí retomaré de manera particular y que se enfocan en la situación de Fedra, para la cual distingo tres tipos de causas formales: la voluntad divina (la de Afrodita), el tema de la pasión o ἔρως concebido como una enfermedad de origen divino, y la manera en que se aborda el asunto de la fama y la muerte de la mujer en la tragedia.

IV.1.1.1 Voluntad divina (La voluntad de Afrodita)

Antes mencioné que una de las características de lo trágico en Eurípides es que las posibles respuestas a la gran pregunta del sentido de la vida y el sufrimiento del ser humano se quedan en la mente de los hombres y las mujeres, pues aunque el poeta presente en su teatro figuras divinas que están ligadas a los acontecimientos de la trama, la profunda incertidumbre de sus personajes humanos ante el orden sobrenatural los hace confiar casi únicamente en sus propios medios para enfrentar el conflicto o la situación trágica. Con todo, también referí el análisis de Ruth Scodel para decir que una de las características más fascinantes del *Hipólito* como obra de arte, es precisamente la posibilidad de hacer dos lecturas simultáneas de la obra: la puramente humana (en la que las diosas son una alegoría de los sentimientos de hombres y mujeres) y la divina (donde la participación sobrenatural de estas deidades podría tomarse literalmente). Acerca de en qué medida una u otra lectura predominan en la obra, y en qué grado se

funden para revelar una de las más vívidas representaciones de la divinidad en Eurípides, ya he hablado anteriormente.²³¹ Aquí sólo cabe señalar que, en última instancia, la presencia divina funciona también conforme a la norma (o formalidad) del género trágico: a partir de la ofensa a la divinidad (Afrodita, que ha sido insultada por la castidad exacerbada de Hipólito) se echa a andar la acción dramática de la tragedia.

De esta forma, la obra inicia con uno de esos prólogos arcaizantes del estilo euripídeo, donde la diosa, luego de establecer su majestad, explica por qué ha sido ofendida y anuncia con ello los antecedentes y el devenir de la trama:

<p>Πολλὴ μὲν ἐν βροτοῖσι κοῦκ ἀνώνυμος, (1) θεὰ κέκλημα Κύπρις, οὐρανοῦ τ' ἔσω· ὅσοι τε Πόντου τερμόνων τ' Ἀτλαντικῶν ναίουσιν εἴσω φῶς ὀρῶντες ἡλίου, τοὺς μὲν σέβοντας τὰμὰ πρεσβεύω κράτη, (5) σφάλλω δ' ὅσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα.</p> <p style="text-align: center;">...</p> <p>ὁ γὰρ με Θεσέως παῖς, Ἀμαζόνος τόκος, (10) Ἴππόλυτος, ἀγνοῦ Πιτθέως παιδεύματα, μόνος πολιτῶν τῆσδε γῆς Τροζηνίας λέγει κακίστην δαιμόνων πεφυκέναι, ἀναίνεται δὲ λέκτρα κοῦ ψαύει γάμων· Φοίβου δ' ἀδελφὴν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην, (15) τιμᾶ, μεγίστην δαιμόνων ἠγούμενος· γλωρὰν δ' ἄν' ὕλην παρθένῳ ξυνὼν ἀεὶ κυσὶν ταχεῖαις θήρας ἐξαιρεῖ χθονός, μεῖζω βροτείας προσπεσῶν ὁμίλιας. τούτοισι μὲν νυν οὐ φθονῶ· τί γὰρ με δεῖ; (20) ἃ δ' εἰς ἔμ' ἡμάρτηκε, τιμωρήσομαι Ἴππόλυτον ἐν τῆδ' ἡμέρᾳ· τὰ πολλὰ δὲ πάλαι προκόψασ'—οὐ πόνου πολλοῦ με δεῖ</p>	<p>Soy una diosa poderosa y no exenta de fama (1), tanto entre los mortales como en el cielo, y mi nombre es Cipris. De cuantos habitan entre el Ponto y los confines del Atlas y ven la luz del sol tengo en consideración a los que reverencian mi poder (5) y derribo a cuantos se ensoberbecen contra mí.</p> <p style="text-align: center;">...</p> <p>El hijo de Teseo y de la Amazona (10), alumno del santo Piteo, es el único de los ciudadanos de esta tierra de Trozén que dice que soy la más insignificante de las divinidades, rechaza el lecho y no acepta el matrimonio. En cambio (15), honra a la hermana de Febo, a Ártemis, hija de Zeus, teniéndola por la más grande de las divinidades. Por el verdoso bosque, siempre en compañía de la doncella, con rápidos perros extermina a los animales salvajes de la tierra, habiendo encontrado una compañía que excede a los mortales. Yo no estoy celosa por ello (20), ¿por qué iba a estarlo? En cambio, por las faltas que ha cometido contra mí, castigaré a Hipólito hoy mismo; la mayor parte de mi plan la tengo muy adelantada desde hace tiempo, no tengo que esforzarme mucho.</p> <p style="text-align: right;">E., <i>Hipp.</i>, vv. 1-23²³²</p>
---	--

²³¹ Cf. *Supra*, pp. 70-72.

²³² Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 227-228.

Y más adelante, tras describir la forma en que el orgulloso joven ha de morir, establece también la suerte de Fedra:

ἦ δ' εὐκλεῆς μὲν, ἀλλ' ὅμως ἀπόλλυται,
Φαίδρα· τὸ γὰρ τῆσδ' οὐ προτιμήσω κακὸν
τὸ μὴ οὐ παρασχεῖν τοὺς ἐμοὺς ἐχθροὺς ἐμοὶ
δίκην τοσαύτην ὥστ' ἐμοὶ καλῶς ἔχειν (50).

Y Fedra, aun con buena fama, morirá no obstante,
pues yo no voy a considerar de tan gran
importancia su desgracia, hasta el extremo (50) de
que mi enemigo vaya a dejar de pagarme toda
justicia que deba hasta darme satisfacción.

E., *Hipp.*, vv. 47-50²³³

En este prólogo se encuentran en delicado equilibrio los elementos tradicionales del mito y la tragedia, y los innovadores de la poesía euripídea: si bien se retrata a Afrodita como la diosa épica que actúa movida por el resentimiento que le causa la ofensa de un mortal, y anuncia entonces su majestad y sus intenciones de venganza, sus medios y sus consideraciones, el poeta tiene la sutileza de introducir unas líneas que indican no solamente el destino de Fedra, sino una primera e importante valoración moral de su persona que contribuye a la discusión sobre su culpabilidad o su inocencia: aunque Fedra es εὐκλεής, ha de morir para satisfacer el deseo de reparación de la diosa. Esto es sorprendente porque, como ya he indicado antes, el personaje de Fedra no contaba con ningún aprecio por parte de los atenienses y, en realidad, tampoco era celebrada por su buen nombre, por lo que dicha consideración positiva de su carácter moral en labios de la diosa que le mandará el peor de los males (la pasión) es profundamente innovadora.

Ahora bien, la explicación de por qué Afrodita se siente tan ofendida por la castidad de Hipólito, así como de su comportamiento en contra de una mujer mortal para castigar la ofensa del joven, tiene que ver también con una serie de elementos formales o tradicionales de la mitología griega. En todo el *corpus* literario griego puede observarse que de los dioses “no había ninguno que fuera virgen, y las promiscuidades sexuales, incluyendo la violación, nunca fueron motivo de censura, ni siquiera entre los que estaban casados”.²³⁴ De ahí que fuera impensable que un hombre mortal desafiara a la diosa con su rechazo a los placeres de la carne. Sobre la posible interpretación social y filosófica de la postura de Hipólito ya he hablado anteriormente al decir que, en el plano de la realidad de la Atenas de Eurípides, también hubiera sido mal vista esta castidad y

²³³ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Antonio Guzmán Guerra, *op. cit.*, p. 167.

²³⁴ Sara Pomeroy, *Diosas, ramerías, esposas y esclavas...*, p. 22.

este aislamiento de la vida pública que ostentaba Hipólito.²³⁵ Pero incluso si sólo se mira el plano mitológico, se verá que la insolencia del joven afecta a la majestad de una diosa que no sólo reina sobre todos los mortales, sino también sobre las otras divinidades (como ya argumentará la nodriza en su momento para convencer a Fedra de ceder ante su poder²³⁶) y que, por esto mismo, es “más poderosa que una diosa”²³⁷. De ahí surge la absoluta pérdida de Hipólito al rechazarla.

En cuanto al proceder de la diosa sobre Fedra, es útil notar también que en el conjunto de mitos que describen sus aventuras, “parecería una constante el hecho de que Afrodita castiga más a las mujeres jóvenes y que, frecuentemente, el mismo castigo no recae sobre quien ha ofendido a la diosa, sino sobre alguien de su familia”.²³⁸ No es sorprendente entonces que Afrodita no haya cobrado la ofensa de manera directa sobre su enemigo, ni que para ello haya elegido a Fedra, quien por su género y posición social, como ya explicaré cuando desarrolle las causas originales, estaba justo en el lugar adecuado para concretar los planes de la diosa. Lo que sí es sorprendente, en otro sentido, es lo mucho que difieren el mito y el culto religioso de los griegos en esta pauta de comportamiento de las deidades femeninas con las mujeres mortales.

Sara Pomeroy explica que si bien “los mitos representan a las diosas como hostiles hacia las mujeres, o las muestran realizando muchas actividades extrañas a las experiencias de las mujeres mortales”, en cambio, en los numerosos cultos establecidos en las ciudades griegas “se presta atención a la realización de las necesidades femeninas y a la determinación de sus roles característicos en la sociedad”.²³⁹ En efecto, los cultos a las diosas de la ciudad representaban el espacio público más importante (y básicamente el único) en el que la mujer podía realizarse, mientras que la experiencia religiosa entre las mujeres griegas, al estar fincada en sus actividades cotidianas (la costura, el cuidado de los niños pequeños, la administración de la casa, la producción de ciertos alimentos y bienes) parece haber tenido un alto grado de intimidad. En el *Hipólito* se observa el tratamiento dramático de ambos fenómenos de la Grecia antigua: si por un lado la obra inicia con la representación de lo femenino divinizado, y por tanto alejado de la vida de las mujeres mortales y apegado a la norma mitológica y trágica

²³⁵ Cf. *Supra*, p. 72-74.

²³⁶ Cf. *Infra*, p. 115.

²³⁷ E., *Hipp.*, vv. 359-360: Κύπρις οὐκ ἄρ' ἦν θεός/ ἀλλ' εἴ τι μείζον ἄλλο γίγνεται θεοῦ. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 241.

²³⁸ Rinaldi Pollero, *op. cit.*, p. 39 nota 3.

²³⁹ Pomeroy, *op. cit.*, p. 23.

tradicional, por el otro cierra con el *deus ex machina* en el que Ártemis establece el culto de las jovencitas vírgenes a Hipólito, culto que queda homologado al de la diosa virgen, en el que las jóvenes consagraban sus juguetes infantiles a Ártemis antes de contraer matrimonio; y así, de acuerdo con su estilo, una vez más Eurípides enlaza de manera íntima el mundo de la tragedia con el mundo real de la polis, y más aún, con la vida real de las mujeres griegas.

IV.1.1.2 El ἔρωσ como enfermedad de origen divino

Antes mencioné que a Eurípides se le considera el primero en llevar al teatro el tema de la pasión y, en especial, el de la pasión erótica en las mujeres. En este apartado quiero añadir que, en muchas ocasiones, este ἔρωσ es presentado por el poeta como un sentimiento tan devastador que los personajes poseídos por él lo padecen como una enfermedad física (νόσος) y mental (μανία). Al tener también, por lo general, un origen divino, este ἔρωσ se sitúa muy cerca de la experiencia de la ἄτη, descrita páginas antes.²⁴⁰ Este conjunto de características son las que componen la pasión de Fedra que, como tal, es parte de las causas formales asociadas a la tradición trágica y mitológica de la Grecia antigua.

El siguiente fragmento de *Hipólito* pone en boca del coro de doncellas de Trecén el terrible poder de Ἔρωσ como divinidad de la pasión, y hace patente la súplica de que nunca se les presente como un mal (μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης):

<p>Ἔρωσ Ἔρωσ, ὁ κατ' ὀμμάτων (524) στάζεις πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν (525) ψυχᾷ χάριν οὐς ἐπιστρατεύσει, μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις. οὔτε γὰρ πρὸς οὔτ' ἄστρον ὑπέρτερον βέλος, οἶον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας (532) ἴησιν ἐκ χειρῶν</p>	<p>¡Amor, amor (525), que por los ojos destilas el deseo, infundiendo un dulce placer en el alma de los que sometes a tu ataque, nunca te me muestres acompañado de la desgracia ni vengas discordante! Ni el dardo del fuego (530) ni el de las estrellas es más poderoso que el que sale de las manos de Afrodita, de Eros, el hijo de Zeus.</p>
---	--

E., *Hipp.*, vv. 524-533²⁴¹

Ἔρωσ incluso domina “a las fieras de los montes y de los mares y a todo lo que la tierra nutre y contemplan los ardientes rayos del sol, y también a los hombres”.²⁴² Si la pasión

²⁴⁰ Cf. *Supra*, p. 22.

²⁴¹ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 248.

que invade a Fedra no fuera de este tipo, quizá habría logrado moderarla e incluso olvidarla, y el devenir de los acontecimientos no daría paso a un conflicto trágico. Mucho del éxito que tuvo esta nueva versión del *Hipólito* se debe, como señalé en los apartados anteriores, a la forma en que se comporta Fedra ante este ἔρως terrible: su muerte, aun con la difamación del joven que lleva añadida, garantizó la aceptación de la obra, pues aquellas otras tragedias en las que cabe suponer una defensa a ultranza de estas pasiones desmedidas no corrieron con la misma suerte. Daniel Rinaldi asegura que “las tragedias de Eurípides que tratan de manera central las formas ‘enfermas’ del amor: el incesto, el adulterio, el bestialismo, no fueron bien recibidas por el público ateniense”.²⁴³ Entre estas tragedias menciona precisamente *Las cretenses*, la cual está estrechamente vinculada con el *Hipólito* que se conserva, debido a que narra el amor enfermo de la madre de Fedra por el toro de Minos. El mito cuenta que “cuando Minos rehusó sacrificar a Poseidón, como había prometido, un magnífico toro, el dios le castigó infundiéndole a Pasifae una atracción irresistible por aquel animal”.²⁴⁴ De los fragmentos que quedan de esta obra, se sabe que “la propia Pasifae se defiende ante Minos argumentando el origen divino y el carácter involuntario de su pasión por el toro; más aún, le atribuye a su esposo, rey de Creta, la responsabilidad de su pasión”.²⁴⁵ Fedra se referirá al amor anormal de su madre como antecedente de su propia tragedia, y describirá también su pasión como enfermedad o delirio enviado por una divinidad. Pero aún antes de que ella lo haga explícito, es notable cómo para las doncellas del coro, así como para su nodriza, resulta evidente que se trata de una enfermedad de origen divino debido al deterioro físico y mental que muestra la reina, aunque en principio ninguna de ellas imagina que se trata de un ἔρως terrible:

<p>τειρομένην νοσερᾶ κοίτᾳ δέμας ἐντὸς ἔχειν οἶκων, λεπτὰ δὲ φάρη ξαν- (133) θὰν κεφαλὰν σκιάζειν· τριτάταν δὲ νιν κλύω (135) τάνδ’ ἄβρωσίᾳ στόματος ἀμέραν</p>	<p>... agobiada por la enfermedad tiene su cuerpo en el lecho, y velos ligeros que dan sombra a su rubio cabello. Oigo que lleva tres días sin acercar comida a su boca y mantiene su cuerpo puro del fruto de Deméter, deseando arrastrarse, por causa de un dolor oculto, hacia el desgraciado fin de la</p>
---	--

²⁴² E., *Hipp.*, vv. 1273-1275: θέλγει δ’ Ἔρωσ.../ φύσιν ὀρεσκόων σκυλάκων πελαγίων θ’/ ὅσα τε γὰρ τρέφει/ τὰ τ’ ἀέλιος αἰθόμενα δέρκεται/ ἄνδρας τε· Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 274.

²⁴³ Rinaldi Pollero, *op. cit.*, p. 75.

²⁴⁴ Vid. M. C. Howatson, *Diccionario abreviado de la Literatura clásica...*, s.v. Pasifae, p. 551.

²⁴⁵ Rinaldi Pollero, *Idem*.

Δάματρος ἄ-
κτᾶς δέμας ἀγνὸν ἴσχειν, κρυ- (138)
πτῶ πένθει θανάτου θέλου-
σαν κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον
ἦ σύ γ' ἔνθεος, ὦ κούρα,
εἴτ' ἐκ Πανὸς εἴθ' Ἐκάτας
ἦ σεμνῶν Κορυβάντων φοι-
τᾶς ἦ ματρὸς ὀρείας

τάδε μαντείας ἄξια πολλῆς,
ὅστις σε θεῶν ἀνασειράζει
καὶ παρακόπτει φρένας, ὦ παῖ.

muerte.

¿Acaso tú, muchacha, poseída ya por Pan, ya por
Hécate, o por los venerables Coribantes, estás
extraviada, o acaso por la madre de los montes?

Coro en E., *Hipp.*, vv. 132-144²⁴⁶

Gran ciencia adivinatoria se necesita para saber
qué dios te agrita la brida y te extravía la mente,
niña.

Nodriza en E., *Hipp.*, vv. 236-238²⁴⁷

Con todo, el tema del amor desmedido se insinúa ya cuando la nodriza exclama:

χρῆν γὰρ μετρίας εἰς ἀλλήλους
φιλίας θνητοὺς ἀνακίρνασθαι
καὶ μὴ πρὸς ἄκρον μυελὸν ψυχῆς, (255)
εὐλυτα δ' εἶναι στέργηθρα φρενῶν
ἀπό τ' ὄσασθαι καὶ ζυντεῖναι.

...
οὕτω τὸ λίαν ἦσσον ἐπαινῶ
τοῦ μηδὲν ἄγαν· (265)
καὶ ζυμφήσουσι σοφοί μοι.

Los mortales deberían contraer entre sí
sentimientos amorosos moderados, sin llegar
hasta los tuétanos del alma, y los afectos del
corazón deberían ser fáciles de desatar para
rechazarlos o apartarlos.

...
Por ello tengo en menor consideración el exceso
que la moderación, y los sabios compartirán mi
opinión.

E., *Hipp.*, vv. 253-266²⁴⁸

Aunque en este caso se refiera a su propio amor hacia Fedra, que por ser tan fuerte la está haciendo sufrir igual que a ella, aun así queda enunciado el gran tema trágico que rige la obra: la moderación frente al exceso. En este sentido, Daniel Rinaldi dice que “en la obra de Eurípides, es posible distinguir dos amores que se enfrentan u oponen en cuanto al valor *sophrosyne*”.²⁴⁹ Este término griego, como todos, tiene una considerable

²⁴⁶ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 232.

²⁴⁷ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, pp. 235-236.

²⁴⁸ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 236.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 162.

variedad de significados de acuerdo al uso, y más adelante señalaré cómo en el *Hipólito* esta diversidad compromete incluso la acción dramática. En primera instancia, sin embargo, puede significar cordura, prudencia, discreción, moderación de los deseos sensuales, autocontrol, templanza e incluso una forma moderada de gobierno.²⁵⁰ Los dos amores que propone Rinaldi son el ἔρωσ ὑβριστής y el ἔρωσ σώφρων, este último entendido como el amor moderado por medio de la σωφροσύνη; precisamente aquel amor que, sin éxito, Fedra intentó implementar en ella misma. Al respecto, Rinaldi observa que “el tema del *sóphron eros* es... un desarrollo natural del interés de Eurípides en los efectos del control de la pasión”²⁵¹ y por lo tanto es posible contarlos entre los elementos formales de la tragedia eurípidea, si bien al final es el ἔρωσ ὑβριστής (aquel que lleva más allá de los límites que tiene permitidos a la persona que lo padece) el que forma parte de la causalidad formal del conflicto trágico de Fedra.

IV.1.1.3 Fama y muerte de la mujer en la tragedia

Yo debo morir, en efecto, y este mal no me llegará mañana ni el tercer día del mes, sino que, al instante, se me contará entre las que no existen. ¡Adiós, que la vida os sea agradable! ¡Tú, esposo mío, puedes ufanarte de haber tenido la mejor esposa y vosotros, hijos, de haber nacido de una madre semejante!

Alcestis en *Alcestis* de Eurípides.²⁵²

Si bien es relevante que, como observa Sara Pomeroy, “las mujeres mortales, en la épica, aunque vitales, no ofrecen un impacto equivalente a las heroínas de la tragedia, ni es su poder tan grande como para producir los conflictos hombre-mujer que la tragedia plantea de forma tan general y absorbente”,²⁵³ también lo es que el grado de heroísmo de una mujer en la poesía trágica aumenta en la medida en que se autosacrifica o muere por sus propias manos, a causa de tales conflictos. Ya Fedra asegura que el estado famélico que padece a causa de su νοσηρὸς ἔρωσ hacia Hipólito le proporciona honor.²⁵⁴

²⁵⁰ Vid. Liddell, *op. cit.*, s.v. σωφροσύνη, p. 1751: “soundness of mind, prudence, discretion... moderation in sensual desires, self-control, temperance... in a political sense, a moderate form of government”.

²⁵¹ Rinaldi Pollero, *op. cit.*, p. 163.

²⁵² E., *Alc.*, vv. 320-325: δεῖ γὰρ θανεῖν με· καὶ τόδ’ οὐκ ἐς αὔριον/ οὐδ’ ἐς τρίτην μοι μῆνός ἔρχεται κακόν/ ἀλλ’ αὐτίκ’ ἐν τοῖς οὐκέτ’ οὔσι λέξομαι/ χαίροντες εὐφραίνισθε· καὶ σοὶ μὲν, πόσι/ γυναιῖκ’ ἀρίστην ἔστι κομπάσαι λαβεῖν/ ὑμῖν δέ, παῖδες, μητρὸς ἐκπεφυκέναι. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 232.

²⁵³ Pomeroy, *op. cit.*, p. 114.

²⁵⁴ E., *Hipp.*, v. 329: τὸ μέντοι πρᾶγμα ἔμοι τιμὴν φέρει. [“La honra, empero, ha de traerme el hecho.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Rubén Bonifaz Nuño en Eurípides, *Hipólito*..., p. 21.

Así, son las mujeres que dan su vida por otros, o las que se suicidan, aquellas que alcanzan el mayor de los elogios.²⁵⁵ Esto no quiere decir, ni de cerca, que todas estas heroínas sean abnegadas y den su vida sin ningún interés propio. Su mayor interés al optar por una muerte de este tipo es precisamente ser recordadas con honor y, no en pocos casos y muchas veces de manera explícita, dar una lección moral a otros personajes en la tragedia.

A diferencia de los hombres reales de la Atenas clásica, que podían y siempre pudieron identificar la muerte gloriosa de los héroes de leyenda con la que estaban en mayor o menor medida forzados a alcanzar en su sociedad bélica, las mujeres trágicas se apartan de las expectativas sociales atribuidas a la mujer real al momento de morir, pues siempre lo hacen de tal forma que el fin de su vida y las consecuencias que éste lleva consigo no pasen por el silencio y el anonimato demandados a su género, sino por la más alta fama posible. De esta manera, como señala Nicole Loraux, la tragedia libera a “la muerte de la mujer de los lugares comunes en que la acuartelaba el luto privado”.²⁵⁶

Ahora bien, a pesar de que “en el universo trágico la muerte... siempre se sitúa bajo el signo de la violencia, por la cual no padecen los hombres menos que las mujeres”,²⁵⁷ la violencia autoinfligida del suicidio o del sacrificio no se da casi nunca entre los varones.²⁵⁸ En efecto, tras un análisis de las tragedias conservadas, la investigadora señala que en ellas la mayor parte de las muertes de varones se da por homicidio, y en particular por un tipo llamado οἶκος φόνοϋς, es decir, familiar —crímenes de sangre principalmente—, mientras que la muerte de las mujeres puede manifestarse en tres

²⁵⁵ Un ejemplo paradigmático es el personaje de Alceste. En la tragedia homónima de Eurípides se cuenta cómo Alceste elige morir en el lugar de su marido Admeto, condenado a muerte por olvidarse de hacer sacrificios a Ártemis en el día de su boda. Algunos de los versos que elogian a Alceste como la mejor de las mujeres son estos que canta el coro (E., *Alc.*, vv. 79-85): ἀλλ’ οὐδὲ φίλων πέλας οὐδεῖς/ ὅστις ἂν εἴποι πότερον φθιμένην/ βασίλειαν πενθεῖν χρῆ <μ>, ἢ ζῶσ’ ἔτι/ φῶς τόδε λεύσσει Πελίου παῖς/ Ἄλκηστις, ἐμοὶ πᾶσι τ’ ἀρίστη/ δόξασα γυνή/ πόσιν εἰς αὐτῆς γεγενῆσθαι. [“No veo cerca a ninguno de los suyos que pudiera decirme si debo llorar a mi reina como muerta, o si, viva aún, ve esta luz la hija de Pelias, Alceste, celebrada por mí y por todos como la mejor mujer que su esposo haya podido tener”]. Más adelante, el corifeo exclama (E., *Alc.*, vv. 150-151): ἴστω νυν εὐκλεῆς γε καθανουμένην/ γυνή τ’ ἀρίστη τῶν ὑφ’ ἡλίῳ, μακρῶ. [“¡Que ella sepa que ha de morir llena de gloria, mujer la mejor con mucho de las que viven bajo el sol!”]. Textos griegos tomados de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, pp. 59 y 62.

²⁵⁶ Nicole Loraux, *Maneras trágicas de matar a una mujer...*, p. 27.

²⁵⁷ *Idem*

²⁵⁸ La más notable excepción es el caso de Áyax, guerrero que después de sufrir la más grande humillación tras un episodio de locura, decide abandonar una vida sin honor y se suicida. Sin embargo, como se verá más adelante, por las características de su suicidio (con la herida de una espada en el costado y al frente del escenario), su muerte sigue siendo masculina. Vid. Loraux, *op. cit.*, pp. 45-47.

tipos: también por homicidio (la minoría de los casos), por suicidio (la mayoría) y por el sacrificio (casi siempre de jóvenes vírgenes). Fuera de los pocos y muy sonados casos de homicidio (como el de Clitemnestra a manos de Orestes), la muerte de la mujer en la tragedia podría reducirse al “suicidio de las esposas y [*sc.* el] sacrificio de las vírgenes”.²⁵⁹

Con todo, existen importantes inversiones en el papel de género que se manifiestan en la forma en que hombres y mujeres mueren en la tragedia, y sobre todo en la obra eurípídea: “en Eurípides no son escasas las heroínas que prefieren la espada a la soga cuando la muerte les ronda la cabeza (Electra, Yocasta)... Y a la inversa, hay también en Eurípides hombres a quienes sobreviene la muerte por haber caído, como una mujer, en lazos inextricables (Hipólito)”.²⁶⁰ Sin embargo, ya que ningún hombre en la tragedia llega en realidad a ahorcarse, es posible afirmar que “la mujer está más autorizada a hacer de hombre, para morir, que el hombre a apropiarse, aunque sea en la muerte, de cualquier conducta femenina”;²⁶¹ esto revela que, aunque toda la trama esté estructurada bajo las normas patriarcales de la sociedad ateniense de la época, la tragedia como obra poética resultó mucho más flexible en la representación de variaciones y diversidades de género en los papeles femeninos que en los masculinos.

El caso de Fedra integra todas las características propuestas por Loraux para el suicidio de las esposas en la tragedia, por lo que es posible confirmar que también el medio y los detalles de su muerte están contruidos a partir de elementos formales del género trágico, aunque no funcionan como causas de su situación sino como consecuencias. Tales características están relacionadas con los instrumentos utilizados por las mujeres para suicidarse; el simbolismo del ahorcamiento en contraposición a la muerte varonil del guerrero; los lugares en donde ellas deciden quitarse la vida, y la zona del cuerpo que las conduce a la muerte.

Los instrumentos. Se ha mencionado la espada y la soga como instrumentos que hombres y mujeres utilizan para suicidarse. En los pocos casos de varones suicidas, “el hombre, cuando se mata, lo hace como tal, como hombre”,²⁶² es decir, mediante una herida en el costado o en el hígado, infligida por una espada o, en su caso, una lanza, y obtiene así algo parecido a la muerte de un guerrero. De igual forma, la mujer utiliza los

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 29.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 39.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

²⁶² *Idem*

implementos propios de su género: no ya una soga en sentido literal, sino las mismas prendas con las que cubre su cuerpo: velos, cinturones, bandas.

El simbolismo del ahorcamiento. Una palabra que muchas veces se encuentra ligada al ahorcamiento o al sacrificio de la mujer es αἰώρα, que significa comúnmente columpio o hamaca, lazo u horca, movimiento oscilatorio, mecimiento o pulsación,²⁶³ y “está vinculada a la doble imagen de un cuerpo suspendido y de un ligero movimiento de balanceo que a éste se le imprime”.²⁶⁴ Además, el verbo αἰωρέω o ἀείρω, del que proviene esa palabra y que significa elevarse, columpiarse, colgarse o flotar en el aire,²⁶⁵ se usa también para referirse “a los vuelos orientados en sentido inverso, hacia arriba, hacia abajo”, una asociación que se encuentra en “las ‘odas de evasión’, fragmentos líricos en donde, abrumadas por la realidad, el coro y, a veces, la heroína trágica suelen cantar su deseo de muerte como huida salvadora”,²⁶⁶ a diferencia del hombre que, al morir, “se une con la tierra a que lo ata su espada, fija en el suelo,²⁶⁷ hincada en su cuerpo”. Así pues, el simbolismo del ahorcamiento parece indicar que “para las mujeres la muerte es movimiento: sólo vuelan las heroínas con exceso de feminidad”.²⁶⁸

Los lugares. El suicidio de las mujeres es también femenino porque mueren, por lo general, en las habitaciones de la casa reservadas a su género. Se dan muerte ahí, escondidas y encerradas; su deceso, como su vida en general, no es visible ni público; “lo que se ve no es ya la muerte de una mujer, sino la mujer muerta. Entonces... la

²⁶³ Vid. Liddell, *op. cit.*, s.v. αἰώρα, p. 45: “swing, hammock... noose... oscillatory movement, seesaw, pulsation”.

²⁶⁴ Loraux, *op. cit.*, p. 41. La autora afirma además que en Atenas existía una fiesta con este nombre “en donde las representaciones del ahorcamiento vienen asociadas al juego del columpio”. *Idem*.

²⁶⁵ Vid. Liddell, *op. cit.*, s.v. αἰωρέω, p. 45: “lift up, raise... swing as in a hammock... hang”.

²⁶⁶ En el *Hipólito* se encuentran justamente odas de este tipo (E. *Hipp.*, vv. 732-735): Ἥλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι γενοίμαν/ ἴνα με πτεροῦσαν ὄρνιν ἀγέλησι/ ποταναῖς θεὸς ἐνθείη:/ ἄρθειν δ’ ἐπὶ πόντιον/ κῦμα τᾶς Ἀδρινηᾶς. [“¡Desearía estar en las hendiduras de un alto acantilado, para que, pájaro alado, una divinidad me situase entre las bandadas que revolotean y pudiera elevarme sobre la ola marina de la costa de Adriático!”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*..., p. 255.

²⁶⁷ Para suicidarse, los hombres debían poner la espada fija en el suelo y luego echarse sobre ella de costado, tal como dice Áyax en la tragedia homónima de Sófocles (S., *Aj.*, vv. 815-820, 831-834): Ὁ μὲν σφαγεὺς ἔστηκεν ἢ τομώτατος... πέπηγε δ’ ἐν γῆι πολεμῖα τῆ Τρωάδι/ σιδηροβρωῖτι θηγάνη νεηκονής... καλῶ δ’ ἅμα/ πομπᾶιον Ἑρμῆν χθόνιον εὖ με κοιμῖσαι/ ζὺν ἀσφαδάστω καὶ ταχεῖ πηδήματι/ πλευρὰν διαρρήξαντα τῷδε φασγάνῳ. [“La espada está situada donde su filo puede resultar más incisivo... está fija en suelo enemigo, el troyano, recién aguzada con la piedra afiladora capaz de roer el hierro... Invoco al mismo tiempo al dios encargado de llevar los muertos por el mundo subterráneo, Hermes, para que me adormezca con delicadez, luego de haber desgarrado con un salto intrépido y rápido mi costado con este cuchillo...”]. Texto griego tomado de la edición de A. Dain y P. Mazon, *Sophocle* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de José Vara Donado en Sófocles, *Tragedias completas*..., pp. 67-68.

²⁶⁸ Loraux, *op. cit.*, pp. 42-43.

acción dramática puede seguir adelante, o incluso, como en *Hipólito*, organizarse a partir de ese momento, en torno al cuerpo de la muerta y de su presencia silenciosa”.²⁶⁹

La zona del cuerpo. Ya por sacrificio, ya por ahorcamiento, la muerte les llega a las mujeres casi siempre por el cuello. No es vano señalar esto, ya que es precisamente el cuello “el punto fuerte de la belleza femenina”. Es así como “en la garganta de las mujeres la muerte está agazapada, oculta en la propia belleza que los textos, por otra parte, jamás describen con tanta libertad como cuando en ella vacila la existencia amenazada... el fantasma eurípideano del cuchillo en la garganta nos revela la visión trágica de la seducción femenina, peligrosa sobre todo, para quienes son sus frágiles depositarias”.²⁷⁰

Por último, no sobra decir que hay también una coincidencia formal en la causa por la que expiran las mujeres —entre ellas Fedra—: “a manos de hombres perecen las mujeres, por los hombres se matan, la más de las veces... No hay muerte de mujer que no pase por el lecho”.²⁷¹

IV.1.2 Causas originales

“Evidente es a dónde nos empuja el destino de Cipris, desdichada niña cretense.”

Corifeo en *Hipólito* de Eurípides.²⁷²

Bajo este rubro he reunido dos causas que, por obvias, podrían considerarse de poca importancia (aunque en este trabajo he procurado anticiparlas): el género de Fedra y su procedencia familiar. Que el personaje sea una mujer nacida en la familia real de Minos de Creta forma una causalidad en la composición de la tragedia que se relaciona con su origen —de ahí la denominación de causas “originales”—. Ambas causas, tanto el género como la procedencia familiar de la reina, podrían situarse de cualquier forma en el rubro de las causalidades formales vinculadas a la mitología griega, o a la tragedia, si se considera (como lo indica, por ejemplo, el epígrafe) que el origen es destino.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 45.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 75-77.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 47.

²⁷² E., *Hipp.*, v. 371: ἄσημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἷ φθίνει τύχα/ Κύπριδος, ᾧ τάλαινα παῖ Κρησία. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 255.

IV.1.2.1 Mujer, esposa, reina, madre

No hace falta ir muy lejos para dar pruebas de la mala imagen y la desventaja social que tenían las mujeres por el solo hecho de serlo en la Grecia del siglo V. Basten dos citas del propio Eurípides que, con la maestría que lo caracteriza y lejos de la misoginia que se le atribuyó incluso en vida, supo poner en boca de dos de sus más grandes personajes los puntos de vista femenino y masculino sobre este tema:

De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste es el peor de los males... A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo... Y si nuestro esfuerzo se ve coronado por el éxito y nuestro esposo convive con nosotras sin aplicarnos el yugo por la fuerza, nuestra vida es envidiable, pero si no, mejor es morir. Un hombre, cuando le resulta molesto vivir con los suyos, sale fuera de casa y calma el disgusto de su corazón... Nosotras en cambio, tenemos necesariamente que mirar a un solo ser. Dicen que vivimos en la casa una vida exenta de peligros, mientras ellos luchan con la lanza. ¡Necios! Preferiría tres veces estar a pie firme con un escudo, que dar a luz una sola vez.

Medea en *Medea* de Eurípides.²⁷³

¡Oh, Zeus! ¿Por qué has hecho que vivan a la luz del sol, ese falso metal para los hombres, las mujeres? Pues si querías propagar el linaje mortal, no debías haber contado para ello con las mujeres, sino que los mortales, depositando en los templos bronce o hierro, o una cantidad de oro, adquirieran la simiente de hijos, cada cual según el valor de su ofrenda, y vivieran en casas libres de mujeres... Con esto queda claro que la mujer es una gran calamidad: pues el propio padre que las engendró y las crió les asigna una dote y las aparta de casa, como quien se libra de un gran mal. Por su parte, el que acoge en su casa a esta critaura funesta, se alegra de adornar espléndidamente esta calamitosa estatua, y cumplimentarla con vestidos, desdichado de él, que dilapida la fortuna de su casa... Más fácil es para el que tiene una nulidad; al que en su casa coloca una mujer inútil por su simpleza. A la mujer sabia la odio... Pues Cipris hace crecer la maldad en las sabias. En cambio la mujer sin recursos, queda libre de toda locura, por su cortedad de mente. Además, no debería una esclava acercarse a una mujer, sino que las feroces, mudas bestias convivieran con ellas, para que no pudieran dirigir la palabra a nadie, ni recibir por parte de aquellas contestación.

Hipólito en *Hipólito* de Eurípides.²⁷⁴

²⁷³ E., *Med.*, vv. 230-251: πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει/ γυναικῆς ἔσμεν ἀθλιώτατον φυτόν./ ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆ/ πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος/ λαβεῖν· κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν... οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγῆ/ γυναιξίν, οὐδ' οἶόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν... κἄν μὲν τάδ' ἡμῖν ἐκπονουμέναισιν εἶ/ πόσις ξυνοικῆ μὴ βία φέρων ζυγόν/ ζηλωτὸς αἰών· εἰ δὲ μή, θανεῖν χρεών./ ἀνὴρ δ', ὅταν τοῖς ἔνδον ἄχθηται ξυνών/ ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης· ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν./ λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον/ ζῶμεν κατ' οἴκους, οἱ δὲ μάρνανται δορί-/ κακῶς φρονοῦντες· ὡς τρεῖς ἂν παρ' ἀσπίδα/ στήναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 123-124.

²⁷⁴ E., *Hipp.*, vv. 616-648: ὦ Ζεῦ, τί δὴ κίβδηλον ἀνθρώποις κακόν/ γυναικῆς ἐς φῶς ἡλίου κατόκισας;/ εἰ γὰρ βρότειον ἠθελες σπεῖραι γένος/ οὐκ ἐκ γυναικῶν χρεὶν παρασχέσθαι τόδε/ ἀλλ' ἀντιθένας σοῖσιν ἐν ναοῖς βροτοῦς/ ἢ χρυσὸν ἢ σίδηρον ἢ χαλκοῦ βάρους/ παιδῶν πρίασθαι σπέρμα, τοῦ τιμηματος/ τῆς ἀξίας ἕκαστον, ἐν δὲ δώμασιν/ ναίειν ἐλευθέροισι θηλειῶν ἄτερ... τούτῳ δὲ δῆλον ὡς γυνὴ κακὸν μέγα-/ προσθεῖς γὰρ ὁ σπεῖρας τε καὶ θρέψας πατῆρ/ φερνάς ἀπόκισ', ὡς ἀπαλλαχθῆ κακοῦ./ ὁ δ' αὖ λαβὼν

Si bien estas dos referencias al problema del género en la Grecia del siglo V deben tomarse como dos fragmentos de poesía trágica con una particular intención dramática, y como evidencia de posiciones extremas sobre el tema,²⁷⁵ aun así ilustran en buena medida la visión tradicional de la mujer en aquella sociedad y, sobre todo, ayudan a comprender las causas propias de su género que llevan al personaje de Fedra a afirmar:

τὸ δ' ἔργον ἤδη τὴν νόσον τε δυσκλεᾶ, (405)
 γυνή τε πρὸς τοῖσδ' οὐδ' ἐγίγνωσκον καλῶς,
 μῖσημα πᾶσιν. ὡς ὄλοιτο παγκάκως
 ἦτις πρὸς ἄνδρας ἤρξατ' αἰσχύνειν λέχη
 πρώτη θυραίους.

Sabía que mi acción (405) y mi enfermedad me
 granjearían mala fama, y además, me daba
 perfecta cuenta de que era una mujer, ser odioso a
 todos. ¡Hubiera muerto de mala manera la
 primera que mancilló su lecho, entregándose a
 hombres extraños!

E., *Hipp.*, vv. 405-410.²⁷⁶

Al momento de analizar su resolución final (que incluye no sólo el suicidio sino la difamación de Hipólito) abordaré brevemente las condiciones particulares de la mujer ateniense ante una acusación de adulterio. Pero aun antes de llegar a esa posibilidad (la del adulterio) en la trama de la tragedia, Fedra ya se encuentra inmersa en otras circunstancias en su condición de mujer: es esposa del rey de Atenas, Teseo, y por lo tanto es reina; y es además madre de dos jóvenes varones. Estas particularidades añaden deberes y preocupaciones específicas al personaje.

La fidelidad de la mujer ateniense a su esposo era un deber cívico tan importante como el deber de participación política o bélica para los varones: “Las obligaciones hacia el estado y la familia constituían las más fuertes compulsiones en la vida de los ciudadanos, tanto hombres como mujeres. El principal deber de la mujer como

ἀτηρὸν ἐς δόμους φυτὸν/ γέγηθε κόσμον προστιθεὶς ἀγάματι/ καλὸν κακίστῳ καὶ πέπλοισιν ἐκπνεῖ/
 δύστηνος, ὄλβον δωμάτων ὑπεξελών... ῥᾶστον δ' ὅτῳ τὸ μηδέν, ἀλλ' ἀνωφελῆς/ εὐηθία κατ' οἶκον
 ἴδρυται γυνή./ σοφὴν δὲ μισῶ· μὴ γὰρ ἔν γ' ἐμοῖς δόμοις/ εἴη φρονοῦσα πλείον' ἢ γυναῖκα χρή./ τὸ γὰρ
 κακοῦργον μᾶλλον ἐντίκτει Κύπρις/ ἐν ταῖς σοφαῖσιν... χρῆν δ' ἐς γυναῖκα πρόσπολον μὲν οὐ περᾶν/
 ἄφθογγα δ' αὐταῖς συγκατοικίζειν δάκη/ θηρῶν, ἴν' εἶχον μήτε προσφανεῖν τινα/ μήτ' ἐξ ἐκείνων φθέγμα
 δέξασθαι πάλιν. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Antonio Guzmán Guerra, *op. cit.*, pp. 189-190.

²⁷⁵ Como dice Sara Pomeroy, el hecho de que las mujeres de Atenas en esa época vivieran bajo tales circunstancias no nos autoriza a afirmar que eran infelices. De la misma manera, no debe sacarse de contexto el discurso misógino de Hipólito y proyectarse sobre el conjunto de los varones griegos. Vid. Pomeroy, *op. cit.*, p. 110.

²⁷⁶ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 243.

ciudadana... era la producción de legítimos herederos para el *oikos*”.²⁷⁷ El *oikos* era el término utilizado para el núcleo familiar extenso cuyo centro era el varón. Además, las obligaciones cívicas y morales adquirirían un grado más alto de coercitividad de acuerdo con la posición social de hombres y mujeres. En el caso de Fedra, por ejemplo, “a diferencia de las mujeres del pueblo, como noble y reina, siente más coercitivo el *nomos*; ella tiene un nombre y una reputación que cuidar”.²⁷⁸ De hecho, la reina misma exclama amargamente sobre el adulterio que:

ἐκ δὲ γενναίων δόμων
τόδ’ ἦρξε θηλείαισι γίγνεσθαι κακόν. (410)
ὅταν γὰρ αἰσχροῖα τοῖσιν ἐσθλοῖσιν δοκῆ,
ἢ κάρτα δόξει τοῖς κακοῖς γ’ εἶναι καλά
...
ἡμᾶς γὰρ αὐτὸ τοῦτ’ ἀποκτείνει, φίλαι,
ὡς μήποτ’ ἄνδρα τὸν ἐμὸν αἰσχύνασ’ ἄλω, (420)
μὴ παῖδας οὖς ἔτικτον· ἀλλ’ ἐλεύθεροι
παρρησίᾳ θάλλοντες οἰκοῖεν πόλιν
κλεινῶν Ἀθηναίων, μητρὸς οὖνεκ’ εὐκλεεῖς.
δουλοῖ γὰρ ἄνδρα, κἄν θρασύσπλαγχνός τις ἦ,
ὅταν ξυνειδῆ μητρὸς ἢ πατρὸς κακά. (425)

Este mal (410) tuvo para las mujeres su origen en las casa ilustres, pues cuando a los nobles les parece bien lo vergonzoso, con mayor razón le parecerá hermoso al vulgo.

...
Esto, en verdad, es lo que me está matando, amigas, el temor (420) de que un día sea sorprendida deshonrando a mi esposo y a los hijos que di a luz. ¡Ojalá puedan ellos, libres para hablar con franqueza y en la flor de la edad, habitar la ciudad ilustre de Atenas gozando de buen nombre por causa de su madre! Sin duda esclaviza al hombre (425), aunque sea de ánimo resuelto, conocer los defectos de su madre o de su padre.

E., *Hipp.*, vv. 410-425.²⁷⁹

En efecto, su batalla por resistir la pasión y no quedar mancillada con un mal nombre no sólo es por ella, sino por el futuro de sus hijos; de hecho, el bienestar de los muchachos fue una de las armas utilizadas por la nodriza para disuadir a la reina de dejarse morir y para conocer la verdad de su mal:

ἀλλ’ ἴσθι μέντοι—πρὸς τάδ’ αὐθαδεστέρα
γίγνου θαλάσσης—εἰ θανῆ, προδοῦσα σοῦς (305)
παῖδας πατρῶων μὴ μεθέξοντας δόμων,
μὰ τὴν ἄνασσαν ἰππίαν Ἀμαζόνα,

Ten presente lo siguiente —muéstrate más insensible que el mar ante lo que digo—: si mueres, traicionas a tus hijos, que no tendrán parte en la casa paterna, te lo juro por la soberana

²⁷⁷ Pomeroy, *op. cit.*, p. 73.

²⁷⁸ Rinaldi Pollero, *op. cit.*, p. 86.

²⁷⁹ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, pp. 243-244.

ἢ σοῖς τέκνοισι δεσπότην ἐγείνατο
νόθον φρονοῦντα γνήσι', οἷσθ'ά νιν καλῶς,
Ἴππόλυτον (310)

amazona que combate a caballo, que a tus hijos
dio por amo un bastardo con pretensiones de ser
hijo legítimo, sabes a quién me refiero, a Hipólito.

E., Hipp., vv. 305-309.²⁸⁰

Recuérdese que Hipólito, como hijo de una extranjera, no poseía derecho legítimo sobre el trono de Teseo, a diferencia de los hijos de Fedra, que sin embargo eran más pequeños y, por ello, vulnerables. La presencia vigilante de su madre podía constituir, en todo caso, una garantía de su seguridad. Pero no es ante el argumento de sus hijos que Fedra reacciona en este momento, sino tras escuchar el nombre del joven; su dolor se intensifica y pide a su esclava no repetirlo. Así pues, la causalidad de género que se oculta en la argumentación de la nodriza conduce a una reacción que por poco lleva a Fedra a revelar su pasión y aumenta de facto su sufrimiento.

IV.1.2.2 Hija de Pasifae, hermana de Ariadna

En cuanto a la procedencia familiar de Fedra, son dos los elementos que anticipan su mala fortuna: ser hija de la reina Pasifae de Creta y hermana de Ariadna. Como he dicho antes, esta causalidad podría también leerse como formal, debido a que se repite en el *corpus* literario griego: “En muchos lugares, tanto en Homero como en otros autores, es evidente que los dioses influyen en la gente de maneras que corresponden con su personalidad... Fedra misma compara su pasión por Hipólito con las desventuras eróticas de su madre y de su hermana” lo que enseguida conduce a mirar en “ese patrón familiar, una predisposición que sería propia de Fedra”.²⁸¹ Efectivamente, “las princesas cretenses aparecen siempre fuertemente unidas a mitos eróticos”²⁸² y como ya se observará en el recorrido por las palabras de la reina, Fedra comienza a revelar su propio ἔρως enfermo invocando la suerte de su madre y de su hermana como antecedente fatal.

A Pasifae puede asociársela no sólo con el amor bestial sino con la hechicería; esto último es relevante si se recuerda que la nodriza le propone a Fedra conquistar el favor del joven a través de filtros mágicos, mientras que todo parece indicar que en el primer *Hipólito*, Fedra misma era la que sabía cómo utilizar este recurso. De igual manera,

²⁸⁰ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 238.

²⁸¹ Scodel, *op. cit.*, p. 54.

²⁸² Rinaldi Pollero, *op. cit.*, p. 62.

debe recordarse que una de las explicaciones para el comportamiento de Fedra en esa primera versión de la obra era la promiscuidad de Teseo, motivo que también se encuentra en una de las leyendas que hablan de su madre. Apolodoro transmite la noticia de que “Pasifae, después de que Minos se uniera a muchas mujeres, lo hechizó, de modo que siempre que se unía a otra, soltaba fieras sobre los miembros de estas mujeres y así perecían”,²⁸³ y que para concretar su pasión enferma también fue asistida por un servidor, pues, “enamorada del toro, utilizó a Dédalo de cómplice... éste fabricó una vaca de madera sobre ruedas, la hizo hueca por dentro y la envolvió con la piel de una vaca desollada, poniéndola en el prado en que el toro acostumbraba pacer; metió luego dentro a Pasifae y así el toro se precipitó y copuló como con una vaca de verdad. Entonces aquella dio a luz a Asterio, el llamado minotauro”.²⁸⁴

El amor enfermo de Ariadna es, sin embargo, de otro tipo. Si se considera que los *νοσηροὶ ἐρωτες* son todas “aquellas formas del amor que no son sancionadas por el *nomos*”,²⁸⁵ encontramos que en esta princesa cretense el alejamiento a la norma consiste en haber sido la única mortal que, amada por un dios, no fue al final destruida por haber consumado su afecto. Ciertamente, como Pomeroy ha observado, “la única excepción divina a la explotación y dominación de las mujeres mortales fue Dionisio. Después de que Ariadna... fue seducida y abandonada por Teseo en la isla de Naxos, Dionisio la rescató, se casó con ella y fue un marido fiel”.²⁸⁶ Si bien hay otras versiones del mito de Ariadna que difieren, por un lado, en si Teseo la abandonó voluntariamente o fue obligado a hacerlo por el propio Dionisio, y por el otro, en si Ariadna se unió realmente al dios o más bien a uno de los sacerdotes de su culto en Naxos —o, incluso, en que no hubo tal abandono y la princesa encontró su fin dando a luz un hijo de Teseo en la isla de Chipre, donde hubiera sido puesta a salvo por él debido a una tempestad que amenazaba su embarcación—,²⁸⁷ la historia más conocida es la que celebraba la boda y

²⁸³ Apollod., III. 197.6-198.1: Πασιφάη γάρ, ἐπειδὴ πολλαῖς Μίνως συνηυνάζετο γυναῖξιν, ἐφαρμάκευσε αὐτόν, καὶ ὅποτε ἄλλη συνηυνάζετο, εἰς τὰ ἄρθρα ἐφίει θηρία, καὶ οὕτως ἀπώλλυντο. Texto griego tomado de la edición de R. Wagner, *Mythographi Graeci I* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de José Calderón Felices en Apolodoro, *op. cit.*, p. 107.

²⁸⁴ Apollod., III. 9.5-11.2: ἡ δὲ ἐρασθεῖσα τοῦ ταύρου συνεργὸν λαμβάνει Δαίδαλον... οὗτος ξυλίνην βοῦν ἐπὶ τροχῶν κατασκευάσας, καὶ ταύτην † βαλὼν κοιλάνας ἔνδοθεν, ἐκδείρας τε βοῦν τὴν δορὰν περιέγραψε, καὶ θεὸς ἐν ᾧπερ εἶθιστο ὁ ταῦρος λειμῶνι βόσκεισθαι, τὴν Πασιφάην ἐνεβίβασεν. ἐλθὼν δὲ ὁ ταῦρος ὡς ἀληθινῆ βοῖ συνῆλθεν. ἡ δὲ Ἀστέριον ἐγέννησε τὸν κληθέντα Μινώταυρον. Texto griego tomado de la edición de R. Wagner, *Mythographi Graeci I* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de José Calderón Felices en Apolodoro, *op. cit.*, pp. 74-75.

²⁸⁵ Rinaldi Pollero, *op. cit.*, p. 62.

²⁸⁶ Pomeroy, *op. cit.*, p. 25.

²⁸⁷ Vid. Plu., *Thes.*, 20. 2-3: ἴδιον δὲ τινα περὶ τούτων λόγον ἐκδέδωκε Παίων ὁ Ἀμαθούσιος. Τὸν γὰρ Θεσέα φησὶν ὑπο χειμῶνος εἰς Κύπρον ἐξενεχθέντα καὶ τὴν Ἀριάδην ἐγκυον ἔχοντα, φαύλως δὲ

consiguiente felicidad de Ariadna y Dionisio, en la cual se hace evidente lo inusual de tal experiencia de ἔρωζ, donde el resultado no es un ser monstruoso ni una muerte violenta, sino la convivencia armónica de una mujer mortal con una de las más poderosas divinidades. Así, cuando Fedra invoca su nombre bajo el apelativo de “τάλαιν”,²⁸⁸ ciertamente se refiere sólo al momento del abandono por parte de Teseo en aquella isla; en este sentido, la invocación del caso de Ariadna como antecedente de su propio mal, tiene en los labios de Fedra el afán de recordar el sufrimiento de su hermana causado por un ἔρωζ.

IV.1.3 Causas directas

Considero causas directas del conflicto trágico de Fedra tres conceptos morales que por la manera en que la reina los entiende y aplica, condicionan sus palabras, decisiones y acciones en la tragedia. Tales conceptos son la vergüenza (αἰσχύνη), el pudor (αἰδώς) y la moderación (σωφροσύνη).

IV.1.3.1 Vergüenza (αἰσχύνη)

Para los conceptos “vergüenza” y “pudor” los griegos utilizaban, de hecho, tanto el término αἰσχύνη como αἰδώς. Por sus definiciones básicas, es posible constatarlo: αἰσχύνη significa básicamente vergüenza o deshonor;²⁸⁹ asimismo, αἰδώς quiere decir vergüenza, respeto por uno mismo, sentido del honor, pero también deferencia, temor reverencial, y respeto por los sentimientos u opiniones de otros, o por la propia conciencia.²⁹⁰

διακειμένην ὑπὸ τοῦ σάλου καὶ δυσφοροῦσαν, ἐκβιβάσαι μόνην, αὐτὸν δὲ τῷ πλοίῳ βοηθοῦντα πάλιν εἰς τὸ πέλαγος ἀπὸ τῆς γῆς φέρεσθαι. Τὰς οὖν ἐγχωρίους γυναικάς τὴν Ἀριάδνην ἀναλαβεῖν καὶ περιέπειν ἄθυμοῦσαν ἐπὶ τῇ μονώσει, καὶ γράμματα πλαστὰ προσφέρειν, ὡς τοῦ Θησέως γράφοντος αὐτῇ, καὶ περὶ τὴν ὠδῖνα συμπνεῖν καὶ βοηθεῖν· ἀποθανοῦσαν δὲ θάψαι μὴ τεκοῦσαν. [“But a very peculiar account of these matters is published by Paeon the Amathusian. He says that Theseus, driven out of his course by a storm to Cyprus, and having with him Ariadne, who was big with child, and in sore sickness and distress from the tossing of the sea, set her on shore alone, but that he himself by trying to succor the ship, was borne out to sea again. The woman on the island, accordingly, took Ariadne into their care, and tried to comfort her in the discouragement caused by her loneliness, brought her forged letters purporting to have been written to her by Theseus, ministered to her aid during the pangs of travail, and gave her burial when she died before her child was born.”] El texto griego y la traducción están tomados de la edición de Bernadotte Perrin, *op. cit.*, p. 43 (vid. Bibliografía/Ediciones).

²⁸⁸ E., *Hipp.*, v. 339: σύ τ', ὦ τάλαιν' ὄμαιμε, Διονύσου δάμαρ. [“¡Y tú, hermana infeliz, esposa de Dionisio!”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 240.

²⁸⁹ Vid. Liddell, *op. cit.*, s.v. αἰσχύνη, p. 43: “shame, dishonor”.

²⁹⁰ *Ibid.*, s.v. αἰδώς, p. 36: “as a moral feeling, reverence, awe, respect for the feeling or opinion of others or for one’s own conscience, and so shame, self respect... sense of honour”.

Sin embargo, Bernard Williams explica que en el desarrollo de la lengua griega, “los derivados de la raíz ΑΙΣΧ- tienden a reemplazar a los de ΑΙΔ-”,²⁹¹ y que si en Herodoto se puede encontrar la construcción del verbo αἰδέομαι con Acusativo para “respetar el poder de” y αἰσχυνοῦμαι para decir simplemente “me avergüenzo”, “en el Ática αἰσχυνοῦμαι asimiló ambos sentidos”.²⁹² Así pues, el *Hipólito* es un caso un poco alejado de esta tendencia, ya que si bien puede observarse el uso de una y otra raíz tanto para denotar vergüenza como pudor, en ciertos momentos es evidente que la elección de la raíz ΑΙΔ- (y más aún, la del concepto entero, αἰδώς) funciona como un faro para la interpretación de la tragedia. Dos de esos momentos están expresados por boca de Fedra y uno por boca de Hipólito, y serán analizados enseguida. En cuanto al uso de la raíz ΑΙΣΧ- como parte de las causas directas del comportamiento de la reina, basten aquí tres de los más relevantes ejemplos que muestran cómo el sentimiento de vergüenza es algo de lo que la reina intenta desesperadamente huir o esconderse:

κρύπτε· κατ’ ὄσσων δάκρυ μοι βαίνει, (245) καὶ ἐπ’ αἰσχύνῃν ὄμμα τέτραπται.	Cúbreme (245): de mis ojos se derrama el llanto y ante mi vista no veo sino vergüenza. <i>E. Hipp.</i> , vv. 245-246. ²⁹³
--	--

{Τρ.} κάπειτα κρύπτεις χρήσθ’ ἰκνουμένης ἐμοῦ; (330) {Φα.} ἐκ τῶν γὰρ αἰσχυρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα.	Nodriza: ¿Y a pesar de mis súplicas, pretendes ocultarme cosas en que quisiera ayudarte? (330) Fedra: Sí, porque intento hallar una salida decorosa a mi vergüenza. <i>E. Hipp.</i> , vv. 330-331. ²⁹⁴
--	---

ἐμοὶ γὰρ εἴη μήτε λανθάνειν καλὰ μήτ’ αἰσχυρὰ δρώση μάρτυρας πολλοὺς ἔχειν.	¿Que no pase desapercibida si realizo una acción hermosa, pero si la llevo a cabo vergonzosa, que no tenga muchos testigos! <i>E., Hipp.</i> , vv. 401-404. ²⁹⁵
--	---

²⁹¹ Williams, *op. cit.*, p. 132 nota 9. Para estas afirmaciones Williams se apoya en el libro de G. P. Shipp, *Studies in the Language of Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 396 pp. (Cambridge Classical Studies)

²⁹² *Idem*

²⁹³ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 236.

²⁹⁴ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 239.

²⁹⁵ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 243.

IV.1.3.2 Pudor (αἰδώς)

Ya antes había mencionado que los griegos no poseían un equivalente directo en su lengua para el concepto de “culpa”. El término αἰδώς, sin embargo, además de ser utilizado para indicar vergüenza, parece tener una esfera de significación que refiere al sentimiento de culpa como responsabilidad por un acto (u omisión) cometidos y, a la vez, la conciencia íntima de tal responsabilidad. Bernard Williams, filósofo que he citado antes y de quien recupero esta idea, lo explica de la siguiente manera:

[sc. El sentimiento de vergüenza] no consiste solamente en el deseo de ocultarse, o de ocultar el rostro, sino en el deseo de desaparecer, de no estar ahí... Con la culpa, las cosas no son así; más bien... domina el pensamiento de que aunque yo desapareciera, ella me acompañaría. Lo que inspira un sentimiento de culpa a un agente es un acto u omisión de un tipo que típicamente causa a otras personas rabia, resentimiento o indignación. Lo que el agente puede ofrecer para apartarlas es una reparación; asimismo, puede temer un castigo o autoinfligírselo. Lo que inspira vergüenza, por otro lado, es algo que típicamente causa el desprecio, la burla, o el rechazo de los otros... Lo que pretendo argumentar de forma inmediata es que si estas distinciones entre vergüenza y culpa son siquiera remotamente correctas, parece entonces que *aidós*... no puede significar meramente “vergüenza”, sino que tiene que abarcar también algo cercano a la culpa.²⁹⁶

Esto concuerda no sólo con el deseo de evasión y de elevación que los cantos del coro y la heroína entonan en el *Hipólito* (con todo el simbolismo ya analizado que involucran), sino también con las reacciones de las doncellas treceñas, de la nodriza y, sobre todo, con la de Hipólito ante las palabras y los actos de Fedra (aunque en el caso del joven ni siquiera las haya escuchado por boca de la reina). Igualmente, concuerda con el afán de ocultamiento de Fedra, así como con su posterior miedo a recibir un castigo, su decisión final de autoinfligírselo y, en ese mismo acto, de lograr en cierta medida una reparación al daño potencialmente provocado (por su deshonor sobre sus hijos y esposo).

De ahí que, explica Williams, la acción u omisión que conduce a la experiencia de vergüenza y culpa que encierra la palabra αἰδώς, se mueva en dos ámbitos y mire en dos direcciones: “entre el mundo interior de disposición, sentimiento y decisión, y un mundo exterior de daño y mal. Lo que he hecho apunta en una dirección hacia lo que le ha ocurrido a otros, y en otra dirección hacia lo que soy. La culpa mira principalmente en la primera dirección, y no ha de ser necesariamente culpa por lo voluntario... La vergüenza mira hacia lo que soy”.²⁹⁷ Es también en estos umbrales que transcurre el αἰδώς de Fedra, cuyo acto (su νοσηρὸς ἔρωσ) se sitúa precisamente en el campo de lo involuntario, tal como ella misma lo explica:

²⁹⁶ Williams, *op. cit.*, p. 150.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 153.

φίλος μ' ἀπόλλυσ' οὐχ ἐκοῦσαν οὐχ ἐκόν

Un amigo me ha destruido, sin quererlo yo y sin
quererlo él.

E., *Hipp.*, v. 319.²⁹⁸

Conforme avanza la acción en la tragedia, y sobre todo tras la intervención de la nodriza, el poeta evidencia la movilidad del sentimiento de vergüenza o culpa entre un umbral u otro, dependiendo del foco en que se concentre la conciencia moral del sujeto. Como dice Williams, cuando el αἰδώς “tiene que ver claramente con una acción, es posible que el agente tenga que descubrir, y descubrir trabajosamente, el origen de esta vergüenza, si se sitúa en la intención, en la acción o en el resultado”.²⁹⁹ Así, si se toma en cuenta el afán de ocultamiento de Fedra al inicio de la obra, se puede dar por hecho que el αἰδώς que siente radica en la mera intención que su νοσηρὸς ἔρωσ le sugiere y que mira en ambas direcciones (tanto hacia lo que es ella como hacia el daño potencial que puede causar a otros), mientras que por su reacción tras los argumentos de la nodriza a favor de la vida en lugar del honor (la cual analizaré en detalle más adelante) es posible observar cómo su αἰδώς se mueve hacia el umbral de la acción misma y desaparece casi por completo la figura del afectado (sus hijos, su esposo) en razón de los resultados hipotéticos a los que esta acción pudiera conducir. Y es aún más evidente la posible movilidad del αἰδώς que plantea el poeta (ya no el de Fedra en específico sino del concepto moral en general), cuando incluso después de haber errado al confesar a Hipólito el amor de la reina, la nodriza asegura que:

τῆς νόσου δέ σοι

ζητοῦσα φάρμαχ' ἠῦρον οὐχ ἀβουλόμην.
εἰ δ' εὖ γ' ἔπραξα, κάρτ' ἂν ἐν σοφοῖσιν ᾗ· (700)
πρὸς τὰς τύχας γὰρ τὰς φρένας κεκτήμεθα.

Al buscar para tu enfermedad un remedio, no
encontré lo que quise. Si hubiera acertado (700),
sin duda se me contaría entre las sabias, ya que
poseemos la reputación según los resultados.

E., *Hipp.*, vv. 698-701.³⁰⁰

Con todo, tras la exagerada reacción misógina de Hipólito frente a la causa del αἰδώς de Fedra, se confirma que la conciencia moral de la reina estuvo siempre situada en el umbral de la vergüenza íntima y de la culpa pública, y que su participación en el plan de

²⁹⁸ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 239.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 154.

³⁰⁰ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Antonio Guzmán Guerra, *op. cit.*, p. 192.

la nodriza fue una debilidad de carácter que le ha costado no sólo la vida (pues ya antes estaba dispuesta a perderla) sino la honestidad de su muerte. Que Hipólito sepa sobre su *voσnρòς èpως*, aun cuando esté bajo juramento de no decir nada, significa para ella que con el tiempo la verdad saldrá a flote y que, llegado el momento, muy posiblemente el joven no será capaz de contenerse ante Teseo. Este convencimiento la lleva a cambiar considerablemente su estrategia de muerte y añadir al suicidio la difamación. Queda así confirmado que “las reacciones de la vergüenza no dependen simplemente de ser descubierto”,³⁰¹ ya que objetivamente Fedra no ha sido descubierta haciendo nada, y sin embargo, ha sido vista, ha quedado expuesta a la mirada de un observador de cierto tipo: un varón aristócrata que además es el objeto mismo de su deseo; ya antes había quedado expuesta ante la mirada de su nodriza (una mujer, esclava suya) y de las doncellas del coro (mujeres también y de rango social inferior al de ella) pero no han tenido estos observadores el peso de la mirada del joven, pues ésta es además, simbólicamente, la mirada de todo el género masculino de su sociedad. En este sentido, Fedra queda expuesta a la mirada de un observador que todavía no adquiere realidad, pero que habita en su conciencia moral como un “otro interiorizado... abstracto, generalizado e idealizado” que representa “la perspectiva de las expectativas sociales reales”;³⁰² un otro ante el cual ella “ha fallado, ha perdido poder, se encuentra en desventaja”.³⁰³

Ahora bien, había mencionado que el uso de la raíz ΑΙΔ- —y sobre todo del término *αἰδώς*— en esta obra, arroja luz sobre su interpretación y que esto sucede en tres momentos. Dichos momentos denotan precisamente la distinción “entre una vergüenza que respondía meramente a la opinión pública y una vergüenza que expresaba convicciones personales internas”.³⁰⁴ Los dos personajes principales de la tragedia, su héroe y su heroína, son portadores de una vergüenza de los dos tipos que, además, como es evidente, se contraponen. El siguiente fragmento corresponde a uno de esos tres momentos, en el cual Hipólito ofrece la corona de flores a Ártemis; un fragmento que expresa la particular noción de *αἰδώς* del joven:

σοὶ τόνδε πλεκτὸν στέφανον ἐξ ἀκηράτου (72)
 λειμῶνος, ᾧ δέσποινα, κοσμήσας φέρω,

A ti, oh, diosa, te traigo, después de haberla
 adornado, esta corona trenzada con flores de una

³⁰¹ Williams, *op. cit.*, p. 136.

³⁰² *Ibid.*, p. 142.

³⁰³ *Ibid.*, p. 261.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 157.

ἔνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιοῖ φέρβειν βοτὰ
οὔτ' ἦλθέ πω σίδαρος, ἀλλ' ἀκήρατον (75)
μέλισσα λειμῶν' ἠρινὴ διέρχεται,
Αἰδῶς δὲ ποταμίαισι κηπεύει δρόσοις·
ὄσοις διδακτὸν μηδέν, ἀλλ' ἐν τῇ φύσει
τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν ἐς τὰ πάνθ' ὁμῶς,
τούτοις δρέπεσθαι, τοῖς κακοῖσι δ' οὐ θέμις. (80)

...
μόνῳ γάρ ἐστι τοῦτ' ἐμοὶ γέρας βροτῶν·
σοὶ καὶ ζύνειμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι,
κλύων μὲν αὐδήν, ὄμμα δ' οὐχ ὄρων τὸ σόν. (85)

pradera intacta (75), en la cual ni el pastor tiene por digno apacentar sus rebaños, ni nunca penetró el hierro; sólo la abeja primaveral recorre este prado virgen. La diosa del Pudor lo cultiva con rocío de los ríos. Cuantos nada han adquirido por aprendizaje, sino que con el nacimiento (80) les tocó en suerte el don de ser sensatos en todo, pueden recoger sus frutos; a los malvados no les está permitido.

...
Yo soy el único de los mortales (85) que poseo el privilegio de reunirme contigo e intercambiar palabras, oyendo tu voz, aunque no veo tu rostro.

E., *Hipp.*, vv. 72-85.³⁰⁵

Está claro que la conciencia moral de Hipólito es enteramente religiosa, y su concepto de pudor es a la vez una entidad sagrada (pues Αἰδῶς está personificado) que gobierna sobre un espacio físico —y sin duda, también metafórico— jamás hollado por la cultura humana, simbolizada en la referencia a la agricultura y el pastoreo, ahí donde sólo él, entre los mortales, es digno de pisar gracias a su reverencia hacia este Pudor y a la convivencia única que tiene con la diosa. Es relevante señalar también que tal privilegio le viene a él por nacimiento, por naturaleza, y no por haber aprendido la virtud de los demás hombres. Esta idea se corresponde con la concepción aristocrática de la virtud adquirida por nacimiento que, como he desarrollado antes, en época de Eurípides era debatida por la nueva filosofía que proponía su enseñanza. Enmarcada de este modo en la polémica φύσις/νόμος, la moral de Hipólito, tan profundamente personalizada, tan individual y en gran medida egoísta, se contrapone no sólo con la moral de Fedra, volcada por completo hacia la convención social (salvo en su momento de debilidad), sino con la moral general de la sociedad ateniense de aquella época. Como explica Williams: “en el caso de Fedra, su obsesión adopta la forma de una vergüenza convencional, de una preocupación abrumadora por su propia reputación. Esta inquietud se dirige hacia sí misma, pero en cierto modo, honra la existencia de otros”.³⁰⁶ En cambio, “la preocupación de Hipólito por sí mismo deja completamente al margen a las otras personas; al considerarse un lugar impoluto, se ha apartado por completo de la

³⁰⁵ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 230.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 158.

humanidad, tanto de sus opiniones como de sus necesidades”, y en este sentido, como ya le recriminará Teseo más adelante en la tragedia, el joven yerra al insistir en esta “devoción por el yo que se contrapone con una adecuada preocupación por los demás”.³⁰⁷

El αἰδώς de Fedra, si bien es convencional en su orientación, es también profundamente reflexivo y, por ello, opuesto por completo a la conciencia moral de tendencia naturalista que defiende Hipólito. Esto está expresado en el segundo momento de la tríada mencionada, uno de los fragmentos más discutidos por la crítica en esta tragedia. Dice la reina al inicio de su discurso ante las doncellas de Trecén —y como preludeo a la explicación de su mal recién confesado—:

ἤδη ποτ' ἄλλως νυκτὸς ἐν μακρῷ χρόνῳ
 θνητῶν ἐφρόντισ' ἢ διέφθαρται βίος. (375)
 καί μοι δοκοῦσιν οὐ κατὰ γνώμης φύσιν
 πράσσειν κάκιον· ἔστι γὰρ τό γ' εὖ φρονεῖν
 πολλοῖσιν· ἀλλὰ τῆδ' ἀθρητέον τόδε·
 τὰ χρήστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν,
 οὐκ ἐκπονοῦμεν δ', οἳ μὲν ἀργίας ὑπο, (380)
 οἳ δ' ἡδονὴν προθέντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ
 ἄλλην τιν'. εἰσὶ δ' ἡδοναὶ πολλαὶ βίου,
 μακρὰ τε λέσσαι καὶ σχολή, τερπνὸν κακόν,
 αἰδώς τε. δισσαὶ δ' εἰσὶν, ἡ μὲν οὐ κακή,
 ἡ δ' ἄχθος οἴκων. εἰ δ' ὁ καιρὸς ἦν σαφής, (385)
 οὐκ ἂν δύ' ἦσθην ταῦτ' ἔχοντε γράμματα.

Ya en otras circunstancias (375), en el largo espacio de la noche, he meditado cómo se destruye la vida de los mortales. Y me parece que no obran de la peor manera por la disposición natural de su mente, pues muchos de ellos están dotados de cordura. No; (380) hay que analizarlo de este modo. Sabemos y comprendemos lo que está bien, pero no lo ponemos en práctica, unos por indolencia, otros por preferir cualquier clase de placer al bien. Y en la vida hay muchos placeres, la charla extensa y el ocio, dulce mal, y el pudor (385), del cual hay dos clases, uno bueno y otro azote de las casas. Pero si su línea divisoria fuese clara, dos conceptos distintos no tendrían las mismas letras.

E., *Hipp.*, vv. 374-386.³⁰⁸

La voz de Fedra sirve al poeta para expresar una postura moral basada en una reflexión de tipo filosófico y que habla abiertamente sobre el carácter del ser humano; en este sentido, no es una postura abstracta ni moralista de lo que debe ser el comportamiento de hombres y mujeres ante lo señalado como bueno y malo, sino un acercamiento honesto y empírico a lo que es en realidad. Con todo, como he dicho, este fragmento suscita la duda de la crítica por la ambigüedad a la que da lugar.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 158-160.

³⁰⁸ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 242.

La primera duda es si el pudor está incluido en la lista de placeres que menciona Fedra en los versos recién citados. La sintaxis del griego no es del todo clara; de ahí que algunos estudiosos se hayan inclinado por incluir al pudor dentro de los placeres de la vida y otros a asegurar que es un elemento aparte de los placeres que, como éstos, impide al ser humano actuar conforme a lo que sabe que está bien. Explica Williams que para quienes piensan que el pudor puede ser también un placer, si se entiende que uno de los dos tipos de pudor cabe dentro de los placeres y el otro no (el pudor ‘malo’, “azote de la casas”, sería en potencia una forma de placer), la principal objeción es de tipo lingüístico, ya que por el uso del adjetivo *δισσός* asociado a *αἰδώς*, se entiende que ambos términos componen una unidad. Al respecto, el autor señala que Eurípides constituye aquí una brillante excepción al uso convencional de tal adjetivo, ya que “no existe otro ejemplo del uso del plural de *δισσός* con un sustantivo singular, y menos con un sustantivo singular carente de plural”.³⁰⁹ De esta manera, el filósofo propone que lejos de ser un error, “el hecho mismo de que la palabra no tenga plural contribuye a que la construcción introduzca de forma llamativa la idea subsiguiente de que el *aidós* es algo que es dos cosas”.³¹⁰ Tal intencionalidad poética me lleva a estar de acuerdo con Williams en considerar que Eurípides no quiso poner al pudor como parte de los placeres de la vida, sino como elemento aparte que tiene, además, naturaleza doble.

Esto último introduce la segunda duda principal que el fragmento ha suscitado entre los estudiosos: ¿a qué se refiere Fedra cuando dice “pudor bueno” (literalmente el griego indica “no malo”³¹¹) y pudor “azote de las casas”? Éste último, al que se podría nombrar como pudor “malo”, se ha interpretado, a partir del concepto de “vergüenza no buena” (*αἰδώς οὐ ἀγαθή*) que se halla en Hesíodo,³¹² como “una forma de miedo, o algún otro motivo de esta clase, que impresiona de forma excesiva al agente con fuerzas

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 266.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 267.

³¹¹ Otra traducción del verso 384 del *Hipólito* lo hace evidente: *αἰδώς τε. δισσαι δ' εἰσίν, ἢ μὲν οὐ κακή/ ἢ δ' ἄχθος οἴκων* [“Y el pudor. Son de dos clases, uno, no malo; y otro, plaga de las casas.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, p. 25.

³¹² Hes., *Op.*, vv. 317-319: *αἰδώς δ' οὐκ ἀγαθὴ κεχημένον ἄνδρα κομίζει/ αἰδώς, ἢ τ' ἄνδρας μέγα σίνεται ἢ δ' ὀνίνησιν/ αἰδώς τοι πρὸς ἀνολβίη, θάρσος δὲ πρὸς ὄλβω.* [“Vergüenza no buena al hombre indigente acompaña, vergüenza que asaz perjudica o favorece a los hombres; vergüenza en la pobreza y audacia en la dicha”.] Bernard Williams interpreta este *aidós* hesíodico como una clase de vergüenza social, “un sentimiento de inferioridad que impulsa a un hombre [a un hombre pobre] a dudar de si actuar por iniciativa propia”. Williams, *op. cit.*, p. 268. Texto griego tomado de la edición de F. Solmsen, *Hesiodi opera* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Paola Vianello de Córdova en Hesíodo, *Los trabajos y los días...*, p. 11.

sociales externas”.³¹³ Es decir, un tipo de respeto hacia otro que “impide que alguien haga una acción que, aunque vergonzosa, es absolutamente necesaria”.³¹⁴

En este sentido, el αἰδώς ἄχθος οἴκων al que se refiere Fedra funciona en este fragmento no sólo como una reflexión moral, como se ha dicho, sino como un elemento dramático que yo llamo aquí “anticipo trágico”, puesto que precisamente preludia el momento de la tragedia en el que, a causa de la misma razón que la heroína está enunciando en ese instante, caerá más adelante en el conflicto trágico que le era inevitable. Es éste el último de los momentos en que la elección de la raíz ΑΙΔ- arroja luz sobre la interpretación de la obra, el momento en que Fedra, a causa del respeto que le causa la posición de suplicante de su nodriza,³¹⁵ decide revelar toda su verdad:

δώσω· σέβας γὰρ χειρὸς αἰδοῦμαι τὸ σόν.

Te lo concederé. Me causa respeto tu mano
venerable.

E., *Hipp.*, v. 335.³¹⁶

IV.1.3.3 Moderación (σωφροσύνη)

Había mencionado que el gran tema trágico de esta obra de Eurípides es el conflicto entre la moderación y el exceso, y que la diversidad de significados expresados en esta tragedia para el término σωφροσύνη compromete incluso la acción dramática. En este sentido, Eurípides es “el primer trágico en explorar las posibilidades dramáticas propias de los múltiples significados de la palabra *sophrosyne*; vale decir, es el primero que capitaliza como recurso poético la polisemia propia del término”.³¹⁷ De manera específica, en el *Hipólito* el poeta “ilustra el peligro de tomar un solo aspecto” de dicha palabra. Ciertamente, si bien en el conjunto de la tragedia pueden distinguirse al menos cuatro significados principales para tal palabra: castidad, virtud, autocontrol y buen

³¹³ Williams, *op. cit.*, p. 268.

³¹⁴ Scodel, *op. cit.*, p. 188.

³¹⁵ La nodriza se ha hincado ante Fedra, abrazado sus rodillas y tomado su mano derecha: E. *Hipp.*, vv. 325-326: Φα. τί δρᾶς; βιάζει χειρὸς ἐξαρτωμένη;/ Τρ. καὶ σὸν γε γονάτων, κοῦ μεθήσομαι ποτε. [“Fedra: ¿Qué haces? ¿Me obligas aferrándote a mi mano? Nodriza: Y también a tus rodillas, no las soltaré nunca.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 239.

³¹⁶ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 240.

³¹⁷ Rinaldi Pollero, *op. cit.*, p. 108.

sentido,³¹⁸ es precisamente en las figuras de sus dos héroes: Hipólito y Fedra, y su manera personal de comprender y vivir la σωφροσύνη que encontramos ese “peligro”.

Es claro que para Hipólito la base de su virtud como hombre es la castidad, y es bajo este significado que entiende principalmente la σωφροσύνη, es decir, como moderación sexual. Ya he adelantado aquí el hecho de que esta castidad radical constituye, sin embargo, un exceso para las ideas de su tiempo, y justo en este sentido es peligrosa. Al rechazar a Fedra, Hipólito se muestra σώφρων, puesto que respeta las normas sociales que dictan que un intercambio sexual con la reina se consideraría repudiable, pero al rechazar a todo el género femenino, el joven actúa como un ὑβριστής y, por tanto, como un insensato, por más que él asegure que “no ha nacido hombre más virtuoso”³¹⁹ que él mismo. La mejor prueba de que esta convicción personal es un error y una falta religiosa y social, es la advertencia que le da su sirviente al inicio de la obra, de “odiar la soberbia y lo que no agrada a todos”³²⁰ y de honrar a todos los dioses por igual. Y una vez que Hipólito, de cualquier manera, se muestra irrespetuoso con la diosa, el sirviente le suplica a Cipris “perdonar que alguno, por su juventud, a impulsos de su vigoroso corazón, te dirija palabras insensatas”.³²¹ Es evidente que la diosa no ha pretendido ni por un instante hacer caso de tal plegaria.

Ahora bien, hay dos momentos en los que se nota la diferencia de concepciones que tienen Hipólito y Fedra sobre la moderación. El primero es cuando en su largo discurso misógino³²² el joven relaciona la maldad (o las acciones malvadas) con una cierta sabiduría propia de la mujer y con su cercanía a Cipris,³²³ y exclama: “¡O que alguien

³¹⁸ Este abanico de significaciones ha sido propuesto por Christopher Gill en “The articulation of the self in Euripides’ *Hippolytus*” en Anton Powell (ed.), *Euripides, women and sexuality...*, pp. 80 y 99. Para ‘castidad’ hace referencia a los versos: 80, 413, 494, 1034, 1100 y 1402; para ‘virtud’ al 358, 431, 667, 995, 1007 y 1365; para ‘autocontrol’ al 399, 731 y 1034; y para ‘buen sentido’ al 704, 1013 y 1035.

³¹⁹ E. *Hipp.*, vv. 994-995: εἰσορᾶς φάος τόδε/ καὶ γαῖαν· ἐν τοῖσδ’ οὐκ ἔνεστ’ ἀνὴρ ἔμοῦ/ οὐδ’ ἦν σὺ μὴ φῆς, σωφρονέστερος γεγώς. [“Tú ves la luz y esta tierra: en ellas no ha nacido hombre más virtuoso que yo.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 264.

³²⁰ E. *Hipp.*, v. 93: μισεῖν τὸ σεμνὸν καὶ τὸ μὴ πᾶσιν φύλον. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 230.

³²¹ E., *Hipp.*, vv. 117-119: δέσποινα Κύπρι. χρῆ δὲ συγγνώμην ἔχειν/ εἴ τις σ’ ὑφ’ ἧβης σπλάγγων ἔντονον φέρων/ μάταια βάζει. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 232.

³²² Cf. *Supra*, p. 88.

³²³ Cf. *Infra*, p. 123-125, donde desarrollo esta idea de la relación entre las acciones malvadas, la sabiduría femenina y Cipris.

las enseñe a ser sensatas o que se me permita seguir insultándolas siempre!”.³²⁴ El segundo es cuando Fedra, sin duda como respuesta a tal discurso, anuncia su decisión de morir y el modo en que Hipólito pagará por su falta de σωφροσύνη.³²⁵ Dado que Hipólito es casto, se entiende que la reina no se refiere aquí al significado de “castidad” para el término σωφροσύνη. Para ella, la σωφροσύνη se concibe principalmente como autocontrol, como una clase de moderación que permite ir más allá de la propia ira, resentimiento o indignación (pasiones) para alcanzar la templanza propia de un carácter noble. Una cualidad que posteriormente le reconoce incluso Hipólito, cuando él es tratado con la misma falta de moderación por parte de su padre.³²⁶ Con todo, ya Fedra habrá de descubrir el fracaso de su propia convicción cuando ni ella misma sea capaz de autocontrolarse y permita que la nodriza la lleve ahí donde justamente había evitado llegar.

³²⁴ E., *Hipp.*, vv. 667-668: ἢ νύν τις αὐτάς σωφρονεῖν διδάξάτω/ ἢ κάμ' ἔατω ταῖσδ' ἐπεμβαίνειν ἀεὶ. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 253.

³²⁵ E., *Hipp.*, vv. 725-731: ἐγὼ δὲ Κύπριν, ἥπερ ἐξόλλυσί με/ ψυχῆς ἀπαλαχθεῖσα τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ· τέρω· πικροῦ δ' ἔρωτος ἠσσηθήσομαι/ ἀτὰρ κακόν γε χιτέρω γενήσομαι/ θανοῦσ', ἴν' εἰδῆ μὴ 'πὶ τοῖς ἐμοῖς κακοῖς ὑψηλὸς εἶναι· τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι/ κοινῇ μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται. [“Yo daré satisfacción a Cipris, que es la que me pierde, abandonando mi alma en este día. Víctima seré de un cruel amor. Sin embargo, con mi muerte resultará la ruina de otro, a fin de que aprenda a no jactarse de mi desgracia, sino que compartiendo la enfermedad que me aqueja, aprenderá a ser sensato.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Antonio Guzmán Guerra, *op. cit.*, pp. 193-194.

³²⁶ E., *Hipp.*, vv. 1034-1035: ἐσωφρόνησεν οὐκ ἔχουσα σωφρονεῖν/ ἡμεῖς δ' ἔχοντες οὐ καλῶς ἐχρώμεθα. [“Ella se comportó con sensatez, aunque la había perdido, y nosotros que la poseemos, no hacemos un buen uso de ella.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 265.

IV.2 En búsqueda de la culpa

IV.2.1 Caracterización de su situación

Como he explicado antes,³²⁷ los síntomas de Fedra al inicio de la tragedia indican para todas las mujeres un mal de naturaleza divina que afecta tanto el cuerpo como la mente de la reina³²⁸ y que este ἔρωσ se manifiesta por medio de la ἄτη en tanto que provoca un delirio a la heroína. Esto puede observarse en sus primeras palabras —causadas por tal delirio—:

ἄρατέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα· (198)	Levantad mi cuerpo (198),
λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων.	enderezad mi cabeza. Se ha soltado
λάβετ' εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι. (200)	la ligadura de mis queridos
βαρὺ μοι κεφαλαῖς ἐπίκρανον ἔχειν·	miembros (200). Tomad mis
ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὄμοις...	hermosas manos, criadas. Pesado me
...	resulta el velo sobre mi cabeza,
πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνίδος (208)	¡quitádmelo!, ¡que mis trenzas
καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἀρυσαίμαν,	vuelen sobre mi espalda!...
ὑπὸ τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτη (210)	...
λειμῶνι κλιθεῖσ' ἀναπαυσαίμαν;...	¡Ay, ay! ¿Cómo podría conseguir la
	bebida de aguas puras de una fuente
	de rocío (210) y descansar bajo los
	álamos recostada en un prado
	frondoso? ...

³²⁷ Cf. *Supra*, pp. 79-82.

³²⁸ E., *Hipp.*, vv. 130-144: τειρομέναν νοσερᾶ κοίτα δέμας ἐντὸς ἔχειν/ οἴκων, λεπτὰ δὲ φάρη ξαν-/ θὰν κεφαλὰν σκιάζειν-/ τριτάταν δὲ νιν κλύω/ τάνδ' ἄβρωσίᾳ/ στόματος ἀμέραν/ Δάματρος ἀ-/ κτᾶς δέμας ἀγνὸν ἴσχειν, κρυ-/ πτῶ πένθει θανάτου θέλου-/ σαν κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον/ ἦ σύ γ' ἔνθεος, ὦ κούρα, εἴτ' ἐκ Πανὸς εἶθ' Ἐκάτας/ ἦ σεμνῶν Κορυβάντων φοι-/ τᾶς ἦ ματρὸς ὀρείας. [“agobiada por la enfermedad tiene su cuerpo en el lecho, y velos ligeros que dan sombra a su rubio cabello. Oigo que lleva tres días sin acercar comida a su boca y mantiene su cuerpo puro del fruto de Deméter, deseando arrastrarse, por causa de un dolor oculto, hacia el desgraciado fin de la muerte. ¿Acaso tú, muchacha, poseída ya por Pan, ya por Hécate, o por los venerables Coribantes, estás extraviada, o acaso por la madre de los montes?”]; vv. 211-214: ὦ παῖ, τί θροεῖς;/ οὐ μὴ παρ' ὄγλω τάδε γηρύση/ μανίας ἔποχον ρίπτουσα λόγον; [“¡Niña! ¿Qué gritas? No digas estas cosas delante de la gente, dejando escapar palabras inspiradas en la locura.”]; vv. 236-238: τάδε μαντείας ἄξια πολλῆς/ ὅστις σε θεῶν ἀνασειράζει/ καὶ παρακόπτει φρένας, ὦ παῖ. [“Gran ciencia adivinatoria se necesita para saber qué dios te agita la brida y te extravía la mente, niña.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, pp. 232, 235-236.

πέμπετέ μ' εἰς ὄρος· εἶμι πρὸς ὕλαν (215)
καὶ παρὰ πεύκας, ἵνα θηροφόνοι
στεῖβουσι κύνες
βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγχιριμπτόμεναι·
πρὸς θεῶν, ἔραμαι κυσὶ θωῦξαι
καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν ῥῖψαι (220)
Θεσσαλὸν ὄρπακ', ἐπίλογχον ἔχουσ'
ἐν χειρὶ βέλος.

¡Llebadme al monte! (215) Iré hacia
el bosque y caminaré entre los pinos,
donde corren los perros matadores
de animales, persiguiendo a los
ciervos moteados. Por lo dioses,
deseo azuzar a los perros con mis
gritos y lanzar, (220) situándola
junto a mi rubia cabellera, la jabalina
tesalia, sosteniendo en mi mano el
puntiagudo dardo.

E. *Hipp.*, vv. 198-222.³²⁹

“¿Por qué, hija, agitas tu mente con esos pensamientos? ¿A qué este interés tuyo por la caza? ¿Por qué este deseo del agua de las fuentes?”,³³⁰ le pregunta a Fedra su nodriza sin percatarse todavía de que todas estas “palabras inspiradas por la locura”³³¹ en realidad indican su deseo por Hipólito. En efecto, esos ἔρασαι³³² por el agua pura de las fuentes, los bosques y la caza son el deseo por el joven que pasa su tiempo en esta actividad, así como su anhelo de liberarse física y espiritualmente. El lenguaje mismo posee una connotación sexual muy clara: relajar los miembros y dejar caer el cabello sobre la espalda son tópicos de la literatura griega que implican pasión sexual y anhelo de libertad.³³³ El propio velo que cubre su cabeza, que, como se ha dicho, es un símbolo del sentimiento de vergüenza, ha de ser removido en ese momento a fin de complacer a la reina. Sin embargo, cuando recupera la cordura (esto es, sale de la ἄτη), la vergüenza regresa y Fedra pide que le cubran nuevamente la cabeza. En este momento comienza la caracterización consciente del mal que la atormenta:

δύστηνος ἐγώ, τί ποτ' εἰργασάμην;
ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθῆς; (240)
ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτη.

¡Desdichada de mí! ¿Qué he hecho? ¿Por dónde
de la recta cordura me aparté en mi desvarío? La
locura se apoderó de mí, la ceguera enviada por

³²⁹ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, pp. 234-235.

³³⁰ E., *Hipp.*, vv. 223-225: τί ποτ', ὦ τέκνον, τάδε κηραίνεις;/ τί κυνηγεσίων καὶ σοὶ μελέτη;/ τί δὲ κρηναίων νασμῶν ἔρασαι; Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 235.

³³¹ Vid. nota 328.

³³² Vid. nota 330.

³³³ Vid. Nancy Rabinowitz, *Anxiety veiled: Euripides and the traffic of women...*, p. 162.

un dios me derribó.

E., *Hipp.*, vv. 239-241.³³⁴

La primera característica de su padecimiento indica también una de las causas formales antes mencionada: voluntad divina; se trata de un estado de manía, de una obnubilación enviada por la divinidad. La segunda característica de su mal aparece enseguida: es vergonzoso, lo que refiere inmediatamente a dos de los conceptos morales tomados aquí como causas directas, αἰσχύνη y αἰδώς. De manera adicional, Fedra enuncia desde aquí el hecho indudable de que es mejor morir que vivir habiendo conocido el mal de la locura:

μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλὴν,
αἰδοῦμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι.
κρύπτε· κατ' ὄσσων δάκρυ μοι βαίνει, (245)
καὶ ἐπ' αἰσχύνην ὄμμα τέτραπται.
τὸ γὰρ ὀρθοῦσθαι γνώμην ὀδυνᾷ·
τὸ δὲ μαινόμενον κακόν· ἀλλὰ κρατεῖ
μὴ γινώσκοντ' ἀπολέσθαι.

Mamá, cúbreme de nuevo la cabeza, me avergüenzo de lo que acabo de decir. Cúbreme (245), de mis ojos se derrama el llanto y ante mi vista no veo sino vergüenza, pues enderezar la razón produce sufrimiento. La locura es un mal; pero es preferible perecer sin reparar en ella.

E., *Hipp.*, vv. 243-249.³³⁵

En el breve camino que media entre este primer parlamento de Fedra y la confesión de su mal, encontramos otras tres de sus características: es fatal (ligado a la τύχη, que puede entenderse como destino), es impuro —si bien no el cuerpo, pero sí la mente de Fedra posee un μῑασμα— y es involuntario —en el sentido que otorga οὐχ ἔκοῦσαν—. Cada una de estas nuevas características está expresada en el fragmento siguiente, cuando el silencio de la reina acaba de ser cuestionado por la nodriza con el argumento de la futura seguridad de sus hijos, tema cuya importancia y causalidad de género no deben olvidarse:

{Φα.} φιλῶ τέκν'· ἄλλη δ' ἐν τύχῃ χειμάζομαι.
(315)

Fedra: Amo a mis hijos (315), pero otra tormenta del destino es la que se abate sobre mí.

{Τρ.} ἀγνάς μὲν, ὃ παῖ, χεῖρας αἵματος φορεῖς;

Nodriza: ¿Tus manos están puras de sangre, niña?

{Φα.} χεῖρες μὲν ἀγναί, φρήν δ' ἔχει μῑασμά τι.

Fedra: Mis manos están puras, mi corazón es el

{Τρ.} μῶν ἐξ ἐπακτοῦ πημονῆς ἐχθρῶν τινος;

que está contaminado.

³³⁴ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 236.

³³⁵ *Idem*

{Φα.} φίλος μ' ἀπόλλυσ' οὐχ ἔκοῦσαν οὐχ ἔκων.

Nodriza: ¿Por un maleficio obra de algún
enemigo tuyo?

Fedra: Un amigo me ha destruido, sin quererlo yo
y sin quererlo él.

E., *Hipp.*, vv. 315-319.³³⁶

Si bien antes he explicado de manera breve la implicación del adjetivo ἔκων cuando se evalúa la responsabilidad de alguien frente a una acción cometida,³³⁷ es de suma importancia recuperar aquí lo explicado por Williams sobre su contrario: ἀέκων. El filósofo señala que ya desde Homero el uso de ἀέκων no refería siempre a una acción enteramente involuntaria, sino que podía también indicar una acción realizada “a regañadientes” o “en contra de lo que uno desearía en otras circunstancias”; en este sentido, “una acción que alguien ejecuta con este ánimo, con reluctancia, tiene que distinguirse de una acción que alguien realiza inintencionadamente”. De ahí que “en sus usos típicos... *hekón* no es el opuesto o el contrario de *aeikón*: ambos vocablos operan en espacios diferentes”.³³⁸ Es muy probable que esta particularidad de ἀέκων coincida con la forma en que Eurípides utiliza el término cuando Fedra asegura que “un amigo me ha destruido, sin quererlo yo y sin quererlo él”; si bien la intencionalidad de Hipólito respecto a la destrucción de la reina no existe entera ni parcialmente (si acaso podría encontrarse contenida en su misoginia), la intencionalidad de Fedra en relación a su propio ἔρωσ queda muy pronto identificada con aquello que sucede “en contra de lo que uno desearía en otras circunstancias” y, por esto mismo, el grado de responsabilidad que la reina posee sobre lo que acontece más tarde, ciertamente aumenta. En su momento trataré de explicar por qué puede entenderse de esta forma el ἔκοῦσαν de Fedra y cómo es que esto afecta el esclarecimiento de su culpa.

En el fragmento siguiente, donde continúa el diálogo entre Fedra y su nodriza, puede encontrarse la sexta característica del mal de la heroína: su padecimiento tiene una dimensión honrosa (τὸ μέντοι πρᾶγμα' ἐμοὶ τιμὴν φέρει) y una “salida decorosa” (ἐκ τῶν γὰρ αἰσχρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα) para la que, sin embargo, tal como indica la causa formal de la fama y la muerte de las mujeres en la tragedia —y la nodriza misma—, es necesario que rompa su silencio (οὐκοῦν λέγουσα τιμιωτέρα φανῆ). Asimismo, en estas líneas es posible identificar el instante en que el αἰδῶς ἄχθος οἴκων hace su aparición en

³³⁶ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, pp. 238-239.

³³⁷ Cf. *Supra*, pp. 21-22.

³³⁸ Williams, *op. cit.*, p. 92.

escena: ese momento ya citado³³⁹ en el que la reina, por el respeto que implica la súplica de su anciana esclava, decide por fin revelar la naturaleza erótica de su *μανία*. Retomo el diálogo desde que la nodriza adopta la posición del suplicante:

{Φα.} τί δρᾶς; βιάζει χειρὸς ἐξαρτωμένη; (325)
 {Τρ.} καὶ σῶν γε γονάτων, κοῦ μεθήσομαί ποτε.
 {Φα.} κάκ', ὃ τάλαινα, σοὶ τάδ', εἰ πεύση, κακά.
 {Τρ.} μεῖζον γὰρ ἢ σοῦ μὴ τυχεῖν τί μοι κακόν;
 {Φα.} ὀλεῖς· τὸ μέντοι πρᾶγμα' ἐμοὶ τιμὴν φέρει.
 {Τρ.} κᾶπειτα κρύπτεις χρήσθ' ἰκνουμένης ἐμοῦ;
 (330)

{Φα.} ἐκ τῶν γὰρ αἰσχρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα.
 {Τρ.} οὐκοῦν λέγουσα τιμωτέρα φανῆ.
 {Φα.} ἄπελθε πρὸς θεῶν δεξιᾶς τ' ἐμῆς μέθες.
 {Τρ.} οὐ δῆτ', ἐπεὶ μοι δῶρον οὐ δίδως ὃ χρῆν.
 {Φα.} δώσω· σέβας γὰρ χειρὸς αἰδοῦμαι τὸ σόν.
 (335)

Fedra: ¿Qué haces? (325) ¿Me obligas aferrándote a mi mano?
 Nodriza: Y también tus rodillas, no las soltaré nunca.
 Fedra: Infeliz, sólo te servirá de mal, si llegas a enterarte.
 Nodriza: ¿Qué mayor desgracia para mí que perderte?
 Fedra: Morirás. Sin embargo, lo que sucede me proporciona gloria.
 Nodriza: ¿Y, a pesar de mis súplicas (330), pretendes ocultarme cosas en que quisiera ayudarte?
 Fedra: Sí, porque intento hallar una salida decorosa a mi vergüenza.
 Nodriza: Si hablas, te mostrarás más digna de gloria.
 Fedra: Apártate, por los dioses, y suelta mi mano derecha.
 Nodriza: No, pues no me concedes el don que deberías.
 Fedra: Te lo concederé (335). Me causa respeto tu mano venerable.

E., *Hipp.*, vv. 325-335.³⁴⁰

A fin de llegar al centro de la descripción de su mal, Fedra comienza justamente por las causas originales del mismo al mencionar el ἔρωσ ὑβριστής de su madre y hermana. Después de esto, continúa con una breve indagación sobre la naturaleza del amor, de la cual resulta la séptima y definitiva característica de su mal: es amoroso. En esta versión de *Hipólito*, Fedra ya no sólo es incapaz de confesar por sí misma su amor al joven, sino que ni siquiera puede mencionar su nombre:

³³⁹ Cf. *Supra*, p. 100.

³⁴⁰ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, pp. 239-240.

{Φα.} ὦ τλήμων, οἶον, μήτηρ, ἠράσθης ἔρον,
 {Τρ.} ὄν ἔσχε Ταύρου, τέκνον, ἢ τί φῆς τόδε;
 {Φα.} σύ τ', ὦ τάλαιν' ὄμαιμε, Διονύσου δάμαρ,
 {Τρ.} τέκνον, τί πάσχεις; συγγόνους
 κακορροθεῖς; (340)
 {Φα.} τρίτη δ' ἐγὼ δύστηνος ὡς ἀπόλλυμαι.
 {Τρ.} ἔκ τοι πέπληγμαι· ποῖ προβήσεται λόγος;
 {Φα.} ἐκεῖθεν ἡμεῖς, οὐ νεωστί, δυστυχεῖς.
 ...
 {Φα.} τί τοῦθ', ὃ δὴ λέγουσιν ἀνθρώπους, ἐρᾶν;
 {Τρ.} ἦδιστον, ὦ παῖ, ταῦτόν ἀλγεινόν θ' ἅμα.
 {Φα.} ἡμεῖς ἂν εἴμεν θατέρῳ κεχρημένοι.
 {Τρ.} τί φῆς; ἐρᾶς, ὦ τέκνον; ἀνθρώπων τίνος;
 (350)
 {Φα.} ὅστις ποθ' οὐτός ἐσθ', ὃ τῆς Ἀμαζόνος . .
 {Τρ.} Ἰππόλυτον αὐδᾶς;
 {Φα.} σοῦ τὰδ', οὐκ ἐμοῦ κλύεις. (352)

Fedra: ¡Oh, madre desgraciada, qué amor te sedujo!
 Nodrizas: El que tuvo del toro. ¿A qué dices esto?
 Fedra: ¡Y tú, hermana infeliz, esposa de Dionisio!
 Nodrizas: Hija, ¿qué te ocurre? (340) ¿Injurias a los tuyos?
 Fedra: Y yo soy la tercera, desdichada de mí, ¿cómo me consumo!
 Nodrizas: Estoy aturdida, ¿dónde irán a terminar tus palabras?
 Fedra: Desde entonces, no desde hace un momento, soy desafortunada.
 ...
 Fedra: ¿Qué es eso que los hombres llaman amor?
 Nodrizas: Algo agradable y doloroso al mismo tiempo.
 Fedra: Podría decir que yo he experimentado el lado doloroso.
 Nodrizas: ¿Qué dices? ¿Estás enamorada, hija mía? (350) ¿De quién?
 Fedra: Del hijo de la amazona, quien quiera que sea.
 Nodrizas: ¿Te refieres a Hipólito?
 Fedra: De tus labios has oído su nombre, no de los míos.

E., *Hipp.*, vv. 337-352.³⁴¹

IV.2.2 Medidas tomadas para enfrentar su situación

Una vez que tanto la nodriza como el coro de doncellas conocen la naturaleza erótica del mal de Fedra, así como el objeto de su deseo, lanzan agudas lamentaciones porque “los sensatos, aún sin quererlo, se enamoran del mal”;³⁴² cantan el inconmensurable poder de Cipris,³⁴³ y pronostican la perdición de la reina, ahora que ha sacado a la luz

³⁴¹ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, pp. 240-241.

³⁴² E., *Hipp.*, vv 358-359: οἱ σώφρονες γὰρ οὐχ ἐκόντες, ἀλλ' ὁμῶς/ κακῶν ἐρῶσι. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 241.

³⁴³ E., *Hipp.*, vv 359-360: Κύπρις οὐκ ἄρ' ἦν θεός/ ἀλλ' εἴ τι μεῖζον ἄλλο γίγνεται θεοῦ. [“Cipris no era una diosa sino más poderosa que una diosa, si lo que sucede es posible.”] Texto griego tomado de la

sus desgracias.³⁴⁴ Entonces llega el turno de Fedra para explicar el camino que ha recorrido su mente a fin de enfrentar la situación de la que ha sido presa. Inicia ese camino con aquella reflexión, ya referida, sobre lo que lleva al ser humano a actuar en contra de lo que sabe que está bien y sobre los dos tipos de αἰδώς.³⁴⁵ De ser acertada la interpretación del αἰδώς ἄχθος οἴκων como el respeto que inhibe hacer el bien, esta reflexión, en este lugar, funciona a la vez como justificación para la terrible confesión que acaba de hacer, y, según he mencionado antes, como anticipo trágico de lo que está por suceder: el momento en que su debilidad de carácter la lleva a “preferir cualquier clase de placer al bien”.³⁴⁶ Aun más, la primera línea del discurso que sigue tras la reflexión mencionada, anticipa de manera más evidente el fallo posterior de Fedra cuando asegura que:

ταῦτ' οὖν ἐπειδὴ τυγχάνω φρονοῦσ' ἐγώ,
οὐκ ἔσθ' ὁποῖω φαρμάκῳ διαφθερεῖν
ἔμελλον, ὥστε τοῦμπαλιν πεσεῖν φρενῶν

Y puesto que esta es la opinión que tengo, no
debía existir veneno alguno que pudiera destruirla
hasta el extremo de caer en un sentimiento
contrario.

E. Hipp., vv. 387-389.³⁴⁷

Será precisamente un φάρμακον el que le sugiera más tarde la nodriza como medio para conquistar el favor de Hipólito.³⁴⁸ Pero antes de llegar a ese punto, es necesario aquí enumerar las medidas que Fedra tomó al ser herida por el amor. Ésta es, por otro lado, la primera ocasión en que la reina pronuncia claramente que se trata de ἔρωσ.

Comenzó por callar y ocultar “la enfermedad”, ya que “no hay que fiarse de la lengua”. Este comentario sobre el lenguaje como metáfora de la imprudencia es una

edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 241.

³⁴⁴ *E., Hipp.*, v. 368: ὄλωλας, ἐξέφηνας ἐς φάος κακά. [“Estás perdida, has sacado a la luz tus desgracias”.] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 242.

³⁴⁵ Cf. *Supra*, pp. 98-99.

³⁴⁶ *E., Hipp.*, vv. 381-382: οἱ δ' ἠδονὴν προθέντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ/ ἄλλην τιν'. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 242.

³⁴⁷ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 243.

³⁴⁸ *E., Hipp.*, vv. 509-512: ἔστιν κατ' οἴκους φίλτρα μοι θελκτήρια/ ἔρωτος, ἦλθε δ' ἄρτι μοι γνώμης ἔσω/ ἄ σ' οὐτ' ἐπ' αἰσχροῖς οὐτ' ἐπὶ βλάβῃ φρενῶν/ παύσει νόσου τῆσδ', ἦν σὺ μὴ γένη κακὴ. [“Yo tengo en mi casa filtros que alivian el amor, acaba de venirme a la imaginación, los cuales, sin causarte infamia y sin perjudicar tu mente, calmarán tu enfermedad, con tal de que no seas miedosa.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 247.

expresión casi irónica de Eurípides, uno más de sus anticipos trágicos, puesto que justo por la lengua se destruye Fedra a sí misma, la nodriza comunica lo que no debe comunicar, e Hipólito, a pesar del juramento de silencio que realiza, asegura su ruina al no controlar sus comentarios en el discurso misógino. Todo lo anterior puede observarse es estos versos:

λέξω δὲ καὶ σοὶ τῆς ἐμῆς γνώμης ὁδόν· (390)
 ἐπεὶ μὲ ἔρωσ ἔτρωσεν, ἐσκόπουν ὅπως
 κάλλιστ' ἐνέγκαιμ' αὐτόν. ἠρξάμην μὲν οὖν
 ἐκ τοῦδε, σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον.
 γλώσση γὰρ οὐδὲν πιστόν, ἢ θυραῖα μὲν
 φρονήματ' ἀνδρῶν νουθετεῖν ἐπίσταται, (395)
 αὐτὴ δ' ὕφ' αὐτῆς πλεῖστα κέκτηται κακά.

Pero voy a comunicarte el camino que ha
 recorrido mi mente: cuando el amor me hirió,
 buscaba el modo de sobrellevarlo lo mejor
 posible. Comencé por callarlo y ocultar la
 enfermedad. Es evidente (395) que no hay que
 fiarse de la lengua, que si sabe muy bien criticar
 las ideas de los demás, por sí misma se gana las
 mayores desgracias.

E., *Hipp.*, vv. 390-396.³⁴⁹

Como segunda medida, Fedra intenta contener la insensatez (ἄνοιαν) con moderación (o prudencia) (τῷ σωφρονεῖν),³⁵⁰ que en este caso significa abstinencia sexual. Sin embargo, su tercera medida es simplemente morir, puesto que el deseo prevalece (Κύπριν κρατῆσαι). Morir, en su situación, como se ha indicado antes al explicar la fama y la muerte de las mujeres en la tragedia, era para Fedra “la mejor decisión”; esto es evidente a tal punto que el poeta incluye en esta línea la declaración de la reina: “nadie lo negará”, y enseguida, hace que su heroína exprese el deseo de tener muchos testigos en caso de obrar correctamente, pero ninguno si realizara alguna acción vergonzosa,³⁵¹ lo que recuerda no sólo los planteamientos sofistas en que se cuestionaba la integridad de la moral ateniense en razón de la existencia o no de testigos para el

³⁴⁹ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 243.

³⁵⁰ E., *Hipp.*, vv. 398-399: τὸ δεύτερον δὲ τὴν ἄνοιαν εὖ φέρειν/ τῷ σωφρονεῖν νικῶσα προνοησάμην. [“En segundo lugar, decidí soportar con entereza mi insensatez, vencéndola a fuerza de prudencia.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Juan Antonio López Férrez en Eurípides, *Tragedias I*, p. 267.

³⁵¹ E., *Hipp.*, vv. 401-404: τρίτον δ', ἐπειδὴ τοισίδ' οὐκ ἐξήνυτον/ Κύπριν κρατῆσαι, κατθανεῖν ἔδοξέ μοι/ κράτιστον—οὐδεὶς ἀντερεῖ—βουλευμάτων./ ἐμοὶ γὰρ εἴη μήτε λανθάνειν καλὰ/ μήτ' αἰσχροῦ δρώση μάρτυρας πολλοὺς ἔχειν. [“En tercer lugar, como no conseguí con estos medios vencer a Cipris, me pareció que la mejor decisión era morir —nadie lo negará—. ¡Que no pase desapercibida, si realizo una acción hermosa, pero si la llevo a cabo vergonzosa, que no tenga muchos testigos.”.] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 243.

buen o mal obrar,³⁵² sino también, nuevamente, la causalidad formal de la muerte de las mujeres en la poesía trágica. Al respecto, en estos versos se subraya la importancia del reconocimiento de tales muertes, esto es, la búsqueda de la fama que lleva implícita la decisión de la muerte y lo absurdo de ésta sin la primera, porque ¿cómo sabrían la nodriza y las doncellas, y Teseo mismo, que la acción de Fedra era virtuosa si ella no comunicaba la verdadera razón de su muerte? ¿Cómo sabrían que prefirió morir antes que continuar con un ἔρωξ de ese tipo? Rabinowitz lo define claramente como un conflicto de género: “El conflicto está causado por el género: como mujer, solo si es totalmente pasiva morirá de manera noble, pero entonces, seguramente no tendrá fama alguna... El ámbito privado no se presta fácilmente al concepto de gloria... Ella se encuentra en un dilema causado por la demanda cultural de pasividad y su propio deseo de fama”.³⁵³ Por su parte, Scodel señala la particularidad formal (en relación a los otros héroes de la tragedia) de este conflicto y su carácter moral heleno: “Eurípides ha creado para Fedra un dilema mucho más sutil del que normalmente enfrentan los héroes trágicos... morir antes que hacer mal es noble, pero para un griego sería paradójico desear comportarse honorablemente sin recibir crédito por ello”.³⁵⁴ Así pues, más allá del respeto (αἰδώς) por la súplica de su nodriza, es también su legítima búsqueda de reconocimiento, de fama, de una vida y una muerte εὐκλεής, lo que la lleva a la confesión, a la necesidad de testigos para su buena acción.

Es tan evidente la relación de sus palabras con la causa original de género, que, como he citado ya, después de expresar ese deseo, Fedra dice muy claramente que por el sólo hecho de ser mujer es un “ser odioso para todos”³⁵⁵ y profiere una sentida queja en torno a aquellas mujeres que fueron las primeras en mancillar su lecho nupcial, pues con esto mancillaron el buen nombre de todo el género femenino. Más aún, en especial dirige sus reproches hacia las mujeres de buena posición social (encono que se explica, como he mencionado,³⁵⁶ a causa de su procedencia familiar), ya que asegura, como se ha visto, que las malas costumbres sexuales comenzaron dentro de las familias nobles, y dirige su franco odio a aquellas que siendo sensatas de palabra no lo son en los hechos:

³⁵² Christopher Gill (*op. cit.*, p. 92) comenta que fue “una cuestión discutida en varios textos del siglo V, si (como lo plantea Antifón) uno debe actuar de la misma manera cuando está solo que cuando está siendo observado”.

³⁵³ Rabinowitz, *op. cit.*, pp. 161 y 165.

³⁵⁴ Scodel, *op. cit.*, p. 217.

³⁵⁵ Cf. *Supra*, p. 88.

³⁵⁶ Cf. *Supra*, p. 87-90.

μισῶ δὲ καὶ τὰς σώφρονας μὲν ἐν λόγοις,
λάθρα δὲ τόλμας οὐ καλὰς κεκτημένας.

Y odio también a las que son sensatas de palabra,
pero que a escondidas poseen una audacia poco
honrosa.

E. *Hipp.*, vv. 413-414.³⁵⁷

El verbo μισῶ pronunciado por un personaje femenino en referencia a otras mujeres salta a la vista por su aparente contradicción; sin embargo, no me parece que deba extrañar del todo si se piensa que, como antes he explicado,³⁵⁸ las normas del comportamiento sexual y moral de la Atenas de aquella época estaban basadas en estándares patriarcales. Con todo, la dureza de esta declaración aumenta al tener en cuenta que Fedra está a punto de ser tomada por una de esas mujeres. En la última parte de su discurso es posible volver a encontrar la causa directa de la vergüenza, así como la preocupación de la reina por el futuro glorioso de sus hijos y el honor de su esposo, que ya se ha comentado. Se puede observar también la sutil convicción de la reina de que, si permaneciera con vida, el tiempo la hubiera hecho ceder a su pasión, y en este sentido se encuentra por el momento muy segura con la decisión de morir que ha tomado.

Por último, hay que retomar aquí la observación de Rabinowitz, según la cual las medidas que Fedra toma para enfrentar su situación —el silencio, la continencia sexual y la muerte por inanición— se corresponden con los tres sistemas de intercambio —lingüístico, sexual y financiero, mencionados por Hipólito en su discurso misógino—³⁵⁹ de los que las mujeres debían ser excluidas en la sociedad ateniense de esa época. Si la mujer no debía hablar por sí misma en público ni debía de hablarse de ella entre hombres, Fedra opta por callar y ocultar su enfermedad; si a la mujer no se le permitía el contacto sexual con nadie más que con su esposo (a diferencia del hombre), Fedra intenta no desear a quien no debe ni actuar en consecuencia a este deseo; si la mujer no tenía derecho a poseer bienes (a menos que faltara un heredero varón), Fedra opta por alejarse de los bienes de la casa de Teseo y morir de hambre. Por otro lado, como asegura esta autora, “la muerte por inanición es particularmente apropiada para aquél que siente vergüenza del cuerpo”.³⁶⁰

³⁵⁷ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 243.

³⁵⁸ Cf. *Supra*, pp. 87-88.

³⁵⁹ Cf. *Supra*, p. 87.

³⁶⁰ Rabinowitz, *op. cit.*, p. 159.

IV.2.3 Segundas reflexiones

Como se puede apreciar en el fragmento que sigue, tras el “terror terrible” que provocó en la nodriza la confesión de Fedra, la anciana se repone y elabora lo que ella llama δεύτεραι φροντίδες, en las que aconseja a la reina de tal forma que logra modificar el camino de su pensamiento. Inicia su intervención con las siguientes líneas:

δέσποιν', ἐμοί τοι συμφορὰ μὲν ἄρτίως
ἢ σὴ παρέσχε δεινὸν ἐξαίφνης φόβον·
νῦν δ' ἐννοῶμαι φαῦλος οὕσα· κὰν βροτοῖς
(435)
αἱ δεύτεραί πως φροντίδες σοφότεραι.

Señora, tu desgracia me produjo de momento un terror terrible (435), pero ahora me he dado cuenta de que yo era simple; entre los hombres, las reflexiones segundas suelen ser las más sabias.

E. *Hipp.*, vv. 433-436.³⁶¹

Aunque en primer término la nodriza se refiere aquí a su cambio de opinión sobre el asunto de Fedra, esta frase bien puede aludir a la segunda reflexión que ella provocará en la reina a partir de lo que está a punto de decirle. En este sentido es posible leerlo como una muestra más de la ironía euripídea, puesto que en realidad la segunda reflexión demostrará ser más adelante la menos sabia. Con todo, el discurso de la nodriza es de tal forma poderoso que sin duda influye entre la primera postura de Fedra y su resolución final; con su intervención, la nodriza suscita las condiciones que empujan a Fedra hacia su decisión última de difamar antes de morir.

La primera razón que explica el poder de este discurso es que está pronunciado por la nodriza; es decir, por otra mujer de mayor edad que Fedra lo que implica más experiencia, y que goza, como se ha visto, de un importante grado de respeto y aprecio por parte de la reina. En efecto, las mujeres de posición social holgada en Atenas pasaban la mayor parte de su vida en compañía de sus nodrizas, mujeres esclavas con las que generaban poderosos vínculos, una confianza entre superiores e inferiores que se convirtió también un tópico trágico:

El trabajo de las mujeres era productivo... semejante al de los esclavos.... La intimidad puesta de manifiesto en las discusiones entre heroínas y coros de mujeres esclavas en la tragedia, y las inscripciones en las tumbas de señoras y esclavas implican un cierto lazo entre mujeres libres y no libres, pues pasaban mucho tiempo juntas y sus vidas no eran muy diferentes.³⁶²

³⁶¹ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 244.

³⁶² Pomeroy, *op. cit.*, p. 89.

La segunda razón por la que el discurso de la nodriza logra convencer a la reina de ceder ante la fuerza de la pasión, es la genialidad de su factura, ya que cuenta con las habilidades sofistas más recurrentes de la época, aquellas que lograban transformar los argumentos en contra en argumentos a favor de tal manera que parecían legítimos y eran altamente convincentes. El brillante discurso de la nodriza está basado en afirmaciones sencillas que, por su misma simplicidad, resultan ser mucho más persuasivas. Su primer argumento es que lo que sufre Fedra (la pasión erótica enviada por una divinidad), les acontece a muchos mortales.³⁶³ El segundo es que no se trata de cualquier divinidad, sino de Cipris, “irresistible cuando se lanza con todo su poder”³⁶⁴ y con un alcance absoluto: “Ella camina por el éter y está en las olas del mar y todo nace de ella. Es la que siembra y concede el amor, del cual nacemos todos los que habitamos la tierra”.³⁶⁵ En esta misma lógica lanza su tercer argumento: los mismos dioses padecen su poder, tal como lo saben “los que conocen los escritos de los antiguos y están siempre en compañía de las Musas”.³⁶⁶ De esta manera, la nodriza recurre a la autoridad de los poetas para dar solidez a su argumentación.

Su cuarto argumento señala que aceptar los dardos de Eros es una de las leyes bajo las cuales los dioses gobiernan; resistirlos, por lo tanto, es caer en ὕβρις. Con la mención de las νόμους (es decir, las leyes)³⁶⁷ Eurípides aprovecha de manera poética la efervescencia del debate νόμος/φύσις que, como he explicado antes, se desarrollaba en su época. Con esta argumentación lo que el poeta hace en realidad es voltear por

³⁶³ E., *Hipp.*, v. 439: ἐρᾶς· τί τοῦτο θαῦμα; σὺν πολλοῖς βροτῶν. [“¿Estás enamorada? ¿Qué hay de extraño en esto? Le sucede a muchos mortales.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 244.

³⁶⁴ E., *Hipp.*, v. 443: Κύπρις γὰρ οὐ φορητός, ἦν πολλὴ ῥύη· [“Cipris resulta irresistible cuando se lanza con todo su poder.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Antonio Guzmán Guerra, *op. cit.*, pp. 182-183.

³⁶⁵ E., *Hipp.*, vv. 447-450: φοιτᾷ δ’ ἄν’ αἰθέρ’, ἔστι δ’ ἐν θαλασσίῳ/ κλύδωνι Κύπρις, πάντα δ’ ἐκ ταύτης ἔφου/ ἦδ’ ἐστὶν ἡ σπείρουσα καὶ διδοῦσα ἔρον/ οὗ πάντες ἐσμὲν οἱ κατὰ χθόν’ ἔγγονοι. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, pp. 244-245.

³⁶⁶ E., *Hipp.*, vv. 451-456: ὅσοι μὲν οὖν γραφάς τε τῶν παλαιτέρων/ ἔχουσιν αὐτοὶ τ’ εἰσὶν ἐν μούσαις αἰεὶ ἴσασι μὲν Ζεὺς ὧς ποτ’ ἠράσθη γάμων/ Σεμέλης, ἴσασι δ’ ὧς ἀνήρπασέν ποτε/ ἡ καλλιφεγγῆς Κέφαλον ἐς θεοὺς Ἔως/ ἔρωτος εἶνεκ’. [“Cuantos conocen los escritos de los antiguos y están siempre en compañía de las Musas, saben que Zeus una vez ardió en deseos de unirse con Semele y saben que la Aurora, de hermoso resplandor, raptó una vez a Céfalo a la morada de los dioses, y lo hizo por amor.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 245.

³⁶⁷ E., *Hipp.*, vv. 459-461: χρῆν σ’ ἐπὶ ῥητοῖς ἄρα/ πατέρα φυτεύειν, ἢ πὶ δεσπότηαις θεοῖς/ ἄλλοισιν, εἰ μὴ τοῦσδε γε στέρξεις νόμους. [“Te tendría tu padre que haber engendrado bajo otras condiciones, o bajo el dominio de otros dioses, si es que no vas a aceptar estas leyes.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Antonio Guzmán Guerra, *op. cit.*, p. 183.

completo el sentido moral que ha querido dar a la resistencia de Fedra: si antes resistía el instinto natural de su pasión en favor de las leyes morales que mandan sobre dioses y hombres, ahora se afirma que hace exactamente lo contrario: faltar el respeto a las leyes morales al no ceder a su pasión. De hecho, de manera sumamente relevante, la única vez que se habla de la ὕβρις de Fedra dentro de la tragedia es en este momento, en voz de la nodriza, cuando ésta le ruega:

<p>ἀλλ', ὦ φίλη παῖ, λῆγε μὲν κακῶν φρενῶν, λῆξον δ' ὕβριζουσ'. οὐ γὰρ ἄλλο πλὴν ὕβρις τάδ' ἐστί, κρείσσω δαιμόνων εἶναι θέλειν· (475)</p>	<p>Vamos, hija querida, cesa en tus funestos pensamientos, pon fin a tu insolencia, pues no otra cosa que insolencia es esto: querer ser superior a los dioses.</p>
--	--

E., *Hipp.*, vv. 473-475.³⁶⁸

La dirección que toma la argumentación de la nodriza resulta muy enervante si se piensa que la insolencia de Hipólito cuadra mejor como ὕβρις que la resistencia de la reina frente a su pasión. Con todo, lo falaz de este discurso queda demostrado más tarde, no sólo en la evidente imposibilidad de Fedra para vivir y obtener el objeto de su deseo sin deshonor, sino en la buena valoración moral que su resistencia suscita en otros personajes, incluso en las diosas.³⁶⁹ En este momento, sin embargo, Fedra duda; parece entrever que lo mejor no es necesariamente lo honroso, y que lo bueno puede ser al mismo tiempo detestable:

<p>καὶ μὴ σε πρὸς θεῶν—εὔ λέγεις γάρ, αἰσχρὰ δέ— πέρα προβῆς τῶνδ'·</p>	<p>No, te lo suplico por los dioses —tus palabras son acertadas pero infames—, no sigas adelante.</p>
---	--

E., *Hipp.*, vv. 503-504.³⁷⁰

Fedra experimenta un nuevo conflicto interno, parecido al que acababa de sortear. En el camino a la confesión, la reina tuvo que decidir entre morir virtuosa pero sin fama, o morir con fama pero mancillada por la vergüenza de hacer público su mal; la solución que encontró a este conflicto la llevó más allá de los límites que se había puesto en un principio (el silencio y la reclusión). Tras el discurso de la nodriza, el nuevo conflicto

³⁶⁸ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 245-246.

³⁶⁹ Cf. *Infra*, pp. 136-138.

³⁷⁰ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 246.

supone otro cruzamiento de límites, esta vez debe decidir si lo que desea en verdad es ser virtuosa y morir o tan sólo pasar como virtuosa y vivir; es una lucha entre la vida y el honor, la humildad y la ὕβρις (en el sentido en que las ha planteado su nodriza) y las apariencias contra la integridad:

<p>πόσους δοκεῖς δὴ κάρτ' ἔχοντας εὖ φρενῶν νοσοῦνθ' ὀρῶντας λέκτρα μὴ δοκεῖν ὀρᾶν; πόσους δὲ παισὶ πατέρας ἡμαρτηκόσι συνεκκομίζειν Κύπριν; ἐν σοφοῖσι γὰρ (465) τάδ' ἐστὶ θνητῶν, λανθάνειν τὰ μὴ καλά.</p>	<p>¿Cuántos crees tú que, estando en su sano juicio, al ver su lecho mancillado, han fingido no verlo? ¿Cuántos padres (465) colaboran con sus hijos en los deslices del amor? Una de las cosas más sensatas que pueden hacer los mortales es cerrar los ojos a lo que no es honroso.</p>
---	--

E., *Hipp.*, vv. 462-466.³⁷¹

Tras esto, queda establecido el cuarto argumento de la nodriza: es más sabio cerrar los ojos a lo que no es decoroso y aceptar las limitaciones del ser humano. Al terminar el discurso, la anciana le dice a Fedra: “Ten valor de amar, una divinidad lo ha querido”,³⁷² pero ¿qué tanto lo desea también Fedra?

Al referir lo dicho por Williams sobre el significado de ἀέκων mencioné que la implicación de este adjetivo para denotar una acción no del todo involuntaria cuadraba con la realidad del personaje de Fedra,³⁷³ y como tal se revela en este momento de la obra, cuando, a pesar de la resistencia que ha puesto sobre su νοσηρὸς ἔρωσ, cede a un deseo que en buena medida es también suyo, porque más allá de la poderosa argumentación de la nodriza, es un hecho que “Fedra no le 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”.³⁷⁴ El templo que menciona el autor, y que Afrodita misma refiere al inicio de la obra,³⁷⁵ es el que la reina manda a edificar

³⁷¹ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 245.

³⁷² E., *Hipp.*, v. 476: τόλμα δ' ἐρῶσα· θεὸς ἐβουλήθη τάδε. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 246.

³⁷³ Cf. *Supra*, p. 106.

³⁷⁴ Rinaldi Pollero, *op. cit.*, p. 56.

³⁷⁵ E., *Hipp.*, vv. 29-33: καὶ πρὶν μὲν ἐλθεῖν τήνδε γῆν Τροζηνίαν/ πέτραν παρ' αὐτὴν Παλλάδος, κατόπιον/ γῆς τῆσδε, ναὸν Κύπριδος ἐγκαθίστατο/ ἐρῶσ' ἔρωτ' ἔκδημον· Ἰπολύτω δ' ἐπι/ τὸ λοιπὸν ὀνόμαζ' ἐνιδρῦσθαι θεάν. [“Y antes de que ella regresara a esta tierra de Trozén, junto a la roca misma de Palas, visible desde esta tierra, fundó un templo de Cipris, encendida de amor por el extranjero. Y, al erigirlo, le ponía el nombre de la diosa en recuerdo de Hipólito.”] Texto griego tomado de la edición de

en Atenas tras haberse enamorado del joven. Esta acción en específico (la edificación del templo) no ha sido impuesta por la voluntad de la diosa, así como tampoco su posterior resistencia a la pasión, que se incrementa hasta lo insostenible durante el año que Fedra ha pasado en cercanía del joven debido al exilio de Teseo en Trecén.³⁷⁶ Si bien Rinaldi asegura que “si Fedra creyera firmemente que este *eros* es de origen divino, no lo reprimiría, sino que se subordinaría a él”,³⁷⁷ yo considero que no hay lugar para poner en duda su convicción de que la pasión que la embarga es de origen divino, pues lo afirma desde las primeras líneas y en ningún momento cuestiona el origen de su padecimiento. Esto no se contrapone con el hecho de que Fedra lo resista debido a los preceptos morales de su sociedad, tal como afirma este autor. Por otro lado, que su mal provenga de fuerzas divinas tampoco se contrapone a la posibilidad de que, con todo y su resistencia, ella comparta este *ἔρως* íntimamente, en su dimensión humana.

Daniel Rinaldi subraya el carácter humano del *ἔρως* de Fedra al señalar que en la literatura griega el amor sexual se representaba de dos maneras: como amor divino y como amor humano; la primera ha sido descrita en este trabajo al referir la pasión enviada por una divinidad, que se expresa en el ser humano en un modo parecido a la *ἄτη*. Por su parte, el amor humano se manifiesta como un “deslumbramiento que penetra por la vista”³⁷⁸ y, así, el autor asegura que:

El *eros* de Fedra es al mismo tiempo la fuerza inspirada por un dios que se instala en su corazón y el deslumbramiento apasionado que la belleza de Hipólito despierta en ella. En este sentido, Eurípides... muestra el amor-pasión que somete a la reina tanto a nivel religioso como humano... Fedra fue herida de amor no sólo por lo agujones de un dios sino por la belleza de un hombre.³⁷⁹

En este asunto el poeta de Salamina también sienta un precedente para la literatura griega helenística (y, como se ha dicho antes, para la literatura occidental) al desarrollar el tema del enamoramiento de dos personas jóvenes como algo natural, espontáneo y

Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 228.

³⁷⁶ E., *Hipp.*, vv. 34-40: ἐπεὶ δὲ Θησεὺς Κεκροπῖαν λείπει χθόνα/ μῖασμα φεύγων αἵματος Παλλαντιδῶν/ καὶ τήνδε σὺν δάμαρτι ναυστολεῖ χθόνα/ ἐνιαυσίαν ἔκδημον αἰνέσας φυγῆν/ ἐνταῦθα δὴ στένουσα κάκπεπληγμένη/ κέντροις ἔρωτος ἢ τάλαιν' ἀπόλλυται/ σιγῇ. [“Y cuando Teseo abandonó la tierra de Cécrope, huyendo de la mancha de sangre de los palántidas, hizo una travesía hasta este país, resignándose a un año de destierro. Desde entonces, entre gemidos y herida por el agujón del amor, la desdichada se consume en silencio.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, pp. 228-229.

³⁷⁷ Rinaldi Pollero, *op. cit.*, p. 100.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁷⁹ *Ibid.*, pp. 40-41.

basado en el acto de observar a la persona amada. Si bien es importante recordar que en este caso el enamoramiento es unidireccional, ya que Hipólito está lejos de corresponder la pasión de Fedra, no puede negarse que para el personaje de la reina sentir atracción por un joven como Hipólito sería enteramente común. No se trata del amor de una mujer madura por un hombre de menos edad, sino del amor de una muchacha por un muchacho. Esto puede plantearse de tal forma si se recuerda que en la Grecia del siglo V la edad promedio de matrimonio para las mujeres eran los 14 años (mientras que el esposo debía tener unos 30).³⁸⁰ De ahí que si bien Fedra lleva ya unos años de casada y tiene dos hijos de Teseo, no puede ser una mujer madura cuando el coro de doncellas la llama κούρα,³⁸¹ que precisamente significa niña, doncella o joven esposa,³⁸² o la nodriza exclama ὃ φίλη παῖ, que quiere decir, como se ha visto, “hija querida”.³⁸³

Con todo, la mejor prueba de que existe una dimensión humana en el ἔρωσ de Fedra es que, por un auténtico deseo y no por otro motivo, la reina elegirá finalmente, de forma consciente y voluntaria, esa “clase de placer al bien”.³⁸⁴ Así, tras admitir que las palabras de la nodriza son infames pero “acertadas”,³⁸⁵ confiesa que el amor ha echado profundas raíces en su alma y que está a punto de deslizarse hacia ese lugar que ha querido evitar:

ὡς ὑπείρασμαι μὲν εὖ
 ψυχὴν ἔρωτι, τὰσχερὰ δ’ ἦν λέγῃς καλῶς, (505)
 ἐς τοῦθ’ ὃ φεύγω νῦν ἀναλωθήσομαι

El amor ha labrado profundamente la tierra de mi
 alma y, si con tus palabras adornas la infamia,
 caeré para mi ruina en el mal que ahora trato de
 evitar.

E., *Hipp.*, vv. 504-506.³⁸⁶

Apenas Fedra sucumbe a la debilidad de su carácter y se rinde a la argumentación de la nodriza, su anciana servidora le propone hacer uso de hechiceros filtros de amor³⁸⁷ para conseguir el favor del joven. Debe recordarse que entre las causas originales se ha mencionado que Fedra posee una historia familiar donde las dotes hechiceras tienen

³⁸⁰ “Ideal para un primer matrimonio era que la novia tuviera catorce años y se casara con un hombre alrededor de treinta.” Pomeroy, *op. cit.*, p. 81.

³⁸¹ *Cf. Supra*, nota 328.

³⁸² *Vid. Liddell, op. cit.*, s.v. κόρη, p. 980: “girl... maiden... young wife”.

³⁸³ *Cf., Supra*, p. 115.

³⁸⁴ *Cf. Supra*, p. 98.

³⁸⁵ *Cf. Supra*, p. 115.

³⁸⁶ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (*vid. Bibliografía/Ediciones*). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*..., pp. 246-247.

³⁸⁷ *Cf. Supra*, nota 348.

presencia (es el caso del conjuro puesto por Pasifae sobre Minos) y que todo parece indicar que en la primera versión del *Hipólito* era la misma Fedra quien hacía uso de tales recursos. Aquí, aunque la reina se muestra asustada ante la idea, no hace nada por evitar que la nodriza siga con su plan; tan sólo se limita a exclamar con un dejo de ironía: “Temo que me vayáis a resultar demasiado sabia”.³⁸⁸

Lo relevante de este final es que, con todo, Fedra expresa su mayor temor con claridad y la nodriza promete actuar de forma segura. La anciana le pregunta a la reina: “Pero, ¿de qué te asustas?”, y Fedra contesta: “De que vayáis a contar algo de esto al hijo de Teseo”, a lo que enseguida la nodriza responde: “No te preocupes, hija, eso lo dispondré yo bien”.³⁸⁹ Es evidente que con “esto” Fedra se refiere no a los planes de la anciana, que en ese momento ya desea que resulten exitosos, sino a la pasión misma; lo que no queda claro son las implicaciones de la respuesta de la nodriza, pues en realidad no le promete callar ante Hipólito, sino disponer bien del asunto. Es justo en este tipo de ambigüedades y fallas de comunicación que Eurípides basa los puntos nodales de su drama. Como he dicho,³⁹⁰ Ruth Scodel menciona dos principales comunicaciones indirectas de las que depende toda la trama: la confesión de la nodriza a Hipólito y la nota suicida de Fedra. La primera de ellas ocurre en este momento de la tragedia, momento que por su importancia en el conjunto de la obra y por el hecho de que se presenta fuera de escena, puede equipararse con las acciones violentas (como los asesinatos) que por norma del género trágico jamás se mostraban frente al público.

IV.2.4 Resolución final

En su resolución final, la reina de Atenas no sólo recupera su proyecto de muerte sino que añade el de difamación. Lo que precipita este cambio es el fracaso de los planes de la nodriza (cualesquiera que éstos fueran) y la consecuente ira e indignación de Hipólito. Al escuchar los primeros gritos de horror del joven, Fedra adivina lo que ha ocurrido: de alguna manera su esclava ha fallado y el joven está enterado de su pasión insana: “¡Callad mujeres!”, le dice al coro de doncellas, “¡Estamos perdidas!”,³⁹¹ y más

³⁸⁸ E., *Hipp.*, v. 518: δέδοιχ' ὅπως μοι μὴ λίαν φανῆς σοφῆ. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 247.

³⁸⁹ 519-521: Τρ. πάντ' ἄν φοβηθεῖσ' ἴσθι· δευμαίνεις δὲ τί;/ Φα. μή μοί τι Θησέως τῶνδε μηνύσης τόκω./ Τρ. ἔασον, ὃ παῖ· ταῦτ' ἐγὼ θήσω καλῶς. Texto griego y traducción, *Idem*.

³⁹⁰ Cf. *Supra*, p. 70.

³⁹¹ E., *Hipp.*, v. 565: σιγήσατ', ὃ γυναικες· ἐξεργάσμεθα. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 249.

adelante les comunica las palabras que alcanza a distinguir desde el interior del palacio: “El hijo de la amazona, amante de los caballos, Hipólito, grita injurias terribles contra mi sirviente... Oigo con claridad que la ha llamado alcahueta de desgracias, traidora del lecho de su señor”.³⁹² Si la reina había abrigado alguna esperanza de vivir, a partir de este momento queda cancelada. El mismo coro le dice que ha sido traicionada por sus amigos,³⁹³ y que ahora que lo oculto ha sido revelado está completamente perdida.³⁹⁴ Ella exclama dolorosamente de su nodriza: “Me ha perdido revelando mis desdichas, pretendiendo con cariño salvar mi enfermedad, pero sin éxito”.³⁹⁵ Así pues, Fedra retoma su proyecto de morir con más urgencia que antes:

οὐκ οἶδα πλὴν ἔν· καθθανεῖν ὅσον τάχος,
τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἄκος μόνον. (600)

No conozco más que una salida: morir cuanto
antes; (600) es el único remedio para mis
sufrimientos

E., *Hipp.*, vv. 599 y 600.³⁹⁶

Enseguida salen a escena la nodriza e Hipólito y así puede conocerse la última parte de su entrevista. El joven revienta de indignación y clama a la madre tierra y a los rayos del sol para que le expliquen cómo alguien ha podido decir lo indecible. Es tanta su sensación de impureza frente a las cosas terribles que ha escuchado que le advierte a la anciana que no acerque su mano, que le no toque la ropa.³⁹⁷ La nodriza adopta de nuevo

³⁹² E., *Hipp.*, vv. 581-582: ὁ τῆς φιλίππου παῖς Ἀμαζόνος βοᾷ/ Ἰππόλυτος, αὐδῶν δεινὰ πρόσπολον κακά; vv. 589-590: καὶ μὴν σαφῶς γε τὴν κακῶν προμνήστριαν/ τὴν δεσπότην προδοῦσαν ἐξαιδᾷ λέχος. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, pp. 249-250.

³⁹³ E., *Hipp.*, v. 595: πρόδοτος ἐκ φίλων. [“Traicionada por tus amigos.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 250.

³⁹⁴ E., *Hipp.*, v. 593: τὰ κρυπτὰ γὰρ πέφηνε, διὰ δ’ ὄλλυσαι. [“Lo oculto salió a la luz, estás completamente perdida.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 250.

³⁹⁵ E., *Hipp.*, vv. 596-597: ἀπέλεσέν μ’ εἰποῦσα συμφορὰς ἐμάς/ φίλωσ, καλῶς δ’ οὐ τήνδ’ ἰωμένη νόσον. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 250.

³⁹⁶ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 250.

³⁹⁷ E., *Hipp.*, vv. 600-605: ὦ γαῖα μητὲρ ἡλίου τ’ ἀναπτυχαί/ οἶων λόγων ἄρρητον εἰσῆκουσ’ ὅπα... οὐκ ἔστ’ ἀκούσας δεῖν’ ὅπως σιγήσομαι... οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα μηδ’ ἄψη πέπλων. [“O tierra madre y rayos desplegados del sol, qué indecibles palabras acabo de escuchar... No hay cómo, tras oír esto terrible, calle... No me acerques tu mano, no toques mis vestes.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, p. 36.

ante él la posición del suplicante e intenta abrazar sus rodillas, ante lo cual Hipólito pregunta:

Τρ.} ὦ πρὸς σε γονάτων, μηδαμῶς μ' ἐξεργάση.

{Ιπ.} τί δ', εἶπερ, ὡς φήεις, μηδὲν εἴρηκας κακόν;

{Τρ.} ὁ μῦθος, ὃ παῖ, κοινὸς οὐδαμῶς ὄδε.

Nodriza: Te lo suplico por tus rodillas, ¡no me hundas!

Hipólito: ¿A qué viene esto, si, como afirmas, nada malo has dicho?

Nodriza: Mis palabras, hijo, no eran un acuerdo común.

E., *Hipp.*, vv. 606 y 608.³⁹⁸

El hecho de que la nodriza le asegure al joven que las palabras confesadas no eran un acuerdo común es de suma relevancia para comprender la sucesión de los acontecimientos: por un lado se confirma que la anciana ha revelado (de alguna forma) el amor de Fedra hacia Hipólito, y que de ahí surge la ira e indignación del joven; por el otro, si bien no se sabe con exactitud cuáles fueron sus palabras, se establece a nivel dramático que tal revelación no fue parte de lo pactado entre Fedra y su esclava, por lo que el grado de responsabilidad de la reina en este punto específico queda disminuido, aunque ciertamente no eliminado. Por último, que tal revelación haya tenido lugar, da la pauta para que el joven lance el ya citado discurso misógino que terminará de hundir a la reina. Aunque Hipólito está bajo juramento divino de no decir nada de lo que la nodriza le ha revelado, no sólo el tono de su discurso sino una frase en particular le confirma a Fedra el riesgo de que la verdad sea revelada a Teseo e incluso a Piteo, el abuelo del joven que es tenido por hombre sabio e ilustre en la tierra de Trecén. Tal frase refiere parte de lo que he mencionado antes sobre el uso de la metáfora de la lengua como falta moderación en el decir. Cuando la nodriza le recuerda a Hipólito su juramento, éste dice:

ἡ γλῶσσο' ὁμώμοχ', ἡ δὲ φρήν ἀνώμοτος.

Mi lengua ha jurado, pero no mi corazón.

E., *Hipp.*, v. 611.³⁹⁹

³⁹⁸ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 251.

³⁹⁹ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 251.

Es muy posible, como se ha mencionado en el análisis previo de la obra, que Fedra permaneciera en escena y escuchara todo lo anterior, tanto la última parte de la entrevista entre la nodriza e Hipólito, como el discurso misógino del joven y esta frase final sobre el juramento. Cuando él se retira, la reina exclama: “κακοτυχεστάτα γυναικῶν ἐγώ”,⁴⁰⁰ aludiendo con el uso de τύχη a la intervención del destino. Enseguida, lanza los mencionados reproches contra su esclava en estos términos:

οὐκ εἶπον —οὐ σῆς προουνοησάμην φρενός;—
 σιγᾶν ἐφ’ οἷσι νῦν ἐγὼ κακύνομαι; (685)
 σὺ δ’ οὐκ ἀνέσχου· τοιγὰρ οὐκέτ’ εὐκλεεῖς
 θανούμεθ’. ἀλλὰ δεῖ με δὴ καινῶν λόγων.
 οὗτος γὰρ ὀργῇ συντεθηγμένος φρένας
 ἐρεῖ καθ’ ἡμῶν πατρὶ σὰς ἀμαρτίας,
 ἐρεῖ δὲ Πιτθεῖ τῷ γέροντι συμφοράς, (690)
 πλήσει τε πᾶσαν γαῖαν αἰσχίστων λόγων.

¿No te dije —(685) ¿no había adivinado tu intención?— que callaras aquello que ahora me ha traído la deshonra? Tú no te contuviste y, por ello, no moriré con gloria. Dejémoslo, ahora necesito nuevos proyectos. Él (690), exasperado en su mente por la ira, referirá a su padre tu error para perjudicarnos y dirá al anciano Piteo mi desventura y llenará toda la tierra de las palabras más infames.

E., *Hipp.*, vv. 684-691.⁴⁰¹

Sin duda en esas καινοὶ λόγοι Fedra ya anticipa el plan de difamación de Hipólito. La nodriza responde con el fragmento ya citado, en el que se revela la posible movilidad del αἰδώς que plantea el poeta, según la cual la valoración de las acciones depende de su resultado: “Si hubiera acertado, sin duda se me contaría entre las sabias, ya que poseemos la reputación según los resultados”.⁴⁰² Esta vez, sin embargo, sus palabras no tienen ningún efecto sobre Fedra. Como se muestra en los versos recién citados, la reina incluso acusa a su servidora al decir que por *su* falta de contención (σὺ δ’ οὐκ ἀνέσχου) y *su* error (σὰς ἀμαρτίας), ella ya no podrá morir con buena fama y la verdad de su mal será conocida en toda la tierra. Con esta acusación Fedra deposita toda la responsabilidad sobre la anciana servidora, cuando es evidente que si bien las palabras dichas al joven por la nodriza no eran de común acuerdo, tampoco antes Fedra ha hecho algo para detenerla. Con todo, sin importar el grado de responsabilidad de cada una en el rumbo de los acontecimientos, la reina deja de sentir aquel αἰδώς hacia su nodriza, y

⁴⁰⁰ E., *Hipp.*, v. 678. “Soy la más desgraciada de las mujeres”. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 253.

⁴⁰¹ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, pp. 253-254.

⁴⁰² Cf. *Supra*, p. 95.

decide excluirla por completo de sus planes: “¡Deja de hablar!”, le dice, “es evidente que antes no me aconsejaste bien e intentaste una acción funesta. Vamos, aléjate y preocúpate de ti misma; yo sabré arreglar mis asuntos”.⁴⁰³ Así, Fedra regresa a la soledad en que se encuentra al inicio de la obra, pero bajo peores condiciones.

Para comprender mejor esta posición de desamparo no está de más tratar de explicar, primero, qué hay detrás del enorme temor a la avidez o perversión que se le atribuye a la sexualidad femenina (aludida en el discurso misógino de Hipólito), y luego la gravedad que para una mujer implicaba ser acusada de seducción en la Atenas de aquella época.

Aquella avidez o perversión sexual era temida (y, en este sentido, podía llegar a ser odiada)⁴⁰⁴ porque se consideraba una amenaza política e individual: un peligro para los bienes del οἶκος o para la masculinidad de sus varones. Incluso entre los hombres el ejercicio de la sexualidad (fuera heterosexual u homosexual) era bien visto sólo si se adecuaba a ciertos parámetros cívicos⁴⁰⁵ y no caía en el exceso, ya que “la indulgencia obsesiva hacia la vida disoluta conducirá a otros delitos fundamentales de la más grave especie, como la desatención a los padres o la traición al estado”.⁴⁰⁶ John Winkler explica que:

El lenguaje moral corriente elogiaba a un buen hombre como más fuerte que sí mismo (*kreittón heautí*), es decir, capaz de manejar y controlar sus diversos apetitos, y calificaba a un mal hombre como más débil que sí mismo (*hettón heautí*) [*sc.* en caso contrario]... Las tentaciones en cuestión son la comida, la bebida, el sexo y el dormir... se dice que la transformación del autodomínio a la esclavitud de la lujuria es instantánea... [*sc.* Existía] la creencia de que la vida del varón es una guerra, la masculinidad es un deber y un logro arduamente conquistado y la tentación de desertar es muy grande... Para el mundo antiguo, los dos sexos no son simplemente opuestos sino que se sitúan en los polos de un continuo que puede recorrerse. Así, “la mujer” no es sólo lo opuesto al hombre, es también un “emigrado interno” potencialmente amenazador de la identidad masculina.⁴⁰⁷

⁴⁰³ E., *Hipp.*, vv. 706-709: παῦσαι λέγουσα· καὶ τὰ πρὶν γὰρ οὐ καλῶς/ παρήνεσάς μοι κάπεχείρησας κακά/ ἀλλ’ ἐκποδῶν ἄπελθε καὶ σαυτῆς πέρι/ φρόντιζ’· ἐγὼ γὰρ τὰμὰ θήσομαι καλῶς. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 254.

⁴⁰⁴ Como parte de la riqueza intelectual y la estructura dípica de esta tragedia, Eurípides plasma más adelante un evidente contrargumento a esta atribución. Cuando Teseo acusa a su hijo de haber violado a Fedra, le dice (E., *Hipp.*, vv. 966-970): ἀλλ’ ὡς τὸ μῶρον ἀνδράσιν μὲν οὐκ ἔνι/ γυναιξὶ δ’ ἐμπέφυκεν; οἶδ’ ἐγὼ νέους/ οὐδὲν γυναικῶν ὄντας ἀσφαλεστέρους/ ὅταν ταράξῃ Κύπρις ἠβῶσαν φρένα· τὸ δ’ ἄρσεν αὐτοῦς ὠφελεῖ προσκειμένον. [“¿Dirás que la pasión amorosa no afecta a los hombres, pero es innata en las mujeres? Sé yo de jóvenes que no son más fuertes que las mujeres, cuando Cipris turba su corazón en sazón, pero la condición de ser hombre les sirve de magnífico pretexto.”] Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 263.

⁴⁰⁵ Como la atención a la legitimidad de los hijos, no ejercer la prostitución, no ser penetrado por otro hombre, no despilfarrar los bienes, entre otros. Vid., John Winkler, *Las coacciones del deseo...*, p. 71.

⁴⁰⁶ Winkler, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, pp. 64-65.

El hombre que cedía ante el exceso del deseo sexual, se colocaba en un ámbito cercano a lo femenino ya que “cualquier deseo sexual en la mujer es excesivo porque va más allá de su papel como productora de herederos”.⁴⁰⁸ Es significativo que para Hipólito la única “mujer” que no resulta amenazante es en realidad una entidad divina, despojada además de toda conducta sexual: Ártemis, la diosa virgen. El joven de Trecén no es, sin embargo, el único. Ya Pomeroy ha señalado un patrón en la mitología y la literatura griega: la convivencia pacífica y cierta camaradería entre hombres mortales y divinidades femeninas podía existir, en la mayoría de los casos, sólo si estas últimas eran diosas castas (el mejor ejemplo de esto es la relación de complicidad entre Odiseo y Atenea), mientras que toda convivencia con diosas sexualmente activas resultaba terrible para ellos.⁴⁰⁹ Ahora bien, si para un hombre sin represiones sexuales la presencia de una mujer podía representar una amenaza contra su identidad e incluso contra el Estado, aún más lo es para Hipólito, un hombre casto por convicción y por religión; por ello resulta perfectamente comprensible su odio a la mujer σοφήν, pues está convencido de que “Cipris hace crecer la maldad en las sabias”.⁴¹⁰ Lo anterior, por otro lado, conduce a una categorización particular del género femenino: desde la perspectiva de Hipólito, no todas las mujeres son igual de amenazantes, sólo aquellas que por su inteligencia son más propensas a padecer la locura del amor ilícito (μωρία).⁴¹¹ Sin embargo, cabe aclarar que el uso del adjetivo σοφήν en ese discurso no se refiere a la sabiduría que podría atribuírsele a un hombre sabio, a un filósofo o un estadista, sino a la habilidad o audacia mental que se necesita para tergiversar los argumentos malos en buenos y conseguir lo que se desea por medio de la inteligencia. Se trata, pues, de un uso despectivo del término que se corresponde con la visión negativa que se tenía de los maestros de la ἀρετή política en esta época; es consecuente,

⁴⁰⁸ Rabinowitz, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁰⁹ “Cuando las relaciones entre una diosa y un mortal eran de inspiración o protección, encontramos a menudo que la diosa era virgen. Un estudio psicoanalítico de la literatura clásica sugiere que el propio hecho de la asexualidad suministra la razón de las relaciones constructivas y amistosas de Atenea con la mayor parte de los héroes griegos... Las diosas maduras eran menos útiles para los hombres que las vírgenes. Como Calipso o Circe, preferían, probablemente, retener a los héroes mediante su magia sexual. O, como las monstruosas Harpías y Sirenas podían realmente devorarlos... [*sc.* Con todo] las relaciones entre machos mortales y hembras inmortales se desenvuelven ligeramente mejor que la de los dioses y las mujeres terrenales... Sólo raramente encontramos relaciones similares, no eróticas, entre los dioses y las mujeres mortales. Lo más frecuente es que tales relaciones encierren una ‘liaison’ sexual que termina con el sufrimiento o la destrucción de la mujer y el nacimiento de un niño fuera de lo corriente... La única excepción divina en la explotación y dominación de las mujeres mortales fue Dionisio.” Pomeroy, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁴¹⁰ *Cf. Supra*, p. 87.

⁴¹¹ E., *Hipp.*, v. 644: ἡ δ’ ἀμήχανος γυνή/ γνώμη βραχεία μωρία ἀφηρέθη. *Vid.* Liddell, *op. cit.*, s.v. μωραίων/ -ία, p. 1158: “folly... of illicit love, E. *Hipp.*, 644”.

por tanto, con el personaje de Hipólito: un joven que tiene, como se ha demostrado antes a través del análisis de su concepción del αἰδώς, una visión aristocrática, naturalista y patriarcal de la virtud. Con todo, es el mismo sentido de σοφὴν al que alude Fedra cuando teme que su nodriza le vaya a resultar “demasiado sabia”.⁴¹²

Para entender las condiciones de la mujer ateniense ante una acusación de adulterio, es útil recordar el significado del término μῖασμα: una mancha moral que infectaba tanto a la persona que cometía una acción culpable como a su comunidad, y que era expiada mediante la muerte o el destierro. Pues bien, el μῖασμα provocado por el adulterio, la violación y el incesto era considerado tan grave como el causado por el asesinato, y su castigo podía llegar también a la pena de muerte para los varones.⁴¹³ En realidad, la distinción entre el crimen de adulterio por violación y el crimen de adulterio por seducción (sexo consensuado) era prácticamente inexistente, pues “se produjera el adulterio a través de una violación o mediante seducción, el varón era siempre considerado legalmente culpable como parte activa, mientras que la mujer se le consideraba pasiva”.⁴¹⁴ El hombre que era descubierto cometiendo adulterio por seducción podía ser asesinado en el acto por el esposo agraviado, ser condenado a muerte por el tribunal público o padecer algún tipo de castigo humillante, como la quema del vello púbico con cenizas calientes o la inserción de un marisco por el ano; en caso de adulterio por violación, “el marido agraviado tenía el derecho, aunque no la obligación, de matar al seductor”⁴¹⁵ o éste era condenado a muerte por un tribunal público, aunque lo más común era una multa de 100 dracmas.⁴¹⁶

El adulterio era un delito público porque, fuera por seducción o por violación, podía dar como resultado “la introducción de un hijo ilegal en el matrimonio”,⁴¹⁷ y si la pena de muerte, la humillación pública o la multa, resultaban castigos severos para los hombres, en el caso de las mujeres, aun cuando se las considerara pasivas, la pena era también muy grave. Antes de la época clásica “el tutor de una mujer sorprendida *in flagrante delicto* tenía el derecho de poder venderla como esclava”. Durante el siglo V:

El marido de una mujer adúltera o violada estaba legalmente compelido a divorciarse de ella. La mujer acusada no tenía oportunidad de demostrar su inocencia e incluso su tutor

⁴¹² Cf. *Supra*, p. 119.

⁴¹³ Recuérdese que en esta misma tragedia, Teseo tiene que huir de Atenas debido a la gravedad del μῖασμα provocado por el asesinato de los Palántidas. Cf. *Supra*, nota 376.

⁴¹⁴ Pomeroy, *op. cit.*, p. 105.

⁴¹⁵ *Idem*

⁴¹⁶ Daniel Ogden, “Rape, Adultery and the Protection of Bloodlines in Classical Athens”..., pp. 28-33.

⁴¹⁷ Pomeroy, *op. cit.*, 104.

con dificultades hubiera podido hacer algo en su ayuda. A las mujeres así condenadas no se les permitía participar en ceremonias públicas ni llevar alhajas, pero la sanción más severa probablemente era que se convertía en una proscrita y que jamás encontraría otro marido.⁴¹⁸

No participar en ceremonias públicas ni usar alhajas parecería un castigo banal en comparación con las penas que habrían de cumplir los varones si se les sorprendía en adulterio, pero no lo es si se recuerda que los únicos espacios de realización para la mujer, fuera del núcleo familiar, eran precisamente las ceremonias públicas, en especial aquellas que se realizaban en el marco de un culto religioso. En efecto, las mujeres podían salir de casa y convivir con otras mujeres y con los hombres de su ciudad sólo cuando formaban parte de una celebración o ritual religioso; la posibilidad de llevar alhajas y vestirse especialmente para la ocasión también les brindaba motivo de distinción e identidad. Por lo anterior, la prohibición de asistir a cualquier acto público, por el temor de que una mujer mancillada pudiera “manchar” a otras, se traducía en una especie de destierro para las acusadas. Incluso las esclavas y las extranjeras podían asistir a una ceremonia de este tipo antes que una mujer adúltera; de hacerlo, ésta quedaba expuesta a sufrir cualquier especie de agresión o castigo, salvo la pena de muerte.⁴¹⁹ Esta situación de exilio podía vivirse de manera especialmente dura si el crimen por adulterio no había sido favorecido por la mujer en ninguna forma, como sucedería en el caso de una violación.

El peso que tenía la disolución del matrimonio y la posibilidad de no volver a encontrar esposo radicaba en el hecho de que la mujer volvía a ser una carga para el οἶκος paterno: ya fuera para el padre, y si éste ya no viviera, para el familiar varón más cercano en la línea de descendencia. Lo anterior no sería tan grave sólo en el caso de que el οἶκος tuviera recursos suficientes para hacerse cargo de nuevo, y quizá por el resto de su vida, de la mujer mancillada; de lo contrario, la casa entera se vería sometida no sólo al desprestigio sino a la estrechez económica. Debe considerarse la posibilidad de que los hermanos varones de la mujer mancillada tuvieran ya sus propias familias que mantener.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁴¹⁹ “La mujer extranjera... o sea, no ciudadana ni esclava, tal vez meteca, e incluso la esclava... podía entrar para contemplar las ceremonias religiosas y hasta para hacer una súplica. En cambio, a la mujer adúltera, aunque sea ciudadana, no le está permitido entrar a los ritos (templos), donde no tiene derecho ni de ver, ni de hacer sacrificio, ni de participar en cualquiera de las ceremonias en favor de la polis... ni en cualquier otro acto de culto celebrado en Atenas... Si entrare, puede sufrir impunemente cualquier castigo, exceptuada la muerte.” Manuel Guerra Gómez, “La condición sagrada (tabú) de la vida y de su fuente: la sexualidad en las religiones y en las ‘ideologías’ helénicas” en Jaime Alvar, Carmen Blanquez y Carlos Wagner, (eds.) *Sexo, muerte y religión en el mundo clásico...*, pp. 51-52.

Ya he mencionado que el hombre siempre era considerado responsable, fuera un crimen de seducción o violación y que, de ser inocente, la mujer no podía presentar una defensa propia y sólo muy difícilmente lo haría por medio de su tutor legal. Esto se debe a que, para el derecho ateniense, las mujeres eran consideradas como perpetuas menores de edad, sin una responsabilidad real sobre sus acciones y no más culpables que un niño por sus actos. Esta perspectiva, que claramente se sitúa dentro del orden patriarcal de la sociedad griega, también podía implicar varias dificultades para los varones acusados de adulterio que fueran inocentes. Seducidos, coaccionados o difamados, eran ellos los que cargaban injustamente con la responsabilidad del acto.

Este acercamiento a la legislación ateniense en casos de adulterio y violación ayuda a vislumbrar las ventajas que para Fedra, en su caso, tenía la acusación de violación en contra de Hipólito en el marco de su horizonte histórico. La única desventaja, ya que no sería considerada responsable del acto mismo, era la mancha de su buen nombre, pero ¿qué tan grave podía ser esto si Fedra ya estaba mancillada ante los ojos del joven y, según su razonamiento, no tardaría en estarlo ante los ojos de todo el mundo? Por lo demás, con el suicidio, Fedra se libraría del exilio público y la expulsión de la casa de Teseo y además limpiaría su nombre y evitaría la vergüenza que pudieran sentir sus hijos y su esposo al tener una mujer capaz de vivir sin pudor en casa.

De esta manera, la misoginia de Hipólito (y de la sociedad griega en general) es el móvil definitivo, y el instrumento, para la resolución final de Fedra. De nada había valido el esfuerzo que la reina hizo por conservar el pudor que una mujer en su posición debía conservar. Su tragedia demostraba que en la más ilustre de las ciudades griegas no había lugar para la debilidad de hombres ni mujeres, ni para la reflexión o la sensatez del juicio. Desamparada de cualquier otro recurso y expuesta en su íntima debilidad, Fedra toma las armas que el propio sistema patriarcal le permite tomar para equilibrar la balanza de la justicia en su favor y dar así una lección moral de *σωφροσύνη* al intemperante joven que la había colocado, sin reflexión alguna, en el lugar de las mujeres malvadas que prestan su *sabiduría* a la voluntad de Cipris para destruir las casas de los varones.

Así pues, la reina usa su valor como objeto de intercambio sexual, que en ese momento está bajo la posesión de Teseo y, por tanto, imposibilitado para ser tomado por ningún otro hombre; usa la nula consideración que como mujer le otorga el derecho ateniense en casos de adulterio, y la propia dureza de carácter que el sistema moral griego exigía a sus varones. Como explica Rabinowitz, “ella capitaliza su lugar

privilegiado en el sistema de intercambio; al mencionar la violación de sí misma y del sistema, invoca la ira del padre. Y debe hacerlo, ya que sólo a través del poder de Teseo, podrá alcanzar su objetivo”.⁴²⁰ En efecto, para dar cauce a la difamación de Hipólito, Fedra cuenta con la ayuda involuntaria del propio Teseo, que de la misma manera irreflexiva tomará al varón acusado como único responsable y lo condenará al destierro y a la muerte.

De ahí que para Fedra no sólo resulte “humanamente lícito” el deseo de usar su propia muerte para causar daño al “hombre que ha sido la causa de su ruina”,⁴²¹ sino que sus últimas palabras sean, como he adelantado, una espléndida respuesta a la orgullosa sentencia de Hipólito sobre la falta de moderación en las mujeres y, a la vez, una postura distinta sobre el concepto moral de la σωφροσύνη:

ἐγὼ δὲ Κύπριν, ἥπερ ἐξόλλυσί με, (725)
 ψυχῆς ἀπαλλαχθεῖσα τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ
 τέρψω· πικροῦ δ' ἔρωτος ἠσσηθήσομαι.
 ἀτὰρ κακόν γε χᾶτέρῳ γενήσομαι
 θανοῦσ', ἴν' εἰδῆ μὴ 'πὶ τοῖς ἐμοῖς κακοῖς
 ὑψηλὸς εἶναι· τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι (730)
 κοινῇ μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται.

Yo daré satisfacción a Cipris (725), que es la que
 me pierde, abandonando mi alma en este día.
 Víctima seré de un cruel amor. Sin embargo, con
 mi muerte resultaré la ruina de otro, a fin de que
 aprenda a no jactarse de mi desgracia, sino que,
 compartiendo la enfermedad que me aqueja,
 aprenderá a ser sensato (730).

E., *Hipp.*, vv. 725-731.⁴²²

⁴²⁰ Rabinowitz, *op. cit.*, p. 166.

⁴²¹ Lesky, *La tragedia griega*, p. 285.

⁴²² Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). La versión en español es de Antonio Guzmán Guerra, Eurípides, *Alceste, Medea, Hipólito*, *op. cit.* pp. 193-194.

IV.3 Culpabilidad e inocencia

El recorrido por las palabras de Fedra y el análisis de cada uno de sus cuatro momentos han dejado en claro un par de consideraciones que es necesario nombrar aquí antes de intentar resolver la cuestión de su responsabilidad sobre lo acontecido y su conciencia sobre tal responsabilidad. La primera de ellas es que Fedra no es un personaje monolítico del que pueda darse una sola valoración moral; dependerá de la perspectiva desde donde se elabore tal valoración. Como había señalado antes,⁴²³ Eurípides realiza una construcción tan delicada y compleja del héroe —y sobre todo de la heroína— de esta tragedia que no suscita en el espectador el impulso de volcar por completo sus simpatías hacia una u otro. Y particularmente en el caso de Fedra, como he adelantado,⁴²⁴ el poeta logra transformar en compasión y temor —provocados por un verdadero personaje trágico— la mala fama que tradicionalmente se atribuía a una figura mitológica. La segunda de estas consideraciones es que, en concordancia con esa complejidad, es pertinente señalar la culpabilidad o inocencia de Fedra respecto a distintos hechos: su νοσηρὸς ἔρωσ, sus acciones, su omisión y la difamación de Hipólito.

IV.3.1 *Su νοσηρὸς ἔρωσ*

Para determinar la culpa de Fedra respecto a su pasión fuera de la norma, se debe tomar en cuenta la reflexión previamente desarrollada sobre lo voluntario. Recuérdese que una de las primeras características de su mal, dice, es que se trata de algo involuntario: “φίλος μ’ ἀπόλλυσ’ οὐχ ἔκοῦσαν οὐχ ἔκων”.⁴²⁵ La clave para interpretar tal afirmación la proporciona Williams a través de su estudio sobre las significaciones del adjetivo ἔκων y su contrario ἀέκων. A partir de esto, se ha propuesto aquí⁴²⁶ que el uso de ἔκοῦσα en este parlamento de Fedra concuerda con el significado planteado por Williams, es decir, el de una acción realizada “a regañadientes” o “en contra de lo que uno desearía en otras circunstancias”, y que tal suposición se comprueba posteriormente cuando la reina se deja conducir hacia la posibilidad de obtener el objeto de su deseo en lugar de actuar conforme a lo que ella sabía que era bueno. Con todo, aun cuando se defienda una lectura de ἔκοῦσα como un adjetivo que detona algo totalmente

⁴²³ Cf. *Supra*, p. 72.

⁴²⁴ Cf. *Supra*, p. 60-61.

⁴²⁵ Cf. *Supra*, p. 106 para la procedencia del texto en griego y la traducción.

⁴²⁶ Cf. *Supra*, p. 106.

involuntario, Williams señala la permanencia de la responsabilidad del sujeto incluso en estos casos:

Algo en concreto se hace voluntariamente si (de forma muy general) es un aspecto intencional de una acción realizada en un estado mental normal. Todas las concepciones de responsabilidad efectúan alguna clase de discriminación... entre lo que es voluntario en este sentido y lo que no lo es; al mismo tiempo, ninguna concepción de responsabilidad restringe por completo la respuesta a lo voluntario.⁴²⁷

Por “respuesta”, el filósofo se refiere aquí al acto de reparación que debe realizar el sujeto responsable de un acto, sea voluntario o involuntario, ante el o los afectados por el mismo. De ahí que incluso cuando se considere que el ἔρωξ le es enviado a Fedra por Afrodita como una enfermedad física (νόσος) y mental (μανία), y en este sentido se defiende su involuntariedad frente a tal hecho, la reina no quedaría exenta de la responsabilidad que implica cargar con esa pasión, como de hecho la asume mediante las acciones de resistencia que se han analizado antes. Más aún, si no se olvida que una vez pasado el delirio inicial la reina recupera por completo su buen juicio (su estado mental normal) y que lo conserva todavía al momento de elegir cierta “clase de placer al bien”,⁴²⁸ la responsabilidad que le corresponde sobre su pasión se hace todavía más evidente, con todo y que, como he señalado antes, más tarde la reina quiera deslindarse de tal responsabilidad. Por lo anterior, me sumo aquí a la valoración que sobre el ἔρωξ de Fedra realiza Daniel Rinaldi:

Hemos estudiado, en particular, a Fedra en términos de *hekousa-ákousa*, de su amor pasión, y hemos concluido que su *eros* es voluntario en tanto que tiene conciencia de su falta, falta que ha sido cometida a sabiendas, como ella misma dice: ‘sabemos y conocemos lo bueno’ (v. 380), y anteponiendo cualquier cosa al bien, y que al mismo tiempo, es involuntario en tanto que nace de una fuerza extraña, en tanto que lo promueve Afrodita.⁴²⁹

Así pues, Fedra es responsable (y consciente de serlo) de su νοσηρὸς ἔρωξ, y éste es a la vez voluntario e involuntario.

IV.3.2 *Sus acciones*

Tan consciente es Fedra de su responsabilidad sobre su pasión que idea una serie de medidas para enfrentarla; una a una van fracasando, ya sea por la fuerza misma del ἔρωξ o por el desarrollo de los acontecimientos externos. Todas estas medidas de resistencia

⁴²⁷ Williams, *op. cit.*, p. 114.

⁴²⁸ Cf. *Supra*, nota 346.

⁴²⁹ Rinaldi Pollero, *op. cit.*, pp. 183-184.

están regidas por el αἰδώς οὐ κακὴ del que habla Fedra al inicio de su discurso ante las mujeres de Trecén. Es decir, están guiadas por ese sentimiento que es a la vez vergüenza y culpa (responsabilidad) por lo que le sucede y, en este sentido, son también acciones preventivas que buscan reparar el daño que su enfermedad provocará potencialmente sobre el honor de sus hijos y su esposo. De ahí que, como se ha establecido, el αἰδώς de Fedra esté situado en el umbral de la vergüenza íntima y de la culpa pública, salvo por el momento en que su nodriza consigue convencerla de que todos sus intentos por resistir no tienen de fondo el noble sentimiento del αἰδώς sino la insolencia de la ὕβρις.

Cuando la nodriza deja ver la posibilidad de que la reina esté actuando con ὕβρις, le da a Fedra la ocasión para dejarse llevar por la debilidad de carácter que he comentado antes. Es importante subrayar, en primer lugar, que de ninguna manera las medidas de resistencia de la reina ante su pasión enferma pueden tomarse como ὕβρις sino, al contrario, la reina está actuando conforme a la moral religiosa de su época y guarda en todo momento respeto hacia los dioses, incluida la misma Afrodita. En cambio, la debilidad de carácter que sigue a estas medidas de resistencia cuadra mucho mejor con aquella falta trágica que no implica maldad sino simplemente error: la ἁμαρτία.

En segundo lugar debe señalarse que, incluso desde el punto de vista de Fedra, no se trata de una debilidad particular, propia de su carácter, sino de una debilidad humana, como ella misma lo dice cuando habla del αἰδώς ἄχθος οἴκων.⁴³⁰ En efecto, la reina asegura que en las largas horas de la noche, he reflexionado sobre “cómo se destruye la vida de los mortales”,⁴³¹ es decir, la vida de la humanidad en general. Es precisamente aquí, en su cualidad humana, donde se puede distinguir con más claridad la dimensión trágica de la ἁμαρτία de Fedra. Tal debilidad de carácter no la lleva a cometer de manera consciente ciertas acciones sino una sola y definitiva omisión.

IV.3.3 Su omisión

La omisión de Fedra consiste en no hacer algo para detener los planes que la nodriza le propone para ganar el favor del joven. Al respecto, la reina es completamente culpable (y consciente de serlo), aun cuando más adelante le atribuya toda la responsabilidad a su esclava.

⁴³⁰ Cf. *Supra*, p. 98 para la procedencia del texto griego y la traducción.

⁴³¹ Cf. *Supra*, pp. 98 para el texto griego y la procedencia de la traducción.

Es en este saber lo que es virtuoso sin actuar conforme a ello que se encuentra el más importante problema moral de esta tragedia, enunciado en esos términos por Fedra y respondido indirectamente por Hipólito cuando asegura que jamás podría considerársele malo si por el sólo hecho de reconocer la maldad se siente mancillado:

...πῶς ἂν οὖν εἶην κακός,
ὅς οὐδ' ἀκούσας τοιάδ' ἀγνεύειν δοκῶ; (655)

¿Cómo podría yo (655) ser un malvado, yo que,
por sólo escuchar semejantes proposiciones, me
considero impuro?

E., *Hipp.*, vv. 654-655.⁴³²

Una vez más es posible constatar que la complejidad moral y la profundidad de pensamiento que el poeta deposita en el personaje de Fedra son mayores a las de Hipólito, para quien en todo momento la realidad es de una sola forma, inalterable, clara y correcta, sólo si cuadra con lo que él considera que es correcto. En Fedra es posible observar un desarrollo de la consciencia moral que va de un punto a otro a través del temor, la reflexión, el error y la pasión; y, especialmente, es posible distinguir en casi todo momento la consciencia de su propia responsabilidad, salvo en el enfadado discurso donde la deposita por completo en su nodriza. Por el contrario, Hipólito jamás admite responsabilidad alguna sobre lo que acontece en la tragedia, como señalaré más adelante.

Así, cuando en aquel discurso Fedra le dice a su nodriza que ella no morirá con gloria a causa de su falta de contención y que por su error la verdad de su mal se sabrá sobre toda la Tierra;⁴³³ no es difícil ver que en realidad la reina debía reprocharse a sí misma tanto la falta de contención como la omisión cometida.

IV.3.4 La difamación de Hipólito

Nada más consciente y voluntario en Fedra que la difamación de Hipólito, de la cual es absolutamente culpable y sobre la que ya no ofrecerá reparación alguna. Al contrario, como he querido adelantar al retomar las consideraciones de Loraux sobre la fama y la muerte de la mujer en la tragedia,⁴³⁴ considero que la difamación funciona aquí como un elemento formal en el que la mujer, a través del suicidio, consigue dar una lección

⁴³² Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 252.

⁴³³ Cf. *Supra*, p. 122.

⁴³⁴ Cf. *Supra*, p. 82-86.

moral a otros (a un varón en este caso). Tan legítima parece su acción en este sentido que si bien nadie niega en la tragedia que la reina se ha valido de engañosos recursos, tampoco la condenan por ello; antes bien, es muy relevante cómo Fedra consigue conservar su buena valoración moral por parte de todos los personajes de la tragedia, aun después de haber perdido a Hipólito con una mentira.

El objeto de la lección moral que da Fedra mediante la difamación es la falta de σωφροσύνη (entendida como autocontrol) de Hipólito. En este sentido, la reina actúa como una especie de νέμεσις en busca de justicia:

La reacción que se produce... ante alguien que ha hecho algo que la vergüenza debería haber evitado es la némesis, y puede entenderse que abarca, en función del contexto, desde el horror, el desprecio y la malicia hasta una rabia y una indignación justicieras... La némesis se define como una reacción, y los elementos psicológicos de los que consta dependen propiamente de la forma concreta de violación del *aidos* ante la cual se desencadena.⁴³⁵

La falta de moderación de Hipólito es recibida por Fedra como una injuria ante su propio αἰδώς, ese sentimiento de vergüenza y culpa que hasta aquel momento la había llevado a resistir la pasión; en un instante es tomada por una *mala* mujer, “ese falso metal”⁴³⁶ que por su inteligencia y audacia permite a Cipris destruir con sus dardos la casa paterna. Ante la indignación y la amenaza, la reina convierte a Hipólito en víctima de su venganza justiciera, de la que, en última instancia, Afrodita es responsable. Con todo, es fácil observar que en el plano humano de la obra, Hipólito ha sido víctima de sí mismo, de su propia falta de moderación y de su misoginia.

Para cerrar la cuestión de la culpa de Fedra, me gustaría comentar primero la valoración moral favorable que le da el resto de los personajes de la tragedia.

IV.3.5 Valoración del coro

Mientras la reina se encuentra fuera de escena preparando su suicidio, el coro de doncellas de Trecén canta lo siguiente:

...οὐχ ὀσίων ἐρώ-
(766)
των δεινᾶ φρένας Ἀφροδί-
τας νόσφ κατακλάσθη·

...la enfermedad terrible de un amor impío
enviado por Afrodita rompió su alma y, hundida
por su dura desgracia, en el techo de su habitación
nupcial, (770) suspenderá un lazo y lo ajustará a

⁴³⁵ Williams, *op. cit.*, pp. 134-135.

⁴³⁶ Cf. *Supra*, p. 87 para el texto griego y la procedencia de la traducción.

χαλεπᾶ δ' ὑπέραντλος οὔσα συμφορᾷ τεράμων
ἀπὸ νυμφιδίων κρεμαστὸν ἄψεται ἀμφὶ βρόχον
(770)

λευκᾶ καθαροζουσα δει-
ρα, δαίμονα στυγνὸν κατα-
δεσθεῖσα, τὰν δ' εὐδοξὸν ἀνθ-
αιρουμένα φήμαν, ἀπαλ-
λάσσουσά τ' ἄλ- (775)
γεινὸν φρενῶν ἔρωτα. (775)

su blanco cuello, sintiendo vergüenza ante su
cruel destino, por preferir una fama gloriosa y por
liberar a su corazón del amor que la atormenta
(775).

E., *Hipp.*, vv. 766-775.⁴³⁷

En este fragmento es posible encontrar quizá no un halago directo de la calidad moral de Fedra, pero sí la comprensión absoluta de su conflicto trágico, no exenta de simpatía. Lo anterior se completa cuando, más adelante, las doncellas se lamentan por la muerte de Fedra, aunque la reina haya arruinado la casa de Teseo, y se preguntan por el responsable último de su desgracia:

ἰὸ ἰὸ τάλαινα μελέων κακῶν· (810)
ἔπαθες, εἰργάσω
τοσοῦτον ὅστε τούσδε συγγέαι δόμους. (812)
{—} αἰαῖ τόλμας, ὧ βιαίως θανοῦσ'
ἀνοσίφ τε συμφορᾷ, σᾶς χερὸς
πάλαισμα μελέας. (815)
{—} τίς ἄρα σάν, τάλαιν', ἀμαυροῖ ζόαν;

¡Ay, ay, desdichada por tus terribles desgracias!
Has sufrido; tu acción ha llegado a hundir a esta
casa. ¡Ay, ay, por tu audacia, tú que has muerto
violentamente y de un modo impío (815), abatida
por tu lamentable mano! ¿Quién ha privado de luz
tu vida, desdichada?

E., *Hipp.*, vv. 810-816.⁴³⁸

IV.3.6 Valoración de la nodriza

La valoración moral más sincera de la anciana servidora aparece en su primera exclamación de angustia, cuando recién se ha enterado del objeto de la pasión de Fedra:

οἴμοι, τί λέξεις, τέκνον; ὥς μ' ἀπόλεσας.
...
χαίρετ'· οὐκέτ' εἴμ' ἐγώ.
οἱ σόφρονες γὰρ οὐχ ἐκόντες, ἀλλ' ὅμως

¡Ay de mí! ¿Qué dices, hija? ¿Cómo me quitas la
vida! (355)...
¡Adiós! Ya no existo, pues los sensatos, aun sin
quererlo, se enamoran del mal. Cipris no era una

⁴³⁷ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 256.

⁴³⁸ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 258.

κακῶν ἐρῶσι. Κύπρις οὐκ ἄρ' ἦν θεός,
ἀλλ' εἴ τι μεῖζον ἄλλο γίγνεται θεοῦ, (360)
ἢ τήνδε κάμῃ καὶ δόμους ἀπώλεσεν.

diosa (360), sino más poderosa que una diosa, si
lo que sucede es posible. Ella ha destruido a esta
mujer, a mí y a la casa.

E., *Hipp.*, vv. 353-361.⁴³⁹

Si en este momento la nodriza cuenta a Fedra entre los sensatos, más adelante, en medio de su argumentación sofista, le dirá: “Si tu vida no estuviese presa de tales desgracias y te encontrases en un estado de sensatez, nunca te conduciría allí para favorecer tu pasión amorosa”.⁴⁴⁰ Sin embargo, como ya he desarrollado,⁴⁴¹ con su discurso la conduce a una muerte aún más apremiante que antes. Lo relevante en esa primera exclamación es que la nodriza también demuestra una comprensión casi cabal ante la situación de Fedra y no le asigna más responsabilidad que la que pudiera encontrarse en el οὐχ ἐκόντες,⁴⁴² sino que la traslada de inmediato a la voluntad divina de Afrodita.

IV.3.7 Valoración de Teseo

Para Teseo son las faltas cometidas por sus antepasados —que él paga en ese momento— las que causan la muerte de Fedra. Ignorante de la verdad de su esposa, y aun antes de leer la tablilla difamatoria, ella es para él la más noble de las mujeres:

αἰαῖ αἰαῖ, μέλεα μέλεα τάδε πάθη. (830)
πρόσωθεν δέ ποθεν ἀνακομίζομαι
τύχαν δαιμόνων
ἀμπλακίαισι τῶν πάροιθέν τινος.

¡Ay, ay, crueles, crueles sufrimientos! De atrás
recojo la herencia del destino de la divinidad por
las faltas de algún antepasado.

E., *Hipp.*, vv. 830-833.⁴⁴³

ἀλλ' ἀπωλόμην·
ἔρημος οἶκος, καὶ τέκν' ὀρφανεύεται.
ἔλιπες <οὐς ἔτεκες> ἔλιπες, ὧ φίλα
γυναικῶν ἀρίστα θ' ὀπόσας ὄρᾳ

Estoy perdido, la casa desierta y mis hijos
huérfanos. ¡Nos has abandonado, nos has
abandonado, tú la más noble de cuantas mujeres
ven el resplandor del sol y el brillo estrellado de

⁴³⁹ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 241.

⁴⁴⁰ E., *Hipp.*, vv. 493-496: εἰ μὲν γὰρ ἦν σοὶ μὴ 'πὶ συμφοραῖς βίος/ τοιαῖσδε, σῶφρων δ' οὔσ' ἐτύγχανες γυνή/ οὐκ ἄν ποτ' εὐνήs οὔνεχ' ἡδονῆs τε σῆς/ προσῆγον ἄν σε δεῦρο·. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 246.

⁴⁴¹ Cf. *Supra*, pp. 113-119.

⁴⁴² Vid. el fragmento citado inmediatamente antes.

⁴⁴³ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 258.

φέγγος ἀελίου (850)
τε καὶ νυκτὸς ἀστερωπὸν σέλας

la noche! (850)

E., *Hipp.*, vv. 845-850.⁴⁴⁴

Después de enterarse de todo lo acontecido por boca de Ártemis, y en buena medida porque, como se verá enseguida, al relatarlo la misma diosa absuelve de alguna manera el comportamiento de Fedra, Teseo no profiere ningún reproche contra su reina, sino que él también reconoce su parte de responsabilidad en lo sucedido, aunque al mismo tiempo lo atribuya a la fuerza de la divinidad. Ante los reproches de su moribundo hijo sobre su arrebató de ira, comenta sobre el comportamiento de ambos: “Pues por los dioses, fuera de razón nos desviábamos”.⁴⁴⁵ Y más adelante, al final de la obra, una vez muerto Hipólito, exclama adolorido:

ὦ κλείν' †Αθῆναι Παλλάδος θ' ὀρίσματα,† (1458)	¡Ilustres confines de Atenas y de Palas, qué hombre habéis perdido! ¡Oh, desdichado de mí!
οἴου στερήσεσθ' ἀνδρός. ὦ τλήμων ἐγώ· ὡς πολλὰ, Κύπρι, σῶν κακῶν μεμνήσομαι. (1460)	(1460) ¡Cuántas veces voy a recordar los sufrimientos que me has enviado, Cipris!

E., *Hipp.*, vv. 1458-1460.⁴⁴⁶

IV.3.8 Valoración de las diosas

Como ya he mencionado, Afrodita enuncia al inicio de la tragedia sus propósitos y, con ello, la valoración de Fedra como εὐκλεῆς,⁴⁴⁷ cualidad moral que, sin embargo, no impedirá que muera a fin de que la diosa cumpla su plan. Ártemis, por su parte, al narrar todo lo sucedido a Teseo, ofrece una valoración moral de Fedra un tanto más elaborada, aunque sin duda parca, ya que el centro de su discurso es el casto joven de Trecén:

ἄκουε, Θησεῦ, σῶν κακῶν κατάστασιν· (1295) καίτοι προκόψω γ' οὐδέν, ἀλγυνῶ δέ σε. ἀλλ' ἐς τόδ' ἦλθον, παιδὸς ἐκδειῖξαι φρένα τοῦ σοῦ δικαίαν, ὡς ὑπ' εὐκλείας θάνη,	Escucha, Teseo, cómo han sobrevenido tus males, aunque no voy a remediar nada y sólo dolor voy a causarte; pero he venido para mostrarte que el corazón de tu hijo era justo, a fin de que muera
--	---

⁴⁴⁴ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 259.

⁴⁴⁵ E., *Hipp.*, v. 1414: δόξης γὰρ ἡμεν πρὸς θεῶν ἐσφαλμένοι. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁴⁶ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 280.

⁴⁴⁷ Cf. *Supra*, p. 77.

καὶ σῆς γυναικὸς οἶστρον ἢ τρόπον τινὰ
γενναιότητα· τῆς γὰρ ἐχθίστης θεῶν (1300)
ἡμῖν, ὅσασι παρθένειος ἠδονή,
δηχθεῖσα κέντροις παιδὸς ἠράσθη σέθεν.
γνώμη δὲ νικᾶν τὴν Κύπριν πειρωμένη
τροφοῦ διώλετ' οὐχ ἐκοῦσα μηχαναῖς,
ἢ σῶ δι' ὄρκων παιδὶ σημαίνει νόσον. (1305)
ὃ δ', ὥσπερ ὦν δίκαιος, οὐκ ἐφέσπετο
λόγοισιν, οὐδ' αὖ πρὸς σέθεν κακούμενος
ὄρκων ἀφεῖλε πίστιν, εὐσεβῆς γεγώς.
ἢ δ' εἰς ἔλεγχον μὴ πέση φοβουμένη
ἢ δ' εἰς ἔλεγχον μὴ πέση φοβουμένη (1310)
ψευδεῖς γραφὰς ἔγραψε καὶ διώλεσεν
δόλοισι σὸν παῖδ'· ἀλλ' ὅμως ἔπεισέ σε.

con gloria, y la pasión amorosa de tu esposa o, en
cierto modo (1300), su nobleza. Ella, mordida por
el aguijón de la más odiada de las diosas para
cuantas como yo hallamos placer en la virginidad,
se enamoró de tu hijo. Y, aunque intentó con su
razón vencer a Cipris, pereció (1305), sin
quererlo, por las artimañas de su nodriza, que
indicó su enfermedad a tu hijo, obligándole con
un juramento. Y él, como hombre justo, no hizo
caso de sus consejos ni, a pesar de ser injuriado
por ti, quebrantó la fe de su juramento, pues era
piadoso. Y ella (1310), temerosa de ser cogida en
falta, escribió una carta engañosa y perdió con
mentiras a tu hijo, pero aun así, consiguió
convencerte.

E., *Hipp.*, vv. 1295-1311.⁴⁴⁸

Los versos recién citados muestran que si bien la diosa virgen pronuncia su revelación a fin de que Hipólito muera ὑπ' εὐκλείας, la εὐκλεια es una cualidad que Afrodita le asigna a Fedra ya desde el principio de la obra. En cambio, para la reina, Ártemis ha reservado la γενναιότητα, es decir, la nobleza de nacimiento;⁴⁴⁹ la diosa reconoce en Fedra su buena cuna a partir de la forma en que afrontó “el aguijón” de quien es, desde su casta perspectiva, “la más odiada de las diosas”. Así pues, aunque las atribuciones que ambas deidades le otorgan —Afrodita y Ártemis— implican un buen comportamiento moral, en el caso de γενναιότητα se entiende que tal comportamiento se basa en el nacimiento en una familia noble, que de ahí toma la reina su nobleza de carácter; en cambio, εὐκλεής refiere sólo al honor con que se vive, sin tener en cuenta en dónde se ha nacido. La visión naturalista de la moral que está detrás de la diosa virgen va acorde con la descrita antes para su joven cazador.

Por otro lado, es relevante cómo Ártemis, igual que Fedra y la nodriza, recurre al mismo término para denotar la involuntariedad de la pasión de la reina: οὐχ ἐκοῦσα. Con todo, la diosa señala claramente la participación de la nodriza en la muerte de la reina, atribuyéndole (como Fedra en su enfadado discurso), la completa responsabilidad sobre este hecho. Al final, para explicar el acto difamatorio, ella se refiere únicamente al

⁴⁴⁸ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 275.

⁴⁴⁹ Vid. Liddell, *op. cit.*, s.v. γέννα/-αίτης, p. 344: “nobility... noble birth... high spirit”.

temor de Fedra a ser descubierta, sin hacer referencia a su ánimo vengativo y mucho menos a su objetivo de ofrecer una lección moral. Esto se debe probablemente al deseo del poeta de dar a las diosas una participación un tanto ajena en la trama, en donde no poseen ni todo el poder ni la omnisciencia sobre los acontecimientos, así como al enfoque que Eurípides trabaja hacia el final de la tragedia: la completa atención sobre lo trágico de la muerte de Hipólito y el consiguiente culto que el *deus ex machina* de la diosa virgen llega a decretar sin “remediar nada”.⁴⁵⁰

IV.3.9 Valoración de Hipólito

Ya he mencionado que Hipólito también reconoce la sensatez de Fedra aún después de haberse enterado de la difamación en su contra. Esto ocurre al final de su discurso de defensa ante Teseo, cuando dice que no le está permitido abundar en las posibles causas de la muerte de la esposa de su padre, pero asegura: “Ella se comportó con sensatez, aunque la había perdido, y nosotros que la poseemos no hacemos un buen uso de ella”.⁴⁵¹ Lo relevante es saber a qué se refiere aquí Hipólito al decir “ella se comportó con sensatez”. Ciertamente, no conoce la lucha inicial de Fedra por vencer con moderación (τῷ σωφρονεῖν) la insensatez (ἄνοϊαν),⁴⁵² al contrario, se ha visto cómo la juzga irreflexiva e iracundamente (tal como hará su padre con él) sin haber comprobado los hechos. De ahí es posible deducir que el joven sólo se refiere al acto mismo de quitarse la vida, una solución que en el caso de una mujer sin honor, como Fedra, entra en el terreno de lo sensato desde la perspectiva de Hipólito. Ignora por supuesto que, con su muerte, Fedra quería, al menos en parte, enseñarle a ser sensato.

Mediante el suicidio y la difamación la reina logra efectivamente que Hipólito sufra, sea juzgado y finalmente muera, pero no consigue que aprenda la sensatez tal como ella la entiende. He insistido ya en que Hipólito jamás reconoce culpa alguna sobre lo que le sucede a él o a otros durante la tragedia, por el contrario, no deja de insistir ni un momento en la integridad de su comportamiento. Al inicio de su discurso de defensa, le dice a Teseo:

εἰσορᾷς φάος τόδε	Tú ves la luz y esta tierra (995); en ellas no ha
καὶ γαῖαν· ἐν τοῖσδ’ οὐκ ἔνεστ’ ἀνὴρ ἑμοῦ,	nacido hombre más virtuoso que yo, aunque tú no

⁴⁵⁰ E., *Hipp.*, v. 1296: καίτοι προκόψω γ’ οὐδέν. Para la procedencia del texto griego y la traducción *Vid.* nota 448.

⁴⁵¹ *Vid.* nota 326 para el texto griego y la procedencia de la traducción.

⁴⁵² *Vid.* nota 350 para el texto griego y la procedencia de la traducción.

οὐδ' ἦν σὺ μὴ φῆς, σωφρονέστερος γεγώς. (995)

lo admitas.

E. *Hipp.*, vv. 994-995.⁴⁵³

Y antes de su exilio exclama:

ἴτ' ὃ νέοι μοι τῆσδε γῆς ὀμήλικες,
προσείπαθ' ἡμᾶς καὶ προπέμψατε χθονός·
ὡς οὐποτ' ἄλλον ἄνδρα σωφρονέστερον
ᾔψεσθε, κεῖ μὴ ταῦτ' ἐμῷ δοκεῖ πατρί. (1100)

¡Vamos, jóvenes compañeros de esta tierra,
dadme vuestro adiós y acompañadme fuera del
país! ¡Nunca veréis (1100) a un hombre más
virtuoso, aunque mi padre no lo crea!

E., *Hipp.*, vv. 1097-1100.⁴⁵⁴

Hipólito, que en muchos momentos parecería ser moralmente superior a Fedra, posee sin embargo, en mayor medida, el deseo de reconocimiento público de su virtud; por más interior y aislada que parezca ser su moralidad, está constantemente necesitada de autoafirmación y ensalzamiento públicos. No es sólo la búsqueda de una buena fama, como lo era para Fedra, sino la necesidad de rebajar moralmente a otros para alcanzarla. En efecto, para Hipólito “no es suficiente ser *sofrón* (bajo sus estándares); tiene que dramatizar su *sophrosyne* apartándose retóricamente de aquellos que carecen de ella y subrayando su posición como observador moralmente superior de las faltas de otros”.⁴⁵⁵ Esto ha sido especialmente evidente cuando, tras su discurso misógino, le dice a la nodriza: “mantendré mi boca en silencio, pero observaré, cuando regrese con mi padre, de qué modo le miras tú y tu señora; en ese momento conoceré tu audacia por haberla degustado”,⁴⁵⁶ pero es una actitud que se mantiene durante toda su participación en la tragedia. Hipólito es incapaz de reconocer su ὕβρις religiosa, su falta de autocontrol en la ira o, en una palabra, su exceso; antes, como he mencionado, insiste hiperbólicamente en su virtud, y tal como lo muestra el fragmento siguiente, se declara “inocente de toda culpa” e incluso señala las faltas de otros. Su carácter irreflexivo se revela con especial claridad incluso en el momento de su agonía, y quizá debido a ella:

⁴⁵³ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 264.

⁴⁵⁴ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 268.

⁴⁵⁵ Gill, *op. cit.*, p. 94

⁴⁵⁶ E., *Hipp.*, vv. 660-663: σῖγα δ' ἔξομεν στόμα/ θεάσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολῶν ποδὶ/ πῶς νιν προσόψῃ καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή-/ τῆς σῆς δὲ τόλμης εἶσομαι γεγευμένος. Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, pp. 252-253.

ὄδ' ὁ σεμνὸς ἐγὼ καὶ θεοσέπτωρ,
 ὄδ' ὁ σωφροσύνη πάντας ὑπερσχὼν (1365)
 προὔπτον ἐς Ἄϊδην στεῖχῳ κατ' ἄκρας
 ὀλέσας βίον· μόχθους δ' ἄλλως
 τῆς εὐσεβίας
 εἰς ἀνθρώπους ἐπόνησα...
 ὦ πατὴρ ἐμοῦ δύστηνος ἀρά·...
 ἔμολέ τ' ἐπ' ἐμὲ τί ποτε τὸν οὐ-
 δὲν ὄντ' ἐπαίτιον κακῶν;

Yo el santo (1365) y el devoto de los dioses, yo que aventajaba a todos en virtud, descendiendo hacia el inevitable Hades, habiendo destruido por completo mi vida; en vano practiqué entre los hombres las penosas obligaciones de la piedad. ... ¡Oh, funesta maldición de mi padre!... Se ha abatido sobre mí, ¿por qué sobre un inocente de toda culpa?

E., *Hipp.*, vv. 1364-1382.⁴⁵⁷

{Θη.} ὄλωλα, τέκνον, οὐδέ μοι χάρις βίου.
 {Ιπ.} στένω σὲ μᾶλλον ἢ ἴμὲ τῆς ἀμαρτίας

Teseo: Estoy muerto, hijo, y no tengo alegría de vivir.

Hipólito: Lloro más por ti que por mí, a causa de tu error.

E., *Hipp.*, vv. 1408-1409.⁴⁵⁸

Con todo, esta insistencia en su propia virtud y en su falta de errores, esta dureza de carácter que Eurípides plasma magistralmente en el personaje del joven, se basa en su forma de entender la σωφροσύνη que, como ya he mencionado, para él significa casi por completo castidad. En esto y en su particular manera de ejercer la religiosidad, Hipólito efectivamente no guarda ninguna falta. El conflicto aparece cuando sus valores morales tienen que dar respuestas a los valores morales de su sociedad, por los que él, así como Fedra, termina dando la vida. Al final, es la diosa quien le indica amablemente su falta, sin que haya ninguna especie de arrepentimiento en el joven de Trecén:

{Ιπ.} ὦ μοι· φρονῶ δὴ δαίμον' ἢ μ' ἀπόλεσεν.
 {Αρ.} τιμῆς ἐμέμφθη σωφρονοῦντι δ' ἤχθετο.
 {Ιπ.} τρεῖς ὄντας ἡμᾶς ὄλεσ', ἤσθημαι, Κύπρις.
 {Αρ.} πατέρα γε καὶ σὲ καὶ τρίτην ξυνάορον.

Hipólito: ¡Ay de mí, bien comprendo qué diosa me ha destruido!

Ártemis: Se disgustó por tu falta de consideración y te odió por tu castidad.

Hipólito: Ella sola nos perdió a nosotros tres.

Ártemis: Sí, a tu padre, a ti y a su esposa.

E., *Hipp.*, vv. 1401-1404.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 276-277.

⁴⁵⁸ Texto griego tomado de la edición de Gilbert Murray, *Euripidis fabulae* (vid. Bibliografía/Ediciones). Traducción de Alberto Medina, Juan Antonio López Férrez y José Luis Calvo, *op. cit.*, p. 278.

⁴⁵⁹ *Idem*

Este convencimiento de Hipólito cuadra con lo antes dicho sobre la característica común a la mayoría de los héroes euripídeos: la íntima conciencia de su inocencia; el gran peso que tiene en ellos su realidad subjetiva para evaluar la culpabilidad de sus actos, aun cuando ésta sea evidente para un observador externo. Su castigo al final de la tragedia coincide de igual forma con el hecho de que si bien esta realidad subjetiva existe para los héroes o heroínas, no significa que el poeta no pueda colocar un motivo de culpa en el plano objetivo de la trama o en sus antecedentes, un motivo por el cual tengan que ser de cualquier forma castigados.

IV.3.10 Fedra, criminal heroína

Fedra no carece de ninguna de las características de los héroes euripídeos: en ella, la duda, la contradicción, las pasiones y la dignidad de carácter determinan su suerte; posee una íntima conciencia de su inocencia en tanto que desea ser reconocida por su firmeza ante un ἔπος injusto y, al mismo tiempo, es indiscutible la presencia de su culpa en el plano objetivo de la trama: su deseo por el joven treceno, que la lleva a cometer la ἀμαρτία de la omisión que se ha explicado antes, y su acto deliberado de venganza que implica la muerte de otro personaje.

Como he querido adelantar,⁴⁶⁰ la heroicidad en la tragedia de Eurípides no depende de la perfección moral de sus personajes, ni de la ausencia de debilidades o contradicciones en su carácter; esto es así porque, al final, no existe maldad alguna en los héroes o heroínas del poeta de Salamina; existe culpa y existe inocencia; se hallan responsables y afectados por sus propias decisiones y, como se ha visto en el caso de Fedra, “las desgracias relatadas parecen ser mucho más el resultado de la condición humana que de la perfidia misma de aquellos que son sus víctimas o sus agentes”.⁴⁶¹ Fedra, víctima y agente, culpable e inocente, puede compararse, como he referido antes, con otras dos grandes heroínas euripídeas: Medea y Hécuba:

[sc. A] estas tres mujeres... criminales las tres, no las empuja al crimen más que la presión misma de la desgracia: primeramente, sólo aparecen perdidas entre gemidos; luego, su desdicha, bruscamente acrecentada, provoca un sobresalto de defensa, de venganza. Hécuba fue herida en su amor materno; Fedra y Medea en su honor de mujeres. Y su voluntad se afirma repentinamente: el acto por el cual se vengan no les reporta nada más que haber destruido a quien las destruía... no tienen en ellas nada de mezquino. Al contrario, sus propios crímenes se convierten en una forma de heroísmo.⁴⁶²

⁴⁶⁰ Cf. *Supra*, pp. 54-55.

⁴⁶¹ Romilly, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 173.

V. CONCLUSIONES

No creo en la santidad sin el pecado; —la llamo flaqueza,
la llamo cobardía—.

Fedra en *Fedra* de Yannis Ritsos.⁴⁶³

Entre los resultados obtenidos en esta investigación está la confirmación de que, en el caso de Fedra, aquella conciencia trágica de la responsabilidad colocada en la frontera del ámbito divino y humano se ejercita desde los primeros versos que pronuncia hasta los últimos. Así, en todo momento la reina sabe que el ἔρωσ que siente procede de fuerzas divinas y, a su vez, en el momento en que su debilidad de carácter sale a la luz, se revela su procedencia humana.

De igual forma, he podido establecer las causas formales, originales y directas de su conflicto trágico. En las primeras se observa la voluntad divina de Afrodita sobre la pasión que destruye a la reina, la presencia del ἔρωσ como enfermedad física y mental, y la forma en que, en la tragedia, las mujeres acceden a la fama a través del autosacrificio o el suicidio. Las segundas son su condición de género y su procedencia familiar como cualidades que la predeterminan a cierto tipo de conflicto trágico. En las terceras he propuesto la influencia que tres conceptos morales tuvieron en la configuración del personaje y sus recursos: la vergüenza (αἰσχύνη), el pudor (αἰδώς) y la moderación (σωφροσύνη).

Por otro lado, en la búsqueda de su culpa, he recorrido cuatro momentos esenciales en los que Fedra se desenvuelve: cuando describe su situación, cuando enumera las medidas que tomó para hacerle frente, el instante en que tuvo segundas reflexiones con respecto a lo que ya había decidido, y el momento de su resolución final. A partir de esos momentos, me fue posible comprender que Fedra no es un personaje monolítico del que pueda darse una sola valoración moral y que, por esto, era pertinente señalar su culpabilidad o inocencia en relación con distintos hechos: su νοσηρὸς ἔρωσ, sus acciones, su omisión y la difamación de Hipólito. Establecí que de su pasión es tanto culpable como inocente, al tener ésta una naturaleza divina y humana; respecto a sus acciones, concluí que todas fueron medidas de resistencia regidas por el αἰδώς οὐ κακή, ese sentimiento de vergüenza y culpa que exige tomar responsabilidad sobre los propios actos y que, en este sentido, de ninguna manera pueden tomarse como ὕβρις (como lo

⁴⁶³ τὴν ἀγίότητα πρὶν ἀπὸ τὴν ἁμαρτία δὲν τὴν πιστεύω, ἀνημποῖα τὴ λέω, δειλία τὴν λέω. Texto griego y traducción (de Selma Ancira) tomados de Yannis Ritsos, *Fedra...*, p. 19.

sugiere la nodriza); de su omisión he dicho que es claramente culpable, con todo y que la debilidad de carácter que la llevó a ella es una falta trágica que no implica maldad sino simplemente error (ἁμαρτία) y que, incluso desde el punto de vista de Fedra, no se trata de una debilidad particular sino de una debilidad humana. De su difamación he mencionado que Fedra es enteramente consciente y culpable, y que actúa en esto como una νέμεσις justiciera ante la injuria que la falta de moderación y la misoginia de Hipólito representan para ella.

Finalmente, y para dar una perspectiva de la valoración moral de la reina, he referido brevemente los atributos que le otorgan los otros personajes de la tragedia, descubriendo que nunca, y por ninguno de ellos, es considerada malvada (el único que la consideró así pero matizó su opinión fue Hipólito) y, por el contrario, es colocada entre los sensatos (οἱ σώφρονες),⁴⁶⁴ como la mejor entre las mujeres (γυναικῶν ἀρίστα)⁴⁶⁵ y como una mujer de buen nombre o gloriosa (εὐκλεῆς)⁴⁶⁶ que demostró tener una cierta nobleza (τινὰ γενναιότητα).⁴⁶⁷

En cuanto a la consideración de Eurípides como un autor misógino y la posibilidad de que esto fuera uno de los motivos por los que en la tragedia Fedra es condenada a morir, me parece que he establecido claramente que existen suficientes causas formales en el género trágico que explican el conflicto de la reina, así como que la misoginia está muy lejos de lograr la profundidad y vivacidad que los personajes mujeres de Eurípides poseen, algunos de los cuales reinventan la heroicidad en la tragedia. De ahí que esa capacidad del poeta para tomar una figura mitológica y dotarla de un mundo psíquico donde su condición de mujer es uno de los pilares del conflicto trágico, es una de las principales manifestaciones de la originalidad literaria y la vanguardia del pensamiento euripídeo. En buena medida, a esto se debe el interés permanente que el poeta ha despertado a lo largo de los siglos.

En efecto, el interés por el personaje de Fedra, presente desde la época romana hasta nuestros días, no sólo es persistente sino que recientemente se ha intensificado. En los últimos diez años la heroína que llevó a la muerte a Hipólito y con ello aseguró, a su vez, la heroicidad del joven, ha tenido una presencia destacada en los estudios de

⁴⁶⁴ Vid. nota 439 para la procedencia del texto en griego y de la traducción.

⁴⁶⁵ Vid. nota 444 para la procedencia del texto en griego y de la traducción.

⁴⁶⁶ Vid. nota 233 para la procedencia del texto en griego y de la traducción.

⁴⁶⁷ Vid. nota 448 para la procedencia del texto en griego y de la traducción.

tradición clásica y literatura comparada que se realizan en España y América Latina.⁴⁶⁸ Eurípides, sin duda, es la fuente de la que surge esta riqueza que caracteriza al personaje de Fedra, y su interpretación de la heroína es la base de la que han surgido el resto de las interpretaciones artísticas. Así, el poeta de Salamina fue la puerta por la que la leyenda de Putifar entró a la cultura literaria occidental y cautivó el genio artístico de cientos de creadores que en los más variados géneros (teatro, novela, cine, poesía) han dotado a Fedra de un nuevo rostro (cuando no de un nuevo nombre), de una nueva forma de hacer frente a su pasión enferma y de un nuevo modo de morir.

En este sentido, el trabajo aquí presentado es una aproximación al personaje base de Fedra que, desde una perspectiva moral y formal de su culpa trágica, pudiera servir más adelante como herramienta de análisis en el estudio de otras Fedras en el tiempo.⁴⁶⁹ Personalmente, me quedo en deuda con lo que de ἀγιότητα y ἄμαρτία pudiera decirle la Fedra del poeta Yannis Ritsos a la Fedra de Eurípides.

⁴⁶⁸ El más destacado ejemplo es el libro editado por Aurora López y Andrés Pociña, *Fedras de ayer y hoy*. Cf. Bibliografía.

⁴⁶⁹ En la UNAM, este estudio tiene ya un valioso antecedente en el trabajo de Daniel Rinaldi, *Fedriana*. Cf. Bibliografía.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Ediciones

Apolodoro

Bibliotheca en “Apollodori bibliotheca. Pediasimi libellus de duodecim Herculis laboribus”, *Mythographi Graeci I.*, ed. de R. Wagner, Leipzig, Teubner, 1894.

Thesaurus Linguae Graecae. Disponible en:

<http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/demo/browser.jsp#doc=tlg&aid=0548&wid=001&q=Psuendo-APOLLODORUS&st=0> (12/03/2016).

Aristófanes

Ranae en *Aristophane, vol. 4*, ed. de V. Coulon y M. van Daele, París, Les Belles Lettres, 1928. Thesaurus Linguae Graecae. Disponible en:

<http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/demo/browser.jsp#doc=tlg&aid=0019&wid=009&q=ARISTOPHANES&st=0> (08/03/2016).

Thesmophoriazusae en *Aristophane, vol. 4*, ed. de V. Coulon y M. van Daele, París, Les Belles Lettres, 1928. Thesaurus Linguae Graecae. Disponible en:

<http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/demo/browser.jsp#doc=tlg&aid=0019&wid=008&q=ARISTOPHANES&st=0> (03/04/2016).

Aristóteles

Aristotelis de arte poetica liber, ed. de R. Kassel, Oxford, Clarendon Press, 1965.

Thesaurus Linguae Graecae. Disponible en:

<http://www.tlg.uci.edu/demo/browser?uid=0&lang=eng&work=86034&rawescs=N&be talink=Y&filepos=0&outline=N&GreekFont=Unicode&GreekInputFont=Beta&Special Chars=render&maxhits=5&context=3> (21/02/2016).

Aristotelis Αθηναίων Πολιτεία, ed. de H. Oppermann, Leipzig, Teubner, 1928.

Thesaurus Linguae Graecae. Disponible en:

<http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/demo/browser.jsp#doc=tlg&aid=0086&wid=003&q=ARISTOTELES et CORPUS ARISTOTELICUM&st=0> (20/03/2016).

Aulo Gelio

Attic Nights, vol. III, libros 14-20, trad. de J. C. Rolfe, Cambridge, Harvard University Press, 1927. (Loeb Classical Library, 212) Disponible en:

http://www.loebclassics.com/view/gellius-attic_nights/1927/pb_LCL195.xxvii.xml
(21/02/2016).

Eurípides

Alcestis en Euripidis fabulae, vol. 1, ed. de Gilbert Murray, Oxford, Clarendon Press, 1902. Thesaurus Linguae Graecae. Disponible en:

<http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/demo/browser.jsp#doc=tlg&aid=0006&wid=002&q=EURIPIDES&st=0> (09/03/2016).

Electra en Euripidis fabulae, vol. 2, ed. de Gilbert Murray, Oxford, Clarendon Press, 1913. Thesaurus Linguae Graecae. Disponible en:

<http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/demo/browser.jsp#doc=tlg&aid=0006&wid=012&q=EURIPIDES&st=0> (21/03/2106).

Hippolytos en Euripidis fabulae, vol. 1, ed. de Gilbert Murray, Oxford, Clarendon Press, 1902. Thesaurus Linguae Graecae. Disponible en:

<http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/demo/browser.jsp#doc=tlg&aid=0006&wid=005&q=EURIPIDES&st=0> (03/03/2016).

Medea en Euripidis fabulae, vol. 1, ed. de Gilbert Murray, Oxford, Clarendon Press, 1902. Thesaurus Linguae Graecae. Disponible en:

<http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/demo/browser.jsp#doc=tlg&aid=0006&wid=003&q=EURIPIDES&st=0> (07/03/2016).

Troiades en Euripidis fabulae, vol. 2, edición de Gilbert Murray, Oxford, Clarendon Press, 1966. Thesaurus Linguae Graecae. Disponible en:

<http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/demo/browser.jsp#doc=tlg&aid=0006&wid=011&q=EURIPIDES&st=0> (05/03/2016)

Scholia in Euripidem, 2 vols., ed. de Eduard Schwartz, Berlín, G. Reimer, 1887, 884 pp. (vol. I. Scholia in Hecubam, Orestem, Phoenissas, v. II. Scholia in Hippolytum, Medeam, Alcestin, Andromacham, Rhesum, Troades). Disponible en: https://archive.org/details/bub_gb_qIOkKvKoZcQC (03/04/2016).

Herodoto

The Persian Wars, vol. I, libros 1-2, trad. de A. D. Godley, Cambridge, Harvard University Press, 1920. (Loeb Classical Library, 117) Disponible en: http://www.loebclassics.com/view/herodotus-persian_wars/1920/pb_LCL117.3.xml?rskey=HxrotQ&result=1

Hesiodo

Opera et dies en Hesiodi opera, ed. de F. Solmsen, Oxford, Clarendon Press, 1970. Thesaurus Linguae Graecae. Disponible en: <http://stephanus.tlg.uci.edu./Iris/demo/browser.jsp#doc=tlg&aid=0020&wid=002&q=HESIODUS&st=0> (12/03/2016).

Plutarco

Plutarch's lives, vol. I, trad. de Bernadotte Perrin, Cambridge, Harvard University Press/Londres, William Heinemann Ltd, 1967. Disponible en: <https://archive.org/stream/plutarchslives01plut2#page/n5/mode/2up> (12/03/2016).

Plutarch's lives, vol. III, trad. de Bernadotte Perrin, Surrey, The Windmill Press (William Heinemann Ltd, Londres/G. P. Putnam's Sons, Nueva York), 1932. Disponible en: <https://ryanfb.github.io/loebolus-data/L065.pdf> (21/02/2016).

Protágoras

Die Fragmente der Vorsokratiker griechisch und deutsch, ed. de Hermann Diels, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung, 1903. Disponible en: <https://archive.org/stream/diefragmenteder00krangoog#page/n92/mode/2up> (03/03/2016).

Trágicos

Tragicorum graecorum fragmenta, ed. de Augustus Nauk, Leipzig, Teubner, 1889, pp. 1064. Disponible en: <https://archive.org/details/tragicorumgraeco00naucuoft> (20/03/2016).

Tucídides

Historiae, vol. I, ed. de H.S. Jones y J.E. Powell, Oxford, Clarendon Press, 1967.

Thesaurus Linguae Graecae. Disponible en:

<http://stephanus.tlg.uci.edu./Iris/demo/browser.jsp#doc=tlg&aid=0003&wid=001&q=T HUCYDIDES&st=0> (03/03/2016).

Sófocles

Ajax en Sophocle, vol. 2, ed. de A. Dain y P. Mazon, París, Les Belles Lettres, 1958.

Thesaurus Linguae Graecae. Disponible en:

<http://stephanus.tlg.uci.edu./Iris/demo/browser.jsp#doc=tlg&aid=0011&wid=003&q=S OPHOCLES&st=0> (10/03/2016).

Suda

Suda on line, trad. de Tony Natoli, 7 de diciembre del 2000. Disponible en: <http://www.stoa.org/sol-entries/alpha/3886> (26/05/2015).

Traducciones del *Hipólito*

Eurípides, *Tragedias*, vol. I, trad. de Alberto Medina, Juan Antonio López Férez y José Luis Calvo, intr. de Carlos García Gual, Barcelona, Gredos, 2008, pp. 393. (Biblioteca Gredos, 7)

Eurípides, *Tragedias*, vol. II, trad. y notas de José Luis Calvo, Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca, Barcelona, Gredos, 2008, pp. 405. (Biblioteca Gredos, 8)

Eurípides, *Tragedias*, vol. III, trad. y notas de José Luis Calvo, Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca, Barcelona, Gredos, 2008, pp. 462. (Biblioteca Gredos, 9)

Eurípides, *Alcestis, Medea, Hipólito*, intr., trad. y notas de Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza, 2002, pp. 231. (El Libro de Bolsillo, Clásicos de Grecia y Roma, Biblioteca Temática, 8224)

Eurípides, *Tragedias I*, ed., trad. e intr. de Juan Antonio López Férez, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 391. (Letras Universales, 36)

Eurípides, *Hipólito*, versión rítmica, intr. y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 82 + XXXV. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana)

Fuentes antiguas

Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, ed. de José Calderón Felices, Barcelona, Akal, 1987, pp. 143. (Akal/Clásica, 13)

Aristófanes, *Comedias III*, intr., trad. y notas de Luis M. Macía Aparicio, Barcelona, Gredos, 2007, 510 pp. (Biblioteca Gredos).

Aristóteles, *Constitución de los atenienses*, ed. de Alberto Bernabé, Madrid, Abada, 2005, pp. 244. (Lecturas de Filosofía)

_____, *Poética*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, pp. 542. (Biblioteca Románica Hispánica, IV. Textos, 8)

Aulo Gelio, *Noches áticas*, trad., notas e índice onomástico de Amparo Gaos Schmidt, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 421 + CLXXXVIII. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana)

Esquilo, *Tragedias*, trad. y notas Bernardo Perea, intr. de Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Gredos, 2006, pp. 368. (Biblioteca Gredos, 5)

Eurípides, *Tragedias II*, ed. y trad. de Juan Miguel Labiano, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 381. (Letras Universales, 283)

Eurípides, *Tragedias III*, ed. y trad. de Juan Miguel Labiano, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 441. (Letras Universales, 308)

Herodoto, *Historia*, ed. de Manuel Balasch, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 935. (Letras Universales, 274)

Hesíodo, *Los trabajos y los días*, trad., intr. y notas de Paola Vianello de Córdoba, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 27 + CCCXCVIII. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana)

Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, ed. de Luis M. Macía Aaricio, Madrid, Akal, 2008, pp. 642. (Akal/Clásica, 12)

Protágoras, Gorgias, *Fragmentos y testimonios*, trad. de José Barrios Gutiérrez, Barcelona, Orbis, 1984, pp. 237.

Sófocles, *Tragedias completas*, ed. y trad. de José Vara Donado, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 457. (Letras Universales, 13)

Fuentes modernas

Alsina, José, *Teoría literaria griega*, Madrid, Gredos, 1991, pp. 618. (Manuales)

_____, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, Labor, 1971, pp. 249.

Alvar, Jaime, Carmen Blázquez y Carlos Wagner, (eds.) *Sexo, muerte y religión en el mundo clásico*, Madrid, Clásicas, 1994, pp. 270 + VI. (Antigüedad, Religiones y Sociedades, 6)

Bowra, Cecile Maurice, *La Atenas de Pericles*, trad. de Alicia Yllades, Madrid, Alianza, 1974, pp. 253. (El libro de Bolsillo, Humanidades, 514)

García-Viñó, Manuel, *El mito de Fedra: amor, libertad y culpa*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, pp. 229. (Monografías, 39)

Gill, Christopher, “The articulation of the self in Euripides’ *Hippolytus*”, en Anton Powell (ed.), *Euripides, women and sexuality*, Londres, Routledge, 1990, pp. 200.

Graves, Robert, *Los mitos griegos, I*, trad. de Esther Gómez Parro, Madrid, Alianza, 2004, pp. 501. (El Libro de Bolsillo, Humanidades, Religión y Mitología, 4100)

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, prefacio de Charles Picard, pról. de Pedro Pericay y trad. de Francisco Payarols, Barcelona, Paidós, 2010, pp. 634. (Lexicón)

Howatson, Margaret, *Diccionario abreviado de la Literatura clásica*, trad. de Antonio Guzmán Guerra y Félix Piñero, Barcelona, Alianza, 1999, pp. 770. (Gran Bolsillo, 1003)

Jaeger, Werner, *Paideia*, trad. de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 1151. (Filosofía)

Lesky, Albin, *Historia de la literatura griega I. De los comienzos a la polis griega*, pról., Emilio Crespo, trad. de José María Díaz-Regañón y Betriz Romero, Madrid, Gredos, 2009, pp. 802. (Grandes Obras de la Cultura)

_____, *La tragedia griega*, presentación de Jaume Pòrtulas y trad. de Juan Godó Costa, Barcelona, El Acanalado, 2001, pp. 406. (El Acanalado, 45)

Liddell, Henry George y Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Nueva York, Oxford University Press, 1996, pp. 2438.

López, Aurora y Andrés Pociña, *Fedras de ayer y hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 650. (Monográfica Biblioteca de Humanidades, Estudios Clásicos, 25)

Loraux, Nicole, *Maneras trágicas de matar a una mujer*, trad. de Ramón Buenaventura, Madrid, Visor, 1989, pp. 108. (Literatura y Debate Crítico, 3)

March, Jenny, *Diccionario de mitología clásica*, trad. de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 467. (Referencia Crítica)

Montemayor, Carlos, *Los dioses perdidos y otros ensayos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, pp. 139. (Poemas y Ensayos)

Murray, Gilbert, *Eurípides y su época*, trad. de Alfonso Reyes, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, pp. 169. (Breviarios, 7)

Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, intr., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2012, pp. 332. (El libro de Bolsillo, Biblioteca de Autor, 181)

Ogden, Daniel, "Rape, Adultery and the Protection of Bloodlines in Classical Athens", en Deacey, Susan y Karen F. Pierce (eds.), *Rape in Antiquity*, Duckworth, The Classical Press of Wales, 1997, pp. 288.

Petrie, Alexander, *Introducción al estudio de Grecia*, trad. de Alfonso Reyes, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. (Breviarios, 121)

Pomeroy, Sara *et al.*, *La Antigua Grecia. Historia política, social y cultural*, trad. de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2011, pp. 554. (Serie Mayor, Crítica)

_____, *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*, trad. Ricardo Lezcano Escudero, Madrid, Akal, 1987, pp. 256.

Powell, Anton (ed.), *Euripides, women and sexuality*, Londres, Routledge, 1990, pp. 200.

Rabinowitz, Nancy, *Anxiety veiled: Euripides and the traffic in women*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, pp. 246 + XII.

Rinaldi Pollero, Dumar Daniel, *Del grito a la razón. Acerca de los valores morales en el Hipólito de Eurípides*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis profesional, 2000, pp. 315.

Rinaldi Pollero, Dumar Daniel, *Fedriana. El mito de Fedra e Hipólito de Eurípides a D'Annunzio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis profesional, 2006, pp. 433.

Ritsos, Yannis, *Fedra*, trad. de Selma Ancira, Barcelona, Acantilado, 2007, pp. 85. (El Acantilado, 145)

Rodríguez Adrados, Francisco, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 624. (Ensayos/Planeta de Historia y Humanidades)

Roisman, Hanna M., "The veiled Hippolytus and Phaedra", *Hermes*, University of Sydney Union, Sidney, núm. 4, 1999, pp. 397-409.

Romilly, Jacqueline de, *La tragedia griega*, trad. de Jordi Terré, Madrid, Gredos, 2011, pp. 192. (Biblioteca de Estudios Clásicos)

_____, *Los grandes sofistas de la Atenas de Pericles. Una enseñanza nueva que desarrolló el arte de razonar*, trad. de Pilar Giralt Gorina, Barcelona, Seix Barral, 1988, pp. 251.

Sánchez Barragán, Ernesto Gabriel, *Tras las huellas de Grecia y Roma. Una técnica de investigación en filología clásica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 203.

Scodel, Ruth, *La tragedia griega. Una introducción*, trad. de Emma Julieta Barreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 332. (Breviarios, 580)

Williams, Bernard, *Vergüenza y necesidad: recuperación de algunos conceptos morales de la Grecia antigua*, trad. de Alba Montes Sánchez, Madrid, Machado Grupo, 2011, pp. 286. (La Balsa de la Medusa)

Winkler, John, *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 1994, pp. 309.