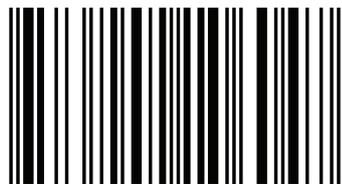


## El mito de Fedra en Séneca, Racine y Unamuno

El tema del amor desafortunado ha motivado a muchos estudiosos a escribir sobre un motivo presente en muchas épocas y literaturas. En concreto, la mitología grecolatina nos ha legado múltiples historias de amor que acaban en desgracia, tal es el caso de Jasón y Medea, Eco y Narciso o Antígona y Hemón. Dentro de la tragedia griega de Eurípides, encontramos Hipólito, una obra que nos transfiere al mundo de los amores infructuosos e ilícitos entre Hipólito, hijo del rey Teseo, y su madrastra Fedra. En este triángulo amoroso, como cabía esperar, juegan un papel importante los dioses, en concreto Eros, dios pequeño cautivador del corazón de Fedra. En este libro ofrecemos un análisis del esqueleto original del motivo clásico, que se remonta al llamado "motivo de Putifar". Partimos de Eurípides, que con su tragedia fijó las bases de un mito que servirá de modelo para las literaturas posteriores. En concreto, examinamos la reinterpretación que del mismo mito hicieron Séneca (estoicismo latino), Racine (clasicismo francés) y Unamuno (modernismo español) con el objetivo de comprender mejor la técnica dramática empleada por ellos en tres momentos distintos de la literatura occidental.



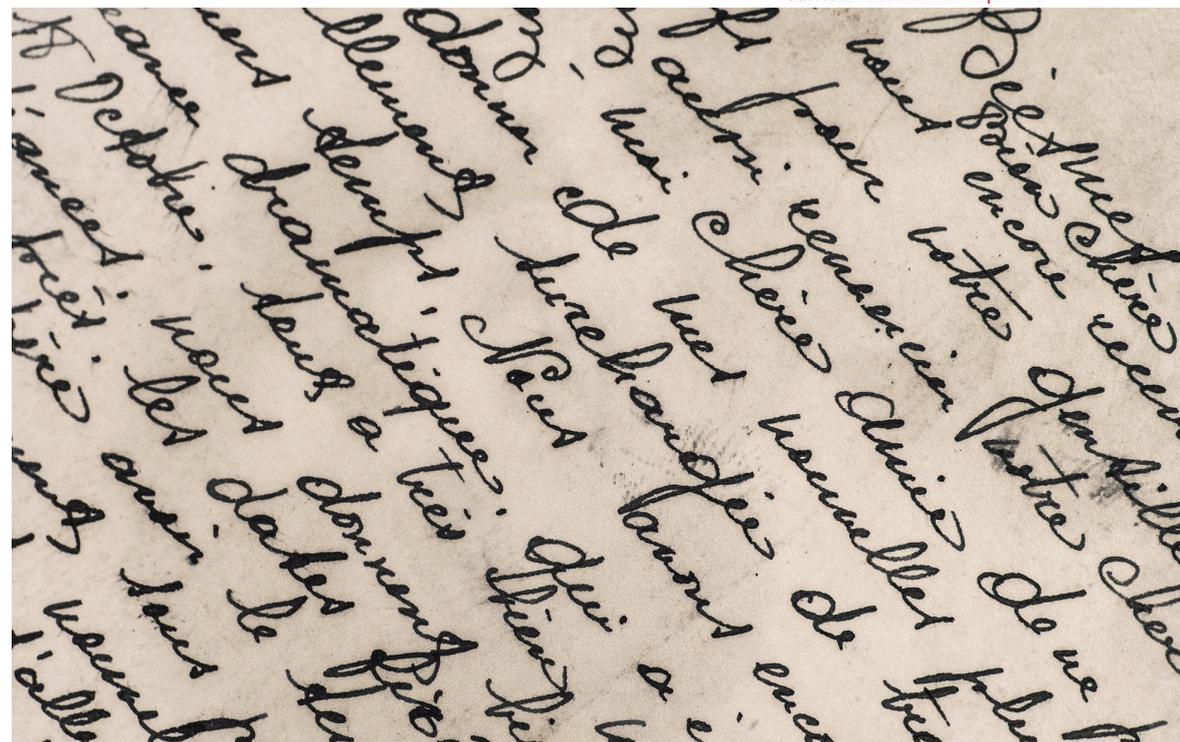
Licenciado en Filología Clásica por la Universitat de València, se doctoró por la misma Universidad con una tesis sobre los elementos rituales en los prólogos de Sófocles. Tiene diversas publicaciones científicas sobre tragedia griega y tradición clásica. Ha impartido clases de latín y griego en la Universitat de València y en Educación Secundaria.



978-620-2-10604-7

editorial académica **española**

El mito de Fedra



Fernando Pérez Lambás

## El mito de Fedra en Séneca, Racine y Unamuno

Pérez Lambás

**oeo**  
editorial académica **española**

**Fernando Pérez Lambás**

**El mito de Fedra en Séneca, Racine y Unamuno**



**Fernando Pérez Lambás**

**El mito de Fedra en Séneca, Racine y  
Unamuno**

**Editorial Académica Española**

**Imprint**

Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: [www.ingimage.com](http://www.ingimage.com)

Publisher:

Editorial Académica Española

is a trademark of

International Book Market Service Ltd., member of OmniScriptum Publishing Group

17 Meldrum Street, Beau Bassin 71504, Mauritius

Printed at: see last page

**ISBN: 978-620-2-10604-7**

Copyright © Fernando Pérez Lambás

Copyright © 2018 International Book Market Service Ltd., member of OmniScriptum Publishing Group

All rights reserved. Beau Bassin 2018

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	2
<b>1. Contexto</b> .....	6
1.1. Lucio Aneo Séneca .....	6
1.2. Jean Racine.....	8
1.3. Miguel de Unamuno.....	11
1.4. Los orígenes del mito: Fedra e Hipólito.....	15
<b>2. Las Fedras de Séneca, Racine y Unamuno: análisis comparativo</b> .....	22
2.1. La <i>Phaedra</i> de Séneca.....	22
2.2. La <i>Phèdre</i> de Racine .....	30
2.3. La <i>Fedra</i> de Unamuno .....	38
<b>3. Estructura y acción dramática</b> .....	48
3.1. Estructura formal. Los coros en Séneca .....	48
3.2. Los prólogos.....	50
3.3. Diálogo entre la nodriza y Fedra.....	52
3.4. Declaración a Hipólito .....	55
3.5. Calumnia de Hipólito y enfrentamiento entre padre e hijo .....	58
3.6. Muerte de Hipólito .....	61
3.7. Muerte de Fedra .....	62
3.8. Los episodios de Aricia en la <i>Phèdre</i> de Racine.....	63
3.9. Los episodios del médico y la criada en la <i>Fedra</i> de Unamuno .....	65
<b>4. Análisis de los personajes</b> .....	67
4.1. Personajes principales .....	67
4.1.1. Fedra .....	67
4.1.2. Hipólito.....	75
4.1.3. Teseo .....	80
4.2. Personajes secundarios.....	82
4.2.1. El papel de las nodrizas, ayos y confidentes .....	82
4.2.2. El papel del mensajero .....	84
4.2.3. El personaje de Aricia en la <i>Phèdre</i> de Racine .....	85
4.2.4. El médico Marcelo en la <i>Fedra</i> de Unamuno .....	86
4.2.5. La criada Rosa en la <i>Fedra</i> de Unamuno .....	87
<b>Conclusiones</b> .....	89
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	96

## Introducción

El mito del amor infructuoso entre Fedra e Hipólito probablemente sea, a nuestro juicio, uno de los temas clásicos que más ha influido entre los dramaturgos de muy diversos momentos históricos. En muchas épocas, los tragediógrafos han reinterpretado este mito, readaptándolo a factores históricos e ideológicos de diversa índole. Pero esta permeabilidad del mito clásico no se limita ni a las literaturas modernas ni a este caso en concreto, sino que ya en la Antigüedad, en algunos casos, eran referidos por su funcionalidad ejemplar.

Los mitos griegos, de acuerdo con los estudios del profesor Suárez de la Torre<sup>1</sup>, presentan en el mundo heleno muchas funciones distintas, en muchos casos difíciles de clasificar. Una de estas funciones es la paradigmática o modélica, según la cual los mitos, especialmente los héroes protagonistas de las historias míticas, representan paradigmas de conducta o modelos adaptables al contexto en el que son aludidos. Podemos citar muchos ejemplos en tragedia griega en los cuales el mito de Procne y Filomela, que recuerda el canto del ruiseñor, es comparable con las mujeres dolidas por la muerte de un ser querido en los lamentos fúnebres<sup>2</sup>. Del mismo modo sucede con Antígona, comparada con la desgracia soportada por Dánae al ser enterrada viva en una cámara sepulcral<sup>3</sup>. La poesía pindárica nos ha transmitido también muchos ejemplos de héroes parangonados con la victoria del atleta con la finalidad de heroizar la figura del vencedor en los juegos.

Si en el mundo griego encontramos con frecuencia los mitos griegos utilizados con una función paradigmática, a lo largo de la literatura occidental abundan las alusiones míticas conectadas con realidades contemporáneas y empleadas con una finalidad modélica. Sucede en *La Tumba de Antígona* (1967) de María Zambrano, en cuya tragedia la heroína tebana se convierte en símbolo del exilio y la represión durante la dictadura franquista. Algo parecido ocurre en la *Antígona* (1939) de Salvador Espriu, donde la hija de Edipo es el reflejo de las ansias de libertad en plena posguerra española. Bien conocidas son las adaptaciones realizadas por José María Pemán de *Antígona* (1946), *Electra* (1949) y *Edipo* (1953), tragedias representadas en contextos similares a los autores aludidos anteriormente. Pero también en otras épocas los mitos griegos han sido un referente adaptable y reutilizable según unas necesidades variables que dependen de las vivencias personales del autor y del contexto histórico. Además de los ejemplos citados, entre otros muchos, podemos hablar del *Edipo* (1659) de Corneille en pleno clasicismo francés, la *Electra* (1901) de Benito Pérez Galdós en el realismo español, o incluso la *Medea en Camariñas* (2007) del profesor Andrés Pociña o la *Medea* (1969) de Passolini. Todos ellos son ejemplos de la versatilidad y permeabilidad que presentan los mitos griegos. Desde Grecia hasta la actualidad, estas historias han ido reescribiéndose y reformulándose a los nuevos contextos y necesidades sociales y políticas. Empleados como símbolos de realidades eternas e inmutables, las historias

---

<sup>1</sup> Suárez de la Torre 1995: 23-27.

<sup>2</sup> Cf. A. Ag. 1142-1146, *Supp.* 60, 62; S. El. 147-149.

<sup>3</sup> S. Ant. 944-947.

que nos cuentan los mitos son susceptibles de adaptarse a nuevos contextos literarios, históricos y sociales que condicionan la lectura del mito clásico. Podríamos hablar de arquetipos de conducta perfectamente moldeables y acomodados a un nuevo contexto histórico y a unas nuevas vivencias personales plasmadas por el autor.

En el terreno del teatro, dejamos atrás una época, la del siglo V a. C. ateniense, en que los dramaturgos se servían de los mitos griegos, entre otros factores, para reflejar al héroe como paradigma de valores arcaicos y aristocráticos en conflicto con los nuevos ideales emergentes en la *polis* democrática ateniense en una sociedad en constante cambio, conflictos como lo individual frente a lo colectivo, la libertad frente a la opresión, los grandes desfiles funerarios aristocráticos frente al lamento fúnebre realizado en la intimidad familiar<sup>4</sup>. Cuando la tragedia griega llega a Roma, el género parece haber sido encumbrado por la fábula *palliata*, tipo de comedia de ambientes griegos cultivada por Plauto y Terencio. Por lo que respecta a la tragedia, predominan los modelos helenísticos y tardíos<sup>5</sup>, muy alejados ya de los conflictos que caracterizaban el estilo de las tragedias áticas. Así pues, poco brilló la tragedia romana en sus orígenes, limitada a la introducción de la fábula *praetexta* por parte de Nevio, así como a unos pocos títulos conservados en las obras de los pioneros de la literatura romana, como Andronico, Ennio y Pacuvio. En el periodo augusteo, la tragedia no alcanza el mismo esplendor que en Grecia, si exceptuamos el título de una *Medea* atribuida a Ovidio. No será hasta Séneca el Joven cuando encontremos tragedias conservadas íntegras; pero éstas se circunscriben en un nuevo contexto, muy lejos ya de las necesidades políticas y religiosas de la *polis* ateniense. El marco colectivo y político de la tragedia griega, expresado en los conflictos trágicos del hombre griego, pasa a reflejar las tensiones propias de un filósofo estoico, simbolizadas en las luchas internas que experimentan sus propios personajes. Como veremos, la rudeza y la condensación filosófica de estas tragedias han hecho pensar a algunos estudiosos en la dificultad para representar este tipo de teatro, que parece encontrarse compuesto sin la finalidad propia del género teatral, que en un principio era pensado para ser representado ante un auditorio.

Tras Grecia y Roma, entramos en una nueva época de tradición, de recepción de todos aquellos motivos que los clásicos grecolatinos, como referentes de la cultura occidental, han legado al resto de literaturas europeas. Pero esta época abarca muchos siglos y muchas literaturas vernáculas; por lo tanto, aparecen muchos contextos distintos en los cuales renace la tragedia como género literario pasado por el tamiz de los clásicos grecolatinos. No entraremos en detalle sobre las etapas culturales de esta tradición, que comienza con la crisis del imperio romano y continúa con la Edad Media, la labor de los humanistas italianos que nos transporta al Renacimiento, momento en el cual se recuperan en Occidente textos griegos importados por eruditos bizantinos y resurgen temas importantes de herencia latina, pasando por la importante erudición de los filólogos alemanes del siglo XIX hasta llegar a nuestros días. El teatro isabelino, el teatro barroco español o el clasicismo francés, la época del idealismo alemán en la cual

---

<sup>4</sup> Vid. Vernant 2002: 26.

<sup>5</sup> Vid. Von Albrecht 1997: 112.

asistimos a un nuevo renacimiento de la cultura griega, el modernismo o el realismo español son algunos ejemplos de esta transmisión. Sobre este proceso de herencia y de transmisión no nos detendremos, pues son muchos los estudios que se han realizado y se aleja de nuestro objetivo principal. Sobre este tema se pueden consultar los trabajos de Hernández Miguel (2008) y de Higuera (1978) recogidos en la bibliografía final.

En este estudio hemos preferido centrarnos en el mito de Fedra e Hipólito por ser uno de estos referentes que, en la recepción de los clásicos por las literaturas vernáculas, ha sido remodelado y reajustado a contextos literarios, sociales y políticos distintos que merecen un análisis comparativo en profundidad. Metodológicamente, es importante tener en consideración la permeabilidad de este mito como símbolo de realidades eternas e inmutables adaptable a nuevas necesidades y formulaciones. Es por estos motivos por los cuales nos hemos centrado en tres contextos culturales distintos en los cuales la tragedia, como género literario, se encuentra en auge y representa en escena este mismo motivo clásico: el estoicismo de Séneca, el clasicismo francés de Racine y el modernismo español de Unamuno. El análisis comparativo de un mismo mito griego, cuyas raíces se encuentran en el genio de Eurípides, permitirá establecer paradigmas regulares en las necesidades compositivas de estos tres autores y, por extensión, de un mismo género literario en contextos culturales y sociales muy diferentes; pero que parten de un mismo referente clásico perfectamente moldeable.

Así pues, teniendo en consideración el mito de Fedra e Hipólito como reflejo de realidades simbólicas e inmutables que representan dos modelos de conducta *a priori* contrapuestos (el amor y la castidad), en este trabajo me propongo abordar el estudio comparativo de los distintos tratamientos que de este mito realizaron tres autores también *clásicos* en tres contextos históricos distintos. En esta investigación, el análisis comparativo se llevará a cabo mediante el estudio evolutivo del mito, en virtud del cual se trazará una evolución desde las tragedias estoicas de Séneca, pasando por el refinado y aristocrático tratamiento de Jean Racine en el clasicismo francés, hasta el que hizo el rector salmantino Don Miguel de Unamuno, quien compusiera una *Fedra* perteneciente al teatro moderno y donde mejor podemos constatar la simbología inherente al tema mítico.

Todo ello se pondrá en relación con la fuente primigenia de la cual bebieron los tres dramaturgos, el *Hipólito* de Eurípides. Esta tragedia griega, todavía representada en el contexto de la *polis*, sirvió de modelo a los tres tratamientos distintos que me propongo abordar. Con este planteamiento, como introducción metodológica previa comenzaré, en primer lugar, con la exposición de los distintos contextos históricos, literarios e ideológicos de los tres dramaturgos, así como de la evolución que presenta el mito de Fedra e Hipólito en Grecia. Con este enfoque, no sólo se tendrá en cuenta el segundo tratamiento versionado por Eurípides, sino también su primer *Hipólito* y la versión que del mismo tema hicieron Sófocles y Ovidio, todos ellos fuentes importantes de Séneca. En segundo lugar, realizaremos un estudio general sobre el distinto tratamiento realizado por los tres dramaturgos y los modelos de los que se sirvieron. En tercer lugar, se realizará una comparación formal sobre la estructura y el desarrollo de la acción

dramática que presentan las tres tragedias, con el fin de observar las divergencias y convergencias entre ellas. En cuarto y último lugar, se compararán los distintos personajes de la historia mítica en relación con las necesidades de cada autor.

En definitiva, el objetivo de este análisis es llevar a cabo un estudio comparativo del distinto tratamiento que del mismo mito han hecho tres dramaturgos pertenecientes a tres momentos literarios distintos en los que florece el género dramático en la literatura occidental: el estoicismo de Séneca, el clasicismo de Racine y el modernismo de Unamuno. Con ello, consideramos importante un análisis como el que presentamos a continuación, que puede servir de manual de consulta general para todos aquellos investigadores que se dediquen a la tradición clásica, así como al estudio de estos tres autores o del teatro como género literario en general.

Como consideración metodológica previa, debemos mencionar también que, a lo largo de este estudio, aparecen traducciones de obras clásicas, en griego, en latín o en francés. Las traducciones ofrecidas, salvo mención contraria, son personales. Con todo, se han tenido en cuenta distintos estudios y traducciones recogidos en la bibliografía final.

## 1. CONTEXTO

### 1.1. Lucio Aneo Séneca

*Lucius Annaeus Seneca* ‘Lucio Aneo Séneca’ vivió en los siglos I a. C. y I d. C., momento en el cual el imperio romano alcanza su máxima extensión durante los mandatos de los emperadores Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón. De origen hispano, fue hijo de Marco Aneo Séneca ‘el orador’ y perteneció desde el principio a una rica familia ecuestre que pronto se trasladaría a Roma. En la época de Séneca, se produce una extensión creciente de los latifundios e importantes problemas derivados del abastecimiento de un imperio tan vasto, así como un descontento social ante la tiranía del emperador. En consecuencia, surge un momento de crisis que trata de refugiarse en lo personal y en el interior del individuo como supervivencia mediante la expresión del sentimiento de tensión presente en la época y como crítica indirecta de la tiranía. Reflejo de ello parece ser el estilo de los autores de esta etapa, más rebuscado y alambicado, como podemos comprobar en el lenguaje conceptuoso y sentencioso de las obras de Séneca<sup>6</sup>, tanto en las filosóficas como en las trágicas.

En plena crisis espiritual, se buscan nuevas creencias o filosofías como refugio ante la situación presente. Es por esta razón por lo que el estoicismo, que ya existía desde la Grecia helenística y fue importado a los romanos por Panecio, resurge como búsqueda de la felicidad individual y alternativa ante la crisis espiritual como signo de independencia interior frente a la tiranía de los emperadores. Séneca es el representante más importante de esta escuela filosófica<sup>7</sup>, pues desarrolla una moralidad orientada hacia la interioridad del individuo. Nuestro joven filósofo se dejó convertir tempranamente al neopitagorismo por Soción y llegó a renunciar durante un año al consumo de carne<sup>8</sup>; pero pronto se contentaría con la filosofía estoica al satisfacer ésta de forma menos llamativa sus aspiraciones a la ascesis en una época sobresaturada<sup>9</sup>. Frecuentes afecciones de las vías respiratorias lo llevaron casi al suicidio<sup>10</sup>. Por ello, los médicos le aconsejaron un cambio de clima que lo condujo a Egipto, donde escribió una obra hoy perdida sobre la tierra y la religión de los egipcios<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> El estilo de Séneca es conocido por ser bastante sentencioso, rebuscado y oscuro, con frases breves y sin apenas subordinación gramatical. Este estilo es comúnmente denominado como ‘asianista’, frente a la composición más depurada, perfecta y de grandes y cuidadosos periodos representada por Cicerón, que más adelante será conocida como ‘aticista’. Esta contraposición de estilos se recuperará en épocas posteriores. Sobre esto, vid. Herington 1982: 565-569.

<sup>7</sup> Prescindo de dar una explicación exhaustiva sobre las principales características de la filosofía estoica. Sólo indicaré que su objetivo, como también el de las filosofías emergentes durante el helenismo como el epicureísmo o el cinismo, es alcanzar la felicidad individual mediante la superación de nuestros miedos. Por otra parte, es de especial interés para nuestro estudio la idea estoica del autocontrol de las pasiones humanas, pues mediante la *ratio* y el dominio de uno mismo se deben expulsar las pasiones que nos precipitan a la desgracia. Sólo mediante el autocontrol es factible alcanzar la felicidad. Para una explicación más extensa sobre la filosofía estoica, se puede consultar el libro de Rist (1995) citado en la bibliografía general.

<sup>8</sup> *Ep.* 108, 17-22.

<sup>9</sup> *Ep.* 110. 19.

<sup>10</sup> *Ep.* 78.

<sup>11</sup> *Nat.* 4, 2, 7.

A su regreso a Italia comenzó su actividad política, llegando incluso a ser cuestor, y escribió una serie de *Consolationes*, entre las que destacan la *Consolatio ad Marciam*, donde consuela a Marcia de su estado, pues se halla entristecida desde hace tres años a causa de la muerte de su hijo Metilio. También escribió *De ira*, tratado donde se describen los síntomas del encono que no ofrece ninguna utilidad al ser humano ni armoniza la virtud. Posteriormente fue acusado de adulterio con Julia Livilla, hermana del emperador Calígula, a quien Séneca ya había suscitado las envidias a causa de un brillante discurso retórico. Con el pretexto del adulterio fue exiliado a Córcega, aunque probablemente la causa real del exilio fuera su posición relevante en la oposición senatorial<sup>12</sup>. Allí escribió una consolación a su madre Helvia, *Consolatio ad Helviam*, en la cual exhortaba a su progenitora a no afligirse por su ausencia.

En el año 49 d. C., Séneca fue solicitado como preceptor de un joven llamado Nerón, que, tras su ascensión al trono en el año 54 d. C., obtuvo el privilegio de conseguir como secretario al propio Séneca, quien se convirtió así en el consejero personal del mismo emperador. Durante su nuevo cargo escribió *De clementia*, dedicado a Nerón, donde desarrolla el concepto del *optimus princeps* unido al de *clementia*, ofreciendo así la imagen del *príncipe óptimo* que Nerón debería llegar a ser con el tiempo. A partir del año 59 d. C., Séneca se retiró de la vida pública y escribió la obra de mayor trascendencia de toda su producción, sus *Epistulae morales ad Lucilium* ‘Cartas morales a Lucilio’, colección de 124 cartas morales dirigidas a la conversión al estoicismo de su amigo Lucilio. En ellas se encuentra expuesta toda la teoría estoica de Séneca, temas como el aprovechamiento del tiempo<sup>13</sup> o la inutilidad del temor a la muerte que a todos llega<sup>14</sup>. Fue en este momento cuando Séneca escribió sus *Naturales Quaestiones*, estudio de los cuatro elementos naturales donde se demuestra la superioridad de la filosofía de la naturaleza con respecto a la del saber humano. Además de las obras citadas, Séneca el filósofo escribió muchas otras como *De brevitae vitae*, donde expone la idea estoica de la brevedad del tiempo y el consecuente deber humano de llevar a cabo su aprovechamiento, para lo cual Horacio habría empleado términos como los de *tempus fugit* o *carpe diem*; *De tranquillitate animi*, donde recomienda la *tranquillitas* al estado de ánimo de Sereno que se halla bastante hastiado; o *Apocolocyntosis*, invectiva a modo de sátira menipea contra el emperador Claudio mediante la narración de su *calabacización* o conversión en calabaza. Pocos años después, la supuesta participación del filósofo en la conjuración de los Pisones llevó al emperador Nerón a darle el orden de suicidarse en el año 65 d. C.<sup>15</sup>.

Además de sus obras filosóficas, a Séneca le debemos la composición de nueve tragedias: *Hercules furens*, *Troades*, *Medea*, *Phaedra*, *Phoenissae*, *Thyestes*, *Oedipus*, *Hercules Oetaeus* y *Agamemnon*; así como una *praetexta* de autenticidad discutible intitulada *Octavia*. En ellas se ve clara la influencia de Eurípides, su principal modelo, pero a veces también de Sófocles y de Esquilo. En sus tragedias abundan ideales

---

<sup>12</sup> Vid. Herington 1982: 564.

<sup>13</sup> *Ep.* 1.

<sup>14</sup> *Ep.* 4.

<sup>15</sup> *Tac. An.* 15, 60-63.

estoicos teorizados en sus obras filosóficas, tales como la brevedad de la vida o la serenidad del espíritu. Así, esboza la imagen de una humanidad que no realiza su auténtica misión estoica, a saber, la de alcanzar el conocimiento racional y el proceder de acuerdo con él. Por este motivo, sus héroes y heroínas se convierten en seres humanos dominados por una pasión que los desgarran, el *furor*, pasión irremediable que, sólo mediante el autocontrol de uno mismo, la *ratio*, puede ser controlada y superada. Así sus tragedias se convierten en fiel reflejo del mal que atenaza al ser humano que sólo mediante la búsqueda de la *ratio* y la filosofía práctica puede escapar a sus devoradoras pasiones. Esta filosofía práctica es expuesta por Séneca en sus obras filosóficas, mientras que en sus tragedias sólo refleja el problema. En este sentido, cabe destacar el horror, el pesimismo y el patetismo que se respiran en las tragedias de Séneca, quien desde sus comienzos expone patéticamente las emociones dominantes y opresoras del ser humano.

En esta línea, cabe destacar el cambio de perspectiva que se produce en las tragedias de Séneca con respecto a los tragediógrafos griegos del siglo V a. C., puesto que, mientras que aquellos mantienen muy presente el aparato divino, Séneca se libera de éste centrando su atención en el ser humano y relegando la mitología a mera función simbólica, como veremos más adelante. Como consecuencia del horror y el pesimismo presente en las tragedias senecanas, nuestro filósofo aspira a la tensión y a la concentración de estilo, compone sus tragedias con rigurosa atención a la conceptuosidad formal y de contenido así como a las frecuentes frases gnómicas que impregnan su obra, a la elaborada retórica que acrecienta el patetismo y a la dicción condensada y conceptuosa que trata de realizar el ideal estoico de la *brevitas*. Esta composición, de carácter conceptuoso y enormemente alambicado, conducente más a la didáctica moral que a la representación escénica, ha hecho pensar a muchos estudiosos que las tragedias de Séneca fueron compuestas simplemente para la recitación, dada la dificultad en la representación escénica de sus obras<sup>16</sup>.

## 1.2. Jean Racine

Del siglo I d. C. pasamos al siglo XVII y nos adentramos en pleno barroco francés en el periodo de las monarquías absolutas donde impera Luis XIV, más conocido como el Rey Sol, que reinó en Francia entre 1643 y 1715. En esta época, no hacía mucho que había resurgido un neostoicismo europeo que dejó profundas huellas en el pensamiento de poetas como Quevedo y del humanista flamenco Justo Lipsio. Durante su reinado, Luis XIV sumió al país en problemas financieros y miseria popular como consecuencia de las constantes guerras que asumió y su política de expansión e intimidación. No obstante, durante su mandato absoluto, especialmente entre los años 1660 y 1680, se

---

<sup>16</sup> Sobre la naturaleza de las tragedias de Séneca se puede consultar el libro de Curley (1986) citado en la bibliografía final. En este estudio se realiza un análisis interesante sobre el carácter aleccionador de este tipo de tragedias, que pueden servir para evitar que el espectador cometa ciertos actos reprochables concernientes al ámbito de la moral.

produjo el momento de máximo esplendor de la literatura clásica francesa, pues estos años son considerados como una época dorada conocida con el nombre de *clasicismo francés*, momento en el cual se revitalizó el orden clásico tanto en lo estético como en lo político.

Por su parte, los literatos se regirán por el gusto de los teóricos, que dictan normas y recomiendan a los clásicos, así como por una sociedad refinada y, por ende, aristocrática, reflejada en la cortesía, el refinamiento, la delicadeza y la elegancia de los versos que nos han legado escritores como Racine, Corneille, Molière, Boileau o Fénelon. Ante esta perspectiva, la pulcritud de esta literatura se convierte en reflejo de unos valores cortesanos simbolizados en la figura del Rey. Pero al mismo tiempo se expresan, mediante el equilibrio y la armonía clásica, los horrores de la época en que tales dramaturgos y escritores vivieron; mientras que el monarca, declarado protector de las artes y las letras, estrena las obras dramáticas en la capital y las consagra a la corte en sus múltiples fiestas y espectáculos nocturnos en los jardines de Versalles. Tal fue el caso de la *Iphigénie* de Racine, representada el 18 de agosto de 1674 en Versalles, que formó parte de “les divertissements donnés par le Roi à toute sa cour, au retour de la conquête de la Franche-Comté”<sup>17</sup>.

Baste con lo dicho para afirmar que la doctrina usual de la época fue la vieja teoría del origen divino del poder real hereditario, donde el Rey es dueño de la vida y de los bienes de sus súbditos en una sociedad por completo monárquica y absolutista. En el terreno del pensamiento interesa el estudio del hombre y su comportamiento. Por consiguiente, se admira la moral heredada de los estoicos y el dominio de la voluntad como autocontrol necesario para dominar las pasiones, interés resucitado por el neoestoicismo barroco que dejará una indeleble impronta en la *Phèdre* del jansenista Racine. Pero el estudio de las pasiones y el dominio estoico como necesidad indispensable *sine qua non* para alcanzar la virtud se llevó a cabo en esta época no sólo en Racine, sino también en otros dramaturgos de cualidad equiparable, como es el caso de Corneille. Por otra parte, ahora las pasiones humanas del individuo son estudiadas bajo la óptica de Descartes, quien en su libro *Les passions des âmes* (1649) realiza un esbozo de dichas pasiones, que deben ser controladas y dirigidas mediante la voluntad. Para confirmar la mencionada influencia, se puede constatar que dicho tratado se estudiaba en Port-Royal, colegio cisterciense de orientación jansenista<sup>18</sup> que educó al joven Racine. Este libro dejó huellas en la *Lógica* del citado colegio, manual de lógica, publicado por jansenistas de Port-Royal en 1662, influido por el racionalismo cartesiano.

---

<sup>17</sup> Dédéyan 1965: 5.

<sup>18</sup> El jansenismo fue un movimiento religioso de la Iglesia católica. Su nombre proviene del teólogo y obispo Cornelio Jansen, quien promulgó en un primer momento una teología basada en la interpretación literal de los textos de Agustín de Hipona. Este obispo, de origen holandés, insistía en el papel de la gracia divina de la salvación, limitando la importancia de la libertad de las acciones humanas. Así pues, los jansenistas defendían el rechazo a la integración de los católicos en la sociedad deseando recuperar las virtudes de la Iglesia primitiva. Este problema de compaginar el carácter necesario de la gracia divina para la salvación con la libertad humana dividió, dentro de la Iglesia católica, a jansenistas y a jesuitas.

Este estudio de las pasiones del alma en el individuo, fuertemente influido por las ideas jansenistas en el caso de Racine, se lleva a cabo en un tono marcadamente refinado. De este modo, se fomenta el buen gusto y el refinamiento de la corte, denostando y esquivando el lenguaje vulgar, grosero y familiar. Todo ello tiene lugar mediante reglas de importante ascendencia clásica donde el orden y la armonía hacen las delicias de los escritores de la época. Los dramaturgos se esfuerzan por mantener las tres unidades clásicas<sup>19</sup> y la verosimilitud en sus obras teatrales, reglas que remontan a *La Poética* aristotélica<sup>20</sup>. Asimismo, ponen en escena a personajes a los que la razón deja de asistir, al hallarse dominados por sus pasiones, o a los que la fe no basta para liberarse de ellas.

En consecuencia, parece que estemos ante una mixtura entre la teoría aristotélica de la armonía y el decoro en escena y la interpretación de las pasiones humanas de Séneca. Todo ello está pasado por el tamiz de la religión jansenista, en el caso de Racine, y del reflejo de una sociedad donde impera el absolutismo monárquico, situación que incrementa más aún la necesidad de un *decorum* armónico y refinado en consonancia con unos valores cortesanos simbolizados en la figura del monarca. Como prueba indiscutible de ello, el abate d'Aubignac, en su *Práctica del teatro* publicada en 1653, hace especial hincapié en el deber del dramaturgo por señalar a los soberanos como objetos de veneración adornados con gloria y virtudes y ayudados por la mano de Dios a retirarse por igual de los muchos crímenes y de las grandes desgracias. Se trata de amar la virtud y odiar el vicio. De este modo, el profundo estudio de la psicología humana se limita a la corte, que se refleja en el escenario como una sociedad aristocrática idealizada.

Jean Racine (1639-1699), nacido en La Ferté-Milon, se quedó huérfano de niño y pasó a vivir con su abuela, con quien, al morir su abuelo, se trasladó a Port-Royal, donde ingresó como alumno a la edad de diez años y se instruiría en la religión jansenista. Posteriormente, se condenó el jansenismo y nuestro joven poeta ostentó diversas escuelas en los alrededores de París, donde aprendería a los clásicos; hasta que en 1660 decide componer una oda cortesana destinada a llamar la atención, *La nymphe de La Seine* 'la ninfa del Sena'. Dos años más tarde compuso otra obra que consiguió atraer la atención de su público, *La renommée des Muses* 'La fama de las Musas'. A raíz de esta obra simpatizó con el comediógrafo Molière, quien le animó a componer *La Thébáide* 'La Tebaida' por la rivalidad con otra compañía teatral. Ésta fue la primera tragedia que vio representada en el Palais-Royal en 1664, mismo año del estreno de su segunda tragedia, *Alexandre* 'Alejandro', obra teatral con la que consiguió un éxito

---

<sup>19</sup> Me refiero a las unidades de acción, lugar y tiempo, en virtud de las cuales la acción dramática debe ser una única central, y no muchas, debe transcurrir en un solo lugar y en un plazo máximo de 24 horas. Estas reglas remontan a Aristóteles (*Po.* 1452a).

<sup>20</sup> Como es bien sabido, Aristóteles, en su *Poética*, fijó las bases de la teoría teatral a partir de la tragedia ática. Según él, la tragedia es una *μίμησις* o imitación de acciones elevadas y solemnes, persigue como finalidad la *κάθαρσις* o purificación de los espectadores mediante el temor y la compasión suscitados y se basa en el principio de verosimilitud. En la época de Racine, los principios de la composición poética expuestos por Aristóteles resurgirán en la composición de las obras literarias del momento, vid. *Arist. Po.* 1450a.

profundo. Tras enemistarse con su amigo Molière y convertirse en íntimo de Boileau, estrenó en 1667 su primera gran tragedia, *Andromaque* ‘Andrómaca’, obra que continúa la misma línea argumental que Eurípides y Séneca y que le granjeó un enorme éxito. Al año siguiente probaría fortuna con una comedia de costumbres, *Les plaideurs* ‘Los litigantes’. Estos fueron años dorados para el dramaturgo jansenista, durante los cuales escribió *Britannicus* ‘Británico’ (1669), *Berenice* (1670), *Bayaceto* (1672) y *Mitridates* (1673). En 1674 estrenó su *Iphigénie* ‘Ifigenia’ en los jardines de Versalles y se le concedió el cargo de tesorero real. El escándalo estalló cuando en 1677 se estrenó su tragedia *Phèdre* ‘Fedra’, con la que obtuvo una fama nacional y una gloria inmortal. Con todo, a causa de las constantes muestras de ingratitud dadas a sus protectores en el pasado, el dramaturgo se fue creando enemigos, factor que desencadenó una sensación de soledad y desarraigo social en el jansenista Racine, que dio por finalizada su carrera literaria. Todo ello tuvo lugar hasta el momento en el cual fue nombrado historiógrafo real junto con Boileau, cargo que pareció no contentarle mucho, pero que, sin lugar a dudas, le convirtió en un perfecto cortesano que se avino a escribir de nuevo una tragedia cuyo objetivo era la educación de los jóvenes aristócratas del internado de Saint-Cyr en 1689, *Esther* ‘Ester’. De este modo, Racine se reincorpora al mundillo teatral de la época. Finalmente, su última tragedia fue animada por el extraordinario éxito que obtuvo su anterior obra teatral, *Atalia*, compuesta en 1691.

Con respecto al estilo de su dramaturgia, además de lo mencionado más arriba, cabe destacar la irradiación de musicalidad y elegancia que respiran sus versos, como consecuencia del respeto hacia la teoría poética aristotélica. Como es esperable, en su obra se observa la impronta dejada por sus primeros maestros y sus profundos conocimientos de la lengua griega. Las características generales de la literatura de este periodo son así atribuibles al estilo del jansenista. En esta manera de hacer poesía el héroe aparece dominado por sus pasiones como un ser débil y precario, a quien las pasiones devoran hasta su pérdida total de razón. Por este motivo, la voluntad de los personajes es ineficaz para superar las trampas de un destino que le supera. Estas características, como estamos viendo, recuerdan las tragedias de Séneca y la constante lucha que soportan sus héroes entre el *furor* y la *ratio*. La visión sin esperanza de la condición humana, en un profundo estudio psicológico del hombre, se hace patente en unos versos por completo refinados y elegantes, donde estas víctimas propiciatorias aparecen representadas por parejas de amantes ideales y perseguidos, como Hipólito y Aricia en *Phèdre*. Así, se retratan personajes castos y refinados, pero a la vez subyugados por unas pasiones que se convierten en reflejo de una sociedad también cortesana y elegante, aunque sometida al yugo de la violencia, de la sordidez y de la contradicción.

### 1.3. Miguel de Unamuno

Y del barroco francés pasamos al modernismo español de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, época caracterizada por una fuerte angustia existencial y por el

retorno a una literatura que refleja las experiencias vivenciales de los autores como consecuencia de la crisis de finales de siglo. Este momento supone un cambio de la literatura realista de escritores como Galdós o Clarín a la modernista de Rubén Darío o Manuel Machado, autores todos ellos fuertemente sumidos en la profunda crisis moral, política y social acarreada en España por la derrota militar en la Guerra hispano-estadounidense y la pérdida de las colonias en 1898. Estos acontecimientos conllevan que los escritores de esta época se asocien bajo la etiqueta de “generación del 98”. Fue la época en la que vivió don Miguel de Unamuno (1864-1936), que se hace partícipe de una literatura receptora de ese malestar general de angustia existencial consecuencia de la crisis de final de siglo, así como de las teorías modernistas fuertemente influenciadas por los parnasianos y los simbolistas franceses.

El pensamiento de quien llegara a ser catedrático de griego en la Universidad de Salamanca, excelente conocedor de la cultura clásica, refleja un pesimismo existencial fuertemente angustiado. Frente a ello, la Iglesia proporciona un remedio para lo que Unamuno consideraba la más honda preocupación humana: el ansia de inmortalidad; razón por la cual toda su vida se halla sumida en una completa desesperación vital y angustia existencial reflejada en su obra *Del sentimiento trágico de la vida*. Por consiguiente, este bilbaíno cae en una decepción constante ante una fe que no le sirve de consuelo, en un momento en el cual se produce la desintegración del optimismo inspirado durante un tiempo por el cientificismo racionalista de la segunda mitad de la centuria precedente. Pero este optimismo se convierte ahora en un profundo pesimismo provocado por la angustia existencial, donde el realismo científico de literatos como Galdós o Clarín ya no sirve para reflejar la realidad, sino que más bien la cruda realidad del momento presente se trastoca en la permanencia del individuo en un estado de duda absoluta que jamás podrá disiparse. Esta profunda duda existencial de Unamuno deja al poeta espacio para la voluntad de creer ante un existencialismo desalentador. Angustia existencial, duda espiritual, desesperación ante el inevitable camino hacia la muerte y ansia de inmortalidad definen el pensamiento unamuniano. En definitiva, podemos resumir el sentimiento de Unamuno con las siguientes palabras del profesor Melero, que condensan a la perfección la profunda meditación que ocupó a nuestro rector salmantino durante toda su vida:

De una profunda formación religiosa que no olvidará en su vida, pasando por el socialismo, lo más original e interesante de su obra reside en un profundo sentido religioso por el sentido y significado de la vida humana. Su obra, erudita, como casi ninguna otra de su tiempo, y al tiempo paradójica, en cuanto comprometida con la modernización de España y la búsqueda de esa modernización en la más rancia tradición, condensa, sobre todo, el temor íntimo a la desesperación, la angustia existencial de todo lo humano a desaparecer definitivamente con la muerte<sup>21</sup>.

Miguel de Unamuno reflejó este pensamiento a lo largo de toda su producción literaria, que, sin duda alguna, fue abundantísima, tanto en cantidad como en calidad, llegando a publicar novela, poesía y teatro, donde se vislumbra un excelente conocimiento de los

---

<sup>21</sup> Melero 2009: 71.

clásicos. Con su novela *Amor y pedagogía*, abrió una brecha decisiva con respecto a la narrativa realista al conducir al protagonista, Avito Carrascal, a crear disparatadas ideas sobre la base de principios rigurosamente científicos, proyectos que saldrán mal desde el principio. Con la misma idea, fue la creación del neologismo *nivola*, elaborado por el propio Unamuno, el que lo separó definitivamente de la literatura realista y provocó su adhesión a un relato dramático acezante, de realidad intimista y donde se hace notar la verdadera realidad de la humanidad, su duda existencial. Este fue el subtítulo que colocó a su más famosa novela, *Niebla*, donde de nuevo trató temas muy graves de manera desconcertante y acordes con su pensamiento. Del mismo modo, en su *Abel Sánchez* plasmó su preocupación por la turbulenta sociedad de su época indagando sobre las complejidades de la esencia y de la existencia humana. Otro tanto podría decirse de *La tía Tula*, donde el intento de nuestra protagonista por sobrevivir a la muerte es tan sólo un reflejo de lo que realmente ansía: la inmortalidad garantizada por Dios. Al mismo tema volvió con *San Manuel bueno, mártir*; donde se muestra la absoluta incompatibilidad entre el consuelo y la verdad simbolizada en el sacerdote don Manuel, quien, aun sin creer en la vida futura, considera su deber el de predicar la vida consoladora para el bien de sus fieles hasta el terrible momento de su muerte. Con estos ejemplos, Unamuno convirtió la novela en un instrumento de profunda reflexión sobre la condición humana.

Profunda reflexión sobre la condición humana y, a su vez, fuerte meditación de conciencia, fue también la llevada a cabo por nuestro catedrático en el teatro, fuertemente influido por modelos grecolatinos. Pero esta vez la dramaturgia estará al servicio de una inevitable duda existencial ante el problema de la inmortalidad y de la conciencia psicoanalítica del ser humano; pues el poeta convierte el teatro en una meditación y profunda reflexión sobre la conciencia y los conflictos humanos ante su exasperante anhelo de no morir. De nuevo este teatro es muy distinto; pues debido al intento de su autor por reflejar en él una realidad angustiada y existencial, la dramaturgia debe adaptarse a las comodidades de un público moderno. Por ello, se cambian los tonos solemnes y aristocráticos de siglos anteriores, muy especialmente de la tragedia griega, por tonos y personajes de hoy en día, aumentando así la credibilidad de su propia realidad desconcertante reflejada sobre la escena. Además de su *Fedra*, realizó una traducción de la *Medea* de Séneca para el teatro romano de Mérida, obra en la cual, como se puede imaginar, trasladó el verso conceptista y culterano de Séneca en una prosa castellana más frecuente en su época contemporánea. Asimismo, en *El otro* se observa su teatro de conciencia de manera bastante clara, obra donde Unamuno reflexiona sobre el conflicto de identidad<sup>22</sup>.

De toda la producción literaria de Unamuno, tal vez sea en su poesía donde mejor y más claramente se reflejan estos problemas existenciales y angustiantes. El modo de reflejarlo es el empleo de versos ásperos y toscos, con los que se mantiene al margen de las modas formales y de contenido tratando sobre todo los temas acuciantes que le

---

<sup>22</sup> Sobre esta obra, donde también se sintetiza el existencialismo unamuniano, vid. Sanmartín Pérez 2009: 56-61.

ocuparon toda su vida. Por otra parte, de las tres funciones del mito clásico en Miguel de Unamuno, estética, psicoanalítica y simbólica<sup>23</sup>, tal vez sea la tercera la que mejor se refleja en su poesía, en la idea de que los mitos griegos, especialmente los personajes que los protagonizan, simbolizan realidades eternas y universales como reflejos arquetípicos de determinadas conductas de comportamiento, teoría que convierte los mitos griegos en historias inmortales que simbolizan determinadas formas de ser humanas. Esta idea dejó una importante impronta en el catedrático salmantino a partir de los poetas simbolistas.

Un claro ejemplo del simbolismo imperante en la obra de Miguel de Unamuno lo podemos encontrar en el poema intitolado *A mi buitre*, donde el poeta retoma el mito griego del buitre que día y noche se come las entrañas del desventurado Prometeo<sup>24</sup>. En la composición poética, el famoso titán se convierte en símbolo de lo humano y el buitre carroñero es el devorador del pensamiento, compañero y a la vez verdugo del hombre. El empleo del mito clásico por parte de este polifacético escritor resulta enormemente variado gracias a su demostración de un perfecto dominio del mundo y la cultura helénica mediante la actualización de sus temas y la búsqueda de un sentido conectable con el mundo contemporáneo. Casi siempre se utiliza el mito griego de manera simbólica como reflejo de realidades más profundas y universales, como en el caso de Tántalo, cuyo suplicio es el símbolo de la condición humana al no haber sabido asimilar la enorme dicha que los dioses le han concedido, pues desde que Tántalo “robó a los dioses el néctar y la ambrosía, el vino y el pan de la inmortalidad (...) no han dejado los hombres de buscar el pan y el vino de la inmortalidad”<sup>25</sup>. Gracias a este mágico parangón entre la condición humana y el suplicio de Tántalo, el anhelo de inmortalidad se convierte en reflejo del pensamiento unamuniano, la paradoja trágica de la existencia humana<sup>26</sup>. Tántalo, que se esfuerza por aplacar su sed sin conseguir beneficios, se convierte en símbolo del suplicio del ser humano, que también se esfuerza desesperadamente por saciar su sed de inmortalidad como Tántalo, idea que Unamuno pone en relación con la sentencia pindárica *σκιάς ὄναρ ἄνθρωπος*, *el hombre es sueño de una sombra*<sup>27</sup>:

¿Qué vale la felicidad para el poder mortal, que no es sino sueño de una sombra, como el mismo Píndaro le llamó egregiamente? No podemos digerir la felicidad y buscamos hacerla eterna. Lo que no es todo, no es sino nada; lo que no dura siempre es como si no pasara, y ese robado licor de inmortalidad nos sumerge en la laguna de agua viva, real, de la hermana agua, que es preciosa y humilde y casta, y esta agua se hurta a nuestros labios secos y ardientes de sed, y esa robada ambrosía nos pone a la vista ricos frutos que el viento nos arranca de las manos.

---

<sup>23</sup> Sobre esto, vid. Melero 2009: 71.

<sup>24</sup> Sobre este poema, se puede consultar la edición de Manuel Alvar de las *Poesías* de Unamuno (1997: 177-183) citada en la bibliografía final.

<sup>25</sup> Estas palabras están sacadas de un artículo titulado *Tántalo* que Unamuno publicó en “Los lunes del Imparcial” en 1909, suplemento literario que formaba parte del periódico español “El Imparcial”. La cita la sacamos de Del Canto Nieto 2016: 248.

<sup>26</sup> Del Canto Nieto 2016: 248-249.

<sup>27</sup> Pi. P. VIII.

La sed de inmortalidad es así reflejada en el simbolismo del suplicio de Tántalo. Otro tanto se podría decir de la versión eurípidea sobre el rapto de Helena de Troya<sup>28</sup>, según la cual la verdadera Helena nunca marchó a Troya, mientras que griegos y troyanos mantuvieron una acérrima contienda por una simple nube. Esta versión mítica será reutilizada por Unamuno como símbolo de la inutilidad de las guerras. Aplicado simbólicamente a la guerra del 14 nuestro insigne pensador llegará a afirmar lo siguiente: “¿Y merece una nube que se pierda por ella la vida?”<sup>29</sup>.

Baste con lo expuesto para constatar la ingente variedad del mito clásico que ofrecen los textos unamunianos, reinterpretados mediante una recreación por completo original y adaptada a al mundo contemporáneo de su autor. Así, en última instancia, el mito griego se convierte en un reflejo simbólico de sus propias angustias existenciales, de su ansia de inmortalidad, como hemos observado en los mitos de Prometeo y de Tántalo.

#### 1.4. Los orígenes del mito: Fedra e Hipólito

El motivo que subyace en el fondo del mito de Fedra e Hipólito constituye un tema de carácter universal bastante bien documentado en las mitologías clásicas. Según éste, un muchacho joven, Hipólito, en estrecha parentela fraternal, filial o amistosa con un personaje mayor que él, Teseo, infunde en la mujer del segundo, Fedra, una pasión amorosa irrefrenable que la conducirá a su perdición. Tras la frustrada declaración de amor de la mujer al muchacho y la consecuente inquina por parte del mozo, la mujer, por despecho, lo acusa ante su esposo de intento fallido de seducción o de violación. A causa de esta acusación, se produce un encarnizado enfrentamiento entre los dos hombres que irremediablemente conduce a los tres a la desgracia. Cuando se descubre la verdad, se pone de manifiesto la honestidad del joven calumniado injustamente y la denigración de una mujer desechada.

Estas son las líneas básicas que configuran el motivo tradicional que estamos describiendo. Este mismo tema, en su esquema básico, se reproduce en mitologías de áreas culturales muy diversas, como en el cuento egipcio de la *Historia de los dos hermanos*, datado en torno al 1225 a. C. Dicho relato narra la historia de dos hermanos, Anubis y Bata, el segundo de los cuales, el hermano menor, infunde un amor desesperado en la mujer del primero, pero éste la rehúsa y es acusado injustamente ante el hermano mayor. Además de otros ejemplos que aparecen en la literatura india y en un relato cananeo conocido a través de un texto hitita<sup>30</sup>, el más preclaro ejemplo lo

---

<sup>28</sup> La tragedia de Eurípides no tiene como modelo la versión homérica, sino la *Palinodia* de Estesícoro, que pertenece al mundo de la lírica arcaica.

<sup>29</sup> Esta cita es extraída del artículo citado en la n. 25. Sobre este tema, vid. Del Canto Nieto 2016: 254-255.

<sup>30</sup> En la literatura india hallamos el episodio del príncipe Paduma, con el triángulo amoroso rey-príncipe-madrastra y también la historia del príncipe Kunala. El relato cananeo conocido a través de un texto hitita hace referencia al triángulo amoroso de los dioses Elkunirsa-Asertu-Baal, vid. Lucas de Dios 1989: 38-40.

hallamos en el libro del *Génesis*<sup>31</sup>, donde se cuenta el episodio de José durante su estancia en Egipto en casa de Putifar, eunuco del Faraón que había comprado a José a unos ismaelitas. Una vez en la morada de Putifar, la mujer de éste se enamora de José e intenta seducirlo. Los hechos siguientes son bien conocidos: por fidelidad a su dueño, José rechaza a la mujer, fenómeno que provoca la subsiguiente acusación por despecho y el encierro de José en una cárcel. En referencia al relato bíblico, el tema tradicional que analizamos se conoce con el nombre de *motivo de Putifar*<sup>32</sup>.

Dentro de la mitología griega encontramos seis mitos que abordan el tema del *motivo de Putifar*<sup>33</sup>. De ellos, el más importante e influyente en la literatura occidental es el relativo a los amores infructuosos y desdichados entre Fedra e Hipólito. Y así es gracias a un tragediógrafo griego que adaptó el mito heleno al contexto social de su época y trató la historia mítica desde sus características literarias y estilísticas: Eurípides. Pero el argumento básico del mito no es original de Eurípides, sino que le viene dado por la tradición que le precede. Se puede resumir como sigue:

La diosa Afrodita, casada con Hefesto, comete adulterio con Ares. En consecuencia, el Sol, que todo lo ve, se chiva al dios del fuego. Pero este chivatazo no queda impune, pues la diosa del amor maldice a toda la descendencia de Helio a soportar desgracias derivadas de una irrefrenable pasión amorosa. Así les sucede a Medea y a Circe, ambas descendientes del Sol, con Jasón y Odiseo respectivamente. Pero también le ocurre a Pasífae, hija directa del Sol que sufrió mal de amores por un toro. Ariadna y Fedra, hijas de los reyes cretenses Minos y Pasífae y, por lo tanto, nietas del Sol, soportan la misma desdicha. La primera es abandonada por Teseo en la isla de Naxos y la segunda es presa del amor por su hijastro Hipólito, hijo legítimo de Teseo y la amazona, Hipólita o Antíope según versiones. Este suceso tiene lugar durante el matrimonio entre Teseo y Fedra. Por otra parte, cabe destacar que la filiación directa entre Hipólito y la amazona se refleja en las cualidades que el hijo de Teseo hereda de su madre: el amor por la caza, la castidad y el rechazo hacia el género femenino.

En un momento indeterminado de la trama, Fedra se enamora de su hijastro y, aprovechando la ausencia de su marido, declara sin escrúpulos su amor a Hipólito, quien, como era de esperar, la rechaza. Esta aversión del Amazonio hacia el amor de su madrastra provoca el despecho de Fedra, quien llega a calumniar a su hijastro de intento de violación ante Teseo. Este último, tras su regreso y el descubrimiento de la acusación de Fedra, se enfrenta directamente con su hijo. Obcecado por el supuesto agravio cometido, el héroe ateniense destierra a Hipólito de la ciudad; no sin antes suplicar a Poseidón, divinidad marina que, según algunas versiones, es el padre de Teseo, que su hijo nunca más vuelva a ver la luz del Sol. En su marcha al destierro, Hipólito es

---

<sup>31</sup> Vid. *Génesis*, cap. 30.

<sup>32</sup> Vid. Lucas de Dios 1989: 37-38; Adrados 1959: 192-193.

<sup>33</sup> Me refiero a los mitos de Preto / Estenebea / Belerofontes, Acasto / Astidamia / Peleo, Cicno / Filómona / Tenes, Amintor / Ptía / Fénix, Atamante / Creteo / Demódica / Frixo y Teseo / Fedra / Hipólito.

atacado por unos caballos marinos enviados por el dios y pierde la vida<sup>34</sup>, acontecimientos que son narrados magistralmente por el mensajero que acude a la morada de Teseo. A consecuencia de ello, Fedra no puede evitar su sentimiento de culpabilidad y confiesa su espantoso crimen a Teseo. Esta espantosa atrocidad, que Fedra no puede soportar, la conduce a su inevitable suicidio, aunque en el segundo *Hipólito* de Eurípides Fedra se suicida mucho antes y es la diosa Ártemis quien confiesa la verdad a Teseo, como veremos. Tras el descubrimiento de la verdad, Teseo lamenta la muerte de su hijo y denigra la figura de Fedra.

Que el mito de Fedra e Hipólito fue bien conocido desde antes de la versión hecha por Eurípides lo confirma el hecho de su aparición en la literatura griega más temprana. Ya en los poemas homéricos Fedra es nombrada entre los muertos visitados por Odiseo en su famosa *katábasis*<sup>35</sup>. Dejando de lado también las referencias al mito griego que aparecen en las obras de mitógrafos como Apolodoro de Atenas<sup>36</sup> o de filósofos como Platón<sup>37</sup>, fue sin duda la tragedia ática del siglo V a. C. la que popularizó el mito hasta alcanzar altas cuotas de trascendencia en la literatura occidental. Esta trascendencia se debe al genio de Eurípides, quien, en un primer momento, escribió un primer *Hipólito*, conocido como el *Ἰππόλυτος καλυπτόμενος* ‘Hipólito velado’ en alusión al pudor que sintió Hipólito tras la confesión directa e indecorosa de Fedra. Este fenómeno se une a la caracterización psicológica de una protagonista como una mujer fuertemente indecorosa y carente de *σωφροσύνη*<sup>38</sup>, en una lucha constante entre el *ἔρως* y el *νόμος*<sup>39</sup>, entre la *μανία* amorosa y la templanza, característica esta última que debe definir a una mujer ateniense. De hecho, en el segundo *Hipólito* la misma Fedra califica su amor como *μανία*, locura, y *ἄνοια*, insensatez, tratando de vencerlo sin éxito mediante la *σωφροσύνη*<sup>40</sup>, pues la actuación de la mujer debe regirse por la moral tradicional ática. Esta violación del código moral ático es la causa principal de las críticas de cómicos

---

<sup>34</sup> De hecho, la misma palabra *Hipólito* hace referencia a su trágica muerte; pues se trata de un compuesto del griego ἵππος ‘caballo’ y λυτός, adjetivo verbal de λύω ‘desatar, liberar, destruir’, con el significado de ‘destrozado por los caballos’. Resulta irónico que Hipólito, que fue un gran jinete y amante de animales y de los bosques, fuera a su vez destrozado por los propios caballos que tan bien conducía, pues es su propio mundo de incivilización quien realmente lo acaba matando. Asimismo, merece la pena destacar la ambigüedad irónica que el propio nombre de Hipólito presenta, pues puede significar también ‘el que desengancha o libera los caballos’. En mi opinión, aquí podría establecerse un claro juego etimológico con el propio nombre: Hipólito, hábil en el arte de la equitación, tiene a sus propios caballos como artifices de su propia muerte, representando éstos el mundo incivilizado y alejado de la ciudad como reflejo de las cualidades que definen a Hipólito.

<sup>35</sup> Vid. *Od.* XI, 321: Φαίδρην τε Πρώκριν τε ἴδον καλήν τ’ Ἀριάδην, κόυρην Μίνωος ὀλοόφρονος. *Vi a Fedra y a Procris y a la bella Ariadna, hija de Minos el de funesto pensamiento.*

<sup>36</sup> *Apd. Biblioteca mitológica*, E I 17-19.

<sup>37</sup> *Plat. Leg.* 687E.

<sup>38</sup> Nos referimos con *σωφροσύνη* al ideal ateniense de la templanza y el comedimiento, la sensatez y la castidad, características fundamentales de la mujer. Sobre esto, vid. Vernant 2004: 98; Adrados 1959: 194.

<sup>39</sup> Este conflicto es también reflejado por Eurípides en sus tragedias *Eolo* y *Las Cretenses*, que nuevamente le costó amargas críticas. *Eolo* trata del amor incestuoso entre Macareo y Cánace, dos de los hijos de Eolo. La muerte trágica de ambos personajes conlleva de nuevo el triunfo del *νόμος* sobre la pasión. Por su parte, en *Las Cretenses* se describe el amor entre Pasífae y el toro como impulso irrefrenable causado por la diosa Afrodita. El *eros* se fundamenta así en el concepto de *μανία* o exceso irracional. Sobre esto, vid. Adrados 1959: 189-190.

<sup>40</sup> *E. Hipp.* 399.

como Aristófanes contra el retrato que hace Eurípides de personajes femeninos como Fedra o Estenebea, como afirma De Fatima Silva (2008: 107):

“Todas ellas violan el código moral normalmente aceptado para la condición femenina. Sometidas a una pasión devoradora, ponen en peligro su honra y sus deberes familiares, cuando se determinan a adentrarse por caminos osados buscando conquistar al hombre que aman”.

Esta caracterización del personaje femenino le costó a Eurípides las acerbas críticas de su público, hecho que se hizo un hueco en el desprecio del cómico Aristófanes, quien, en su famoso combate entre Esquilo y Eurípides de *Las ranas*, puso en boca del primero la siguiente invectiva:

ΑΙΣΧΥΛΟΣ· ἄλλ’ οὐ μὰ Δί’ οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας, / οὐδ’ οἷδ’ οὐδεὶς ἦντιν’ ἐρῶσαν πόποτ’ ἐποίησα γυναῖκα. *ESQUILO.- No, ¡Por Zeus! Jamás compuse sobre putas como Fedra o Estenebea, / ni nadie sabe que yo haya representado nunca a una mujer enamorada*<sup>41</sup>.

Para resarcirse de las amargas críticas recibidas por Eurípides a causa del retrato psicológico de su primera Fedra, el dramaturgo decide emprender la corrección del papel de una coprotagonista indecorosa<sup>42</sup>, con el fin de atenuar algunas de las actitudes más reprobables de la heroína. Con esta finalidad, recurre a diferentes cambios en la composición de la pieza, como reforzar la intervención divina<sup>43</sup> o trasladar la muerte de Fedra a un momento anterior en la tragedia. Así pues, el dramaturgo decide componer un segundo *Hipólito*, la única tragedia griega conservada íntegra sobre el tema, conocido con el nombre de *Ἰππόλυτος στεφανηφόρος* ‘Hipólito coronado’. Esta segunda tragedia, además de obtener un éxito rotundo y de conseguir el primer premio en los festivales trágicos, fue el modelo principal, junto con Séneca, de las distintas recreaciones realizadas por muchos dramaturgos a lo largo de la literatura occidental.

Con todo, la versión realizada por Eurípides difiere bastante de la que en su momento hicieran Séneca, Racine o Unamuno, pues éstos se sirvieron del mismo argumento pero enfocado desde una perspectiva contraria. Así, mientras que éstos centran su atención en la pasión amorosa de la protagonista femenina, Eurípides relega a un segundo plano el papel de la desdichada Fedra, quien se suicida excesivamente pronto, y hace mayor hincapié en la actuación del protagonista masculino. Por otra parte, concede a la divinidad un papel fundamental en la evolución de la trama argumental; frente a Séneca, Racine y Unamuno, donde los dioses no juegan ningún papel en el desarrollo de la acción, sino que son relegados a meros símbolos universales, como veremos. La primera diferencia que hemos destacado se puede observar en el mismo título de la tragedia, llamada por Eurípides *Hipólito*, pues se subraya el papel del protagonista de la

---

<sup>41</sup> Ar. *Ran.* 1043-1044.

<sup>42</sup> Así se expresa Aristófanes de Bizancio en el *Argumento* que compuso para el segundo Hipólito: Τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι. *Pues lo que había de inconveniente y digno de censura ha sido corregido en este drama.* Sobre esto, vid Adrados 1959: 189.

<sup>43</sup> Vid. De Fatima Silva 2008: 111-112.

obra. Por su parte, los otros tres tragediógrafos aludidos titulan su tragedia *Fedra*, centrando la atención en la protagonista femenina en detrimento del protagonismo de Hipólito. En consonancia con lo que estamos comentando, las diosas Ártemis y Afrodita son las equivalencias a nivel divino de los protagonistas, Hipólito y Fedra respectivamente. Así, estas deidades, igual que los personajes correspondientes, simbolizan los dos polos opuestos del comportamiento humano: castidad y amor; razón por la cual participan activamente en el desarrollo de la acción dramática. Por ello, el verdadero motivo que desencadena el conflicto trágico en Eurípides es la deshonra cometida por el Amazonio contra la diosa del amor por haberle rechazado y dedicarse con exclusividad a los cultos de Ártemis. En consecuencia, Afrodita castiga al héroe, acusado de soberbia e insolencia, *hybris* que define el comportamiento de Hipólito. Con estos términos se expresa Cipris en el prólogo:

Τοὺς μὲν σέβοντας τὰμὰ πρεσβεύω κράτη, / σφάλλω δ' ὄσοι φρονούσιν εἰς ἡμᾶς μέγα / (...) ὁ γὰρ με Θεσέως παῖς, Ἀμαζόνος τόκος, / Ἰππόλυτος (...) μόνος πολιτῶν τῆσδε γῆς Τροζηνίας / λέγει κακίστην δαιμόνων πεφυκέναι / ἀναίνεται δὲ λέκτρα κοῦ ψαύει γάμων. *Tengo en consideración a los que veneran mi poder y derribo a cuantos se enorgullecen contra mí (...) El hijo de Teseo y de la amazona, Hipólito (...) es el único de los ciudadanos de esta tierra de Trecén que dice que soy la más insignificante de las divinidades, rechaza el lecho y no toma el matrimonio*<sup>44</sup>.

Estas palabras confirman que, en la versión eurípidea, se pone el énfasis en la insolencia de Hipólito como tema principal de la tragedia, pues desde los primeros versos es resaltada. Como respuesta a esta soberbia, el castigo de la diosa hacia el Amazonio consiste en infundir una desgarradora pasión amorosa en la protagonista femenina: ἰδοῦσα Φαῖδρα καρδίαν κατέσχετο ἔρωτι δεινῷ τοῖς ἔμοις βουλευμάσιν. *Al verle, Fedra sintió su corazón arrebatado por un amor terrible, de acuerdo con mis planes*<sup>45</sup>.

Además de Eurípides, Sófocles también compuso una tragedia titulada *Fedra*. En ésta, a juzgar por los pocos fragmentos conservados, sólo podemos constatar una innovación en el tema que quizá haya dejado una importante huella en las recreaciones de Séneca y de Racine. Se trata del traslado del escenario de Trecén, lugar donde sitúa la acción Eurípides, a Atenas, con lo cual Sófocles nos sitúa en el contexto de la *polis* ateniense como escenario de conflictos, una característica importante de este dramaturgo que, también en otras de sus tragedias, concede especial importancia a los contrastes y las oposiciones entre caracteres que reflejan valores políticos del momento, como Antígona y Creonte o Deyanira y Heracles. Otra innovación importante del poeta de Colono es la importancia que concede a la ausencia de Teseo, que al inicio de la tragedia se encuentra en pleno desarrollo de una de sus hazañas más importantes, el descenso a los infiernos junto con su amigo Pirítoo con el objetivo de llevar a cabo el rapto de la reina del inframundo, la diosa Perséfone. La ausencia de Teseo provoca el rumor sobre la posible muerte del monarca. Este rumor es empleado por Fedra en su propio beneficio; puesto que, Teseo muerto, ya no se siente culpable de amar a quien no

<sup>44</sup> E. *Hipp.* 5-14.

<sup>45</sup> E. *Hipp.* 27-28.

debe, sino libre de amar a quien quiera. Mediante esta trama, Sófocles pudo situar el argumento central en torno al poder y a la supuesta sucesión de Teseo por parte de Fedra e Hipólito, pudiendo aquella legitimar su amor<sup>46</sup>.

Por su parte, también el poeta alejandrino Licofrón escribió un *Hipólito* en el siglo III a. C., del cual, si bien es más que probable su influencia sobre la *Phaedra* de Séneca, nada se puede asegurar con firmeza. De hecho, la obra se conoce gracias a una única mención del título, transmitido por el léxico de Suidas.

Y de Grecia pasamos a Roma, de donde, antes de ocuparnos de la versión estoica de Séneca, hablaremos de dos autores de máxima relevancia en cuanto a su posterior influencia en las versiones de Séneca y Racine:

En primer lugar, en la *Heroida IV* del sulmonense Ovidio se ha conservado la carta que Fedra envió a Hipólito con el fin de declararle su inextinguible pasión amorosa. En ella aparecen múltiples tópicos de la poesía amorosa que muy probablemente dejaron una importante impronta en nuestro filósofo estoico. Entre éstos, podemos destacar los síntomas causados por el amor, descrito como una enfermedad, que hacen mella en la cretense Fedra: *Ter tecum conata loqui, ter inutilis haesit / lingua, ter in primo destitit ore sonus, tres veces intenté hablar contigo, tres veces, incapaz, mi lengua se entumeció, tres veces se detuvo el sonido en el borde de los labios*<sup>47</sup>, o el inescrutable poder del amor que inunda los corazones de todos, incluso de los poderosos dioses: *Regnat et in dominos ius habet ille deos, reina él e incluso ejerce su derecho sobre los poderosos dioses*<sup>48</sup>. Estos motivos, que probablemente se remontan a la poesía erótica griega de Safo de Lesbos, volveremos a encontrarlos en la *Phaedra* de Séneca.

En segundo lugar, el mantuano Virgilio nos ha legado la continuación del mito tras la muerte de Hipólito, su resurrección por parte de Asclepio y su consiguiente permanencia en Italia, donde vivirá, tras ser resucitado, con el nombre cambiado por el de Virbio y junto con Aricia, su nueva novia. Este último personaje, como veremos, será retomado por Racine para la composición de su *Phèdre*:

Namque ferunt fama Hippolytum, postquam arte nouercae / occiderit patriasque  
explerit sanguine poenas / turbatis distractus equis, ad sidera rursus / aetheria et  
superas caeli uenisse sub auras, / Paeoniis reuocatam herbis et amore Dianae. *Pues es fama que Hipólito, cuando perdió la vida por ardid de su madrastra y, arrastrado por caballos desbocados, satisfizo los castigos paternos con su sangre, volvió a venir a las estrellas etéreas bajo las brisas del cielo, recobrado por las hierbas de Peón y el amor de Diana*<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> Para una exposición más extensa sobre el supuesto desarrollo de la trama argumental de la *Fedra* de Sófocles, se puede consultar el trabajo de Bañuls & Crespo (2008) citado en la bibliografía general. En este estudio se intenta realizar una interesante reconstrucción del argumento de la versión sofoclea.

<sup>47</sup> *Ov. H. IV*, 7-8.

<sup>48</sup> *Ov. H. IV*, 12.

<sup>49</sup> *Verg. Aen. VII*, 765-769.

En Roma, una última composición la lleva a cabo Séneca, cuya *Phaedra* sirve de reflejo de sus constantes ideas estoicas y tiene como tema central la lucha interna del individuo entre su *furor* y su *ratio*. Tras él, habrá que esperar hasta el Renacimiento, momento en el cual se retomará el teatro de tema clásico, para hallar múltiples recreaciones del mito de Fedra e Hipólito. Desde el siglo XVI hasta la actualidad, el mito da lugar a distintas versiones que se explican en función de las necesidades del momento histórico y social de cada autor: desde Bidar y Pradon, pasando por Lope de Vega, Swinburne, D'Annunzio, Villalonga, Salvador Espriu e infinidad de nombres más que han realizado un sinfín de readaptaciones del tema clásico con tonos marcados por las circunstancias del momento.

En este estudio, además de en Séneca, nos centramos en dos autores que representan los fundamentos de composición teatral indispensables para comprender el tema clásico en dos momentos históricos muy concretos. Uno de ellos es la *Phèdre* de Racine, que, en pleno barroco francés, momento de monarquías absolutas, se dispone a recrear el mito atendiendo con elegancia al problema de la libertad, más concretamente de la libertad de amor. El otro es la *Fedra* de don Miguel de Unamuno, que, en pleno modernismo hispano, llevó a cabo una recreación del mismo tema en un ambiente estrictamente contemporáneo con el que reflejó su propia realidad por medio de una profunda reflexión de su filosofía de vida: sus angustias existenciales ante el problema de la inmortalidad.

## 2. LAS FEDRAS DE SÉNECA, RACINE Y UNAMUNO

En este apartado, ofrecemos una visión de conjunto sobre las distintas recreaciones del mito de Fedra en los tres autores propuestos. Presentamos una óptica general sobre el diferente planteamiento que presentan las distintas versiones según el contexto literario y social de los tres autores.

### 2.1. La *Phaedra* de Séneca

Quid **ratio** possit? Vicit ac regnat **furor**, / potensque tota mente dominatur deus. *¿Qué va a poder la razón? Ha vencido y reina la locura y un poderoso dios domina en todo mi espíritu*<sup>50</sup>.

Con estas palabras expresa Fedra la constante lucha interior que domina todo su ser, debatido durante toda la obra entre la *ratio* y el *furor* a la vez que subyugado por el poder de un ineludible dios que no es otro que el Amor personalizado. Y es que el tema que vertebra la tragedia de Séneca es la pugna que soporta Fedra contra las pasiones que la devoran en su interior. En esta línea, el personaje trata de alcanzar el autocontrol o la razón necesaria para conseguir vencer al amor y superar así las pasiones que desgarran su espíritu, que la atenazan durante toda la obra. No obstante, sus fallidos conatos de autocontrol se ven frustrados ante el poder inescrutable del Amor, ese diosecillo que todo lo somete bajo su dominio y cuyos poderes nadie puede esquivar, ni siquiera los dioses más poderosos:

Hic volucer omni pollet in terra impotens / ipsumque **flammis** torret indomitis Iouem; / Gradius istas belliger sensit faces, / opifex trisulci fulminis sensit deus, / et qui furentis semper Aetnaeis iugis / uersat caminos igne tam paruo calet; / ipsumque Phoebum. *Éste, alado, ejerce un poderío desenfrenado por toda la tierra; abrasa al mismo Júpiter con llamas indomables; Gradivo el belicoso ha sentido esas antorchas, las ha sentido el dios que forja el rayo de tres puntas y el que atiza las fraguas siempre enfurecidas en las cimas del Etna siente el calor de tan pequeño fuego. Y al propio Febo*<sup>51</sup>.

Como podemos observar en el presente texto, las metáforas ígneas abundan dada su adecuación al tema central de la tragedia. Con ellas, el poeta alude al fuego abrasador que devora a la protagonista como consecuencia de la pasión amorosa que hace mella en Fedra: Quis meas miserae deus / aut quis iuare Daedalus **flammas** queat? *¿Qué dios o qué Dédalo va a poder prestar ayuda a estas llamas de mi perdición?*<sup>52</sup> Al mismo tiempo, las referencias mitológicas del texto amplifican la imagen ígnea del amor abrasador y la refuerzan. Mediante estas alusiones se pone el énfasis en las flechas de Cupido como personaje alado, *volucer*, que alcanzan incluso a los mismos dioses: a Zeus, a Marte, a Vulcano y a Apolo. En efecto, conocemos muchos mitos de amoríos en

---

<sup>50</sup> Sen. *Phaed.* 184-185.

<sup>51</sup> *Ibid.* 186-192.

<sup>52</sup> *Ibid.* 119-120.

los que aparecen estas divinidades, como las amantes de Zeus o los amoríos de Febo. A todos ellos les abrasó el dios alado, que recibe el epíteto *impotens* en alusión a su poder immoderado y desenfrenado, cuyas dimensiones son difíciles de controlar y refrenar.

Junto al fuego, que actúa como una poderosa fuerza de destrucción de Fedra, encontramos otra serie de componentes cuya aparición en la obra se podría entender a la manera de fuerzas destructoras<sup>53</sup>. Mediante estos elementos, se acentúa el desgarramiento interior de la protagonista, cuyo destino está abocado a la desgracia. Así, como elementos simbólicos y destructores de la condición de Fedra encontramos la espada, cuyo poder se constata por el hecho de agregar una fuerte intensidad destructora a la acción dramática, y el lazo, cuya fuerza aprisiona a la propia Fedra, estrechándola en una devoradora cadena de desgracias: *Laqueone vitam finiam an ferro incubem? ¿Con un lazo pondré fin a mi vida o me echaré sobre una espada?*<sup>54</sup>. Baste como ejemplo de esta destrucción el momento en el cual Hipólito, acusado de violación por Fedra, es reconocido por Teseo como el violador por medio de la espada que el Amazonio dejó al marchar: *Hic dicet ensis, quem tumultu territus / liquit stuprator ciuium accursum timens. Te lo dirá esta espada que, aterrorizado por el tumulto, dejó abandonada el violador, asustado de los ciudadanos que acudían corriendo*<sup>55</sup>.

Por otra parte, la acción dramática se hilvana por medio del lazo, cuya fuerza opresora unifica todo el linaje de Fedra desdichado en amores. El lazo es así concebido como una fuerza destructora estrechada por Venus al lanzar una maldición contra los descendientes del Sol, delator en otro tiempo de los amores adúlteros entre Venus y Marte. Por consiguiente, Fedra se une con toda su estirpe mediante el lazo opresor y se convierte en una mujer inocente sometida a una fatalidad de la que no puede escapar. Por el mismo motivo estuvieron subyugadas su hermana Ariadna y su madre Pasífae, ambas descendientes del Sol:

*Stirpem perosa Solis inuisi Venus / per nos catenas vindicat Martis sui / suasque, probris omne Phoebum genus / onerat nefandis: nulla Minois leui / defuncta amore est, iungitur semper nefas. Con su odio a la estirpe del Sol, la detestable Venus venga a través de nosotros las cadenas de su amante Marte y las suyas propias; de nefandos oprobios carga a toda la descendencia de Febo. Ninguna hija de Minos ha conseguido un amor apacible; se le une siempre la impiedad*<sup>56</sup>.

Como afirma Séneca en boca de la nodriza, la impiedad o *nefas* debe aplicarse al ámbito de la moral, y no al hado o *fatum*, razón por la cual el problema que devora a Fedra es humano, y no divino como pretexto la protagonista con el fin de liberarse de toda culpabilidad: *Maius est monstruo nefas: / nam monstra fato, moribus scelera imputes. Más grande que la monstruosidad es la impiedad, pues las monstruosidades puedes imputarlas al hado; los crímenes, a tu moral*<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> Sobre esto, vid. Seisdedos Hernández 1988: 345.

<sup>54</sup> Sen. *Phaed.* 259.

<sup>55</sup> *Ibid.* 896-897.

<sup>56</sup> *Ibid.* 124-128.

<sup>57</sup> *Ibid.* 143-144.

Esta es la razón por la cual la trama central de la tragedia de Séneca queda confinada a un plano estrictamente humano donde el papel divino, que tanta importancia tuvo en la versión eurípidea, se relega a un nivel de nula importancia. Así, el tema central de la obra es el conflicto interno que desgarr a la protagonista femenina, constantemente en pugna entre su *furor* y su *ratio*. Fedra trata de evadir esta pasión desgarradora y, mediante el autocontrol y los consejos estoicos dados por la nodriza, conducirse a la razón y la moderación, intento que se verá frustrado al reinar en el espíritu de Fedra un amor pasional que difícilmente puede dominar. Por consiguiente, es conducida a una desgracia inevitable.

Este problema, en términos generales, acontece en última instancia al género humano; no obstante, mientras que en los escritos filosóficos del hispano se muestra una posible solución, en sus tragedias simplemente se expone el problema que refleja un preocupante actuar propio del ser humano en términos de marcado carácter estoico. Así, en el camino hacia la *uirtus*, “toda conducta debe, según su concepción, ser regida por la razón, puesto que solamente ella asegura el equilibrio de las pasiones”<sup>58</sup>. La imposibilidad de alcanzar este equilibrio en la protagonista provoca la declaración de Fedra ante Hipólito y la calumnia por despecho ante Teseo. De este modo, se convierte en una mujer antiprototípica, pues presenta un comportamiento poco adecuado para una reina, para una mujer romana<sup>59</sup>.

De lo expuesto hasta ahora podemos afirmar, con muchos estudiosos, que “Fedra está presa de un *dolor*, su amor incestuoso. Un dolor intenso, que obnubila su *ratio*, y la arrastra al enloquecimiento, *furor*”<sup>60</sup>. Para obtener el dominio de sus pasiones y restablecer el pudor perdido, la protagonista necesita *voluntas*: Honesta primum est uelle nec labi via, / pudor est secundus nosse peccandi modum<sup>61</sup>. *Lo primero es querer la honestidad y no resbalar del camino; un segundo grado de pudor es conocer la medida del pecado*. Pero Fedra no logra hacerse con la honestidad, puesto que su *nefas* es mayor que el de su madre: Quo, misera, pergis? Quid domum infamem aggrauas / superasque matrem?<sup>62</sup> *¿A dónde, desgraciada, te diriges? ¿Por qué haces aún más grave la infamia de tu casa y superas a tu madre?* No puede atenerse a los consejos estoicos de la nodriza, quien le exhorta a expulsar su desgarradora pasión: Expelle facinus mente castifica horridum / memorque matris metue concubitus nouos<sup>63</sup>. *Echa fuera, en actitud purificadora, esa horrible fechoría y, acordándote de tu madre, ten miedo de las relaciones insólitas*. No obstante, Fedra no puede seguir el consejo de la nodriza, pues es incapaz de controlar lo que quiere y no quiere al mismo tiempo. Esta contradicción interna de la propia Fedra conlleva su calificación como *audax*, *demens* e

---

<sup>58</sup> Ángela Ivars 2007: 65.

<sup>59</sup> Sobre este asunto se pueden consultar los estudios de la profesora López (1997, 2008b) citados en la bibliografía final.

<sup>60</sup> López 2008a: 155.

<sup>61</sup> Sen. *Phaed.* 140-141.

<sup>62</sup> *Ibid.* 142-143.

<sup>63</sup> *Ibid.* 169-170.

*intrepida*, como consecuencia de un comportamiento antiprototípico a causa de su pérdida de pudor: *Serus est nobis pudor*<sup>64</sup>. *Tarde sientio el pudor*.

La propia condición infortunada de Fedra desgarrada, cuyas pasiones la devoran en su interior, la convierten en una mujer alejada del comedimiento y la cautela de talante estoico, todo ello mediante un comportamiento desmesurado cargado de una angustiosa introspección. Esta característica del personaje demuestra la tensión emocional de la que es partícipe nuestra protagonista al reflejar un comportamiento marcadamente impropio e indecoroso para una fémica de la realeza romana, osando realizar en su pensamiento lo que no debe pero quiere: **Aude**, anime, tempta, perage mandatum tuum. / **Intrepida** constant uerba. *Atrévete, alma mía, inténtalo, cumple tú misma el encargo que habías hecho. Que resistan mis palabras sin temblar*<sup>65</sup>. Como consecuencia del anhelo por alcanzar el autocontrol y los frustrados intentos por superar la pasión amorosa sin éxito, Fedra acaba sucumbiendo ante las mismas desgracias que su desdichada estirpe y, en su camino hacia la fatalidad, es devorada por un poder mucho más fuerte que ella. Pugnando en todo momento contra él, Fedra se hace eco de un sinfín de contradicciones internas y ambigüedades<sup>66</sup>, que desvelan a una fémica en constante lucha interior, debatida en todo momento entre el querer y el no querer, entre el poder y el no poder, entre su culpabilidad y su inocencia: Vos testor omnis, caelites, hoc quod uolo / me nolle. *A todos vosotros, dioses del cielo, os pongo por testigos de que esto que quiero no lo quiero*<sup>67</sup>. Así pues, la lucha definitiva de Fedra consigo misma desencadena el enfrentamiento entre su *furor* y su *ratio*, tratando de evadirse de aquella y de acercarse a ésta sin el más mínimo éxito. La conclusión es un comportamiento indecoroso que la conduce irrevocablemente a su fatídico destino: el suicidio.

Además del conflicto interno, en la *Phaedra* de Séneca encontramos un conflicto externo que contrapone la pasión desenfrenada de Fedra, subyugada por el *furor*, y el aparente “equilibrio emocional” representado por Hipólito. El hijo de Teseo, como descendiente de una Amazona, simboliza la pureza y la castidad propia del campo y de la caza en la vida natural, frente a la corrupción de la vida civilizada. Así expresa Hipólito su condición de pureza: Non alia magis est libera et uitio carens / ritusque melius vita quae priscos colat, / quam quae relictis moenibus siluas amat. *No hay vida más libre y carente de vicio y que mejor respete las antiguas costumbres que aquella que, dejando atrás las murallas, se complace en los bosques*<sup>68</sup>.

Este conflicto entre Fedra e Hipólito resulta irresoluble desde el momento en que la reina confiesa su pasión amorosa y es repudiada por el Amazonio. Ahora bien, si tradicionalmente se confirma este conflicto externo por el simple motivo de lo que ambos protagonistas representan, la *ratio* frente al *furor*, en mi opinión resulta mucho más claro el conflicto interno que el externo, siendo aquel el tema central de la tragedia

---

<sup>64</sup> Sen. *Phaed.* 595.

<sup>65</sup> *Ibid.* 592-593.

<sup>66</sup> Sobre este aspecto de la tragedia senecana, vid. Ruiz de Elvira (1976).

<sup>67</sup> Sen. *Phaed.* 604-605.

<sup>68</sup> *Ibid.* 483-485.

y quedando éste subordinado a la lucha interior de la propia Fedra. Así, el conflicto exterior sirve para enmarcar el cuadro del tema central de la tragedia de Séneca. Y esto es así por la simple constatación de un Hipólito que en Séneca no representa un modelo absoluto de *sapientia* o de *uirtus* romana, sino más bien un personaje masculino que en contados momentos se deja arrastrar por el *furor*, como se puede constatar por su misoginia. Hipólito no aparece en ningún lugar como símbolo de autocontrol, sino más bien como representante de la pureza y la castidad que se deleita en los bosques, en una vida alejada de la civilización a la que pertenece Fedra: *Sed dux malorum femina: haec scelerum artifex / obsedit animos, huius incestae stupris / fumant tot urbes. Pero el general de los males es la mujer: esta urdidora de crímenes asedia los espíritus. Por los adulterios de ese ser incestuoso humean tantas ciudades*<sup>69</sup>.

Séneca pudo recuperar esta misoginia de Eurípides<sup>70</sup> como característica de Hipólito. Así, el personaje masculino es caracterizado como un ser desmedido en quien también se ha instalado el *furor*. Por otra parte, el Amazonio se muestra ajeno a la esfera amorosa que pertenece a Fedra, tal como constata el siguiente consejo de la nodriza al hijo de Teseo: *Animum rigentem tristis Hippolyti doma: / det facilis aures; mitiga pectus ferum: / amare discat, mutuos ignes ferat. / Innecte mentem: toruus auersus ferox / in iura Veneris redeat. Doma el alma inflexible del sombrío Hipólito; que dócil me preste oído; ablanda su pecho salvaje; que aprenda a amar, que comparta las llamas. Enreda su espíritu. Torvo, hostil, altanero, vuelva a las leyes de Venus*<sup>71</sup>. Esta afirmación, por tanto, confirma la necesidad de domeñar el espíritu altanero y orgulloso de Hipólito.

De esta manera, ni Fedra ni Hipólito son portadores de la *ratio*, ni Teseo actúa según los dictados de la razón, sino a impulsos de su cólera desenfadada al desterrar a su hijo convencido de la calumnia proferida por Fedra. Por otra parte, si alguien resulta portador de los conceptos morales básicos de la doctrina estoica, aunque en algún momento se encuentre dominada por el *furor* al dar prioridad a los deseos de su ama frente a lo moralmente lícito, ésa es la nodriza. Ésta, mediante sentencias y consejos de carácter estoico, se hace eco del pensamiento senecano abogando por la razón y el autocontrol más que por la pasión desenfadada de Fedra. Tal es su manera de actuar cuando aconseja a Fedra a hacer frente a su desgarradora pasión o cuando exhorta a Hipólito a disfrutar del momento presente: *Aetate fruire: mobili cursu fugit, disfruta de la edad: se escapa en veloz carrera*<sup>72</sup>, afirmación que condensa las máximas del *carpe diem* y del *tempus fugit*<sup>73</sup>.

Ahora bien, si el tema central de la tragedia de Séneca es la lucha interior de la propia Fedra entre su *furor* y su *ratio*, resulta extraordinariamente innovador en esta

<sup>69</sup> Sen. *Phaed.* 559-561.

<sup>70</sup> Eurípides tiene fama de caracterizar a sus personajes masculinos dominados por la misoginia, tal es el caso de Hipólito en su obra homónima o de Jasón en su *Medea*.

<sup>71</sup> Sen. *Phaed.* 413-417.

<sup>72</sup> *Ibid.* 446.

<sup>73</sup> Sobre esta sentencia, en la que probablemente se basó Unamuno para componer su *Fedra*, vid. Pérez Lambás 2015: 243.

versión del mito griego el énfasis en el nivel donde transcurre la acción dramática. Y es que ésta tiene lugar a un nivel puramente humano, donde los dioses han perdido el papel que ocupaban en los tragediógrafos griegos.

En esta línea, sobre la tragedia que analizamos, Jesús Luque Moreno dice lo siguiente: “Aquí el hombre es el único responsable ante sí mismo y no hay más punto de mira que el estrictamente humano”<sup>74</sup>. En efecto, si analizamos los modelos tomados por Séneca para componer su tragedia, en el *Hipólito* de Eurípides las diosas Afrodita y Ártemis juegan un papel primordial en el transcurso de la acción dramática; pues mientras aquélla aparece en el prólogo para condenar la soberbia de Hipólito, ésta se muestra en el epílogo para desvelarle la verdad a Teseo. Por su parte, en la *Phaedra* de Séneca estas diosas están ausentes en toda la obra, pues el punto de atención se centra más en lo humano que en lo divino. Así se concede un mayor protagonismo a la lucha interna de Fedra, cuya finalidad es alcanzar el autocontrol estoico. Frente a ello, en la versión euripídea la verdadera trama la constituye la *hybris* que Hipólito acomete contra la diosa Afrodita por abandonar la esfera del amor, que conlleva el castigo de la divinidad hacia la madrastra.

De esta manera, en Eurípides “el hombre obra por propia iniciativa o arrastrado por fuerzas irracionales, demónicas (...) Afrodita, Ártemis no son, no son sólo ni tanto las diosas olímpicas, sino un símbolo de tales fuerzas demónicas”<sup>75</sup>; así, las diosas se convierten en fuerzas demónicas que influyen sobre el comportamiento humano. Pero en Séneca, los dioses quedan relegados a la categoría de símbolo o paradigma que todo mito representa; pues las diosas Venus y Diana no toman parte activa en el transcurso de la acción dramática, sino que se convierten en meros símbolos representativos a nivel divino de lo que Fedra e Hipólito son en el plano humano. Así se establece un parangón simbólico entre Fedra y Venus, esfera del amor, e Hipólito y Diana, esfera de la castidad.

Por su parte, es en la nodriza donde se sitúa un pensamiento agnóstico que sirve de respuesta ante el temperamento de Fedra, quien minutos antes declaró su inocencia y echó la culpa al dios del amor, nada más lejos de la realidad simbólica de la obra: *Deum esse amorem turpis et uitio fauens / finxit libido, quoque liberior foret / titulum furori numinis falsi addidit. Que el amor es un dios, eso es la ficción de una pasión torpe y entregada al vicio: para ser más libre añadió a su locura el título de una falsa divinidad*<sup>76</sup>. Vista la función divina en la obra de Séneca, podemos afirmar que, mientras que en Eurípides el amor es un dios, algo que viene impuesto a los hombres y contra lo que no se puede luchar, en Séneca el amor es algo en lo que interviene la voluntad de la persona, a pesar de tratarse igualmente de una fatalidad ineluctable. En efecto, la gran novedad que el filósofo hispano legó a las generaciones posteriores es precisamente el hecho de trasladar el enfoque dramático del plano divino de Eurípides al plano estrictamente humano, así como el protagonismo de Hipólito, que en

---

<sup>74</sup> Luque Moreno 2008: 216.

<sup>75</sup> Lasso de la Vega 1971: 94.

<sup>76</sup> Sen. *Phaed.* 195-197.

Eurípides se convertía en el personaje principal, al de Fedra, que en Eurípides quedaba relegada a un segundo plano. Por ello, en Eurípides Fedra se suicida con demasiada prontitud, pues el énfasis se pone en el personaje masculino. Frente a ello, Séneca centra el tema en la pasión amorosa de Fedra y le resta importancia al Amazonio, innovación que influirá en las recreaciones posteriores del tema. Es en estos aspectos donde reside mayormente la originalidad de la tragedia que analizamos.

Si Venus y Diana son meros símbolos de una realidad más profunda, el resto de personajes mitológicos que se mencionan en la versión de Séneca tienen el mismo valor simbólico y quedan relegados a un segundo plano, sin ocupar la importancia que les concedió en su momento Eurípides. Tal es el caso de la Amazona, cuyo *Amazonium genus*, raza de amazonas, es mencionado por Séneca para acentuar la vida célibe y natural encarnada por Hipólito: *Exosus omne feminae nomen fugit, / immitis annos caelibus vitae dicat, / connubia vitat: genus Amazonium scias. Con aborrecimiento huye de cualquier tipo de mujer. Implacable consagra sus años a una vida célibe, evita las relaciones amorosas: puedes ver que tiene raza de amazonas*<sup>77</sup>.

Así también, la *arquitenens dea* Diana se convierte en símbolo del *modus vivendi* del personaje masculino. Sin intervenir de manera directa, la diosa refleja a nivel divino los principios representados por Hipólito. Del mismo modo, las referencias al linaje de Fedra también sirven para insistir en la fatalidad de la protagonista, gracias a lo cual se introducen las referencias al Sol y a Júpiter, ambos abuelos de Fedra; referencias que colocan a Fedra en un mundo de irracionalidades y pasiones. De esta manera se contraponen ambos mundos, el de Fedra y el de Hipólito, contraposición que viene subrayada por el inicio de la obra, donde una monodia cantada por Hipólito, en la cual se exaltan los valores del campo, contrasta con la primera intervención de Fedra, donde la desgarradora protagonista invoca a su linaje cargado de pasiones y desenfrenos amorosos. También como figuraciones de la pasión amorosa representada por Fedra hallamos alusiones a Venus y a Cupido: *Diua non miti generata ponto, / quam uocat matrem geminus Cupido: / impotens flammis simul et sagittis / iste lacius puer et renidens / tela quam certo moderatur arcu! Diosa engendrada por el furioso Ponto a la que Cupido llama madre, el de naturaleza doble, que abusa de sus llamas y también de sus flechas; ese niño travieso y sonriente, ¡Con qué certero arco dirige sus saetas!*<sup>78</sup> Como podemos comprobar, los dioses en Séneca ya no intervienen como personajes, sino que reflejan conceptos abstractos, simbolizaciones de unos principios concentrados en la trama principal.

El elemento mitológico también sirve a Séneca tanto para exponer sus ideas doctrinales, de las cuales hallamos sobreabundancia a lo largo de la obra, como para motivar escenas importantes en el trascurso de la acción. En este último sentido se alude a Plutón con el fin de que Fedra pueda convencerse a sí misma de la muerte de Teseo para poder legitimar su pasión amorosa con nuevas nupcias. Así, Dite se convierte en el *infernus tyrannus*, tirano infernal, y en el *rapax*, voraz, que domina el mundo de la

---

<sup>77</sup> Sen. *Phaed.* 230-232.

<sup>78</sup> *Ibid.* 274-278.

muerte. Por otra parte, el dios Neptuno, que según algunas versiones es el padre de Teseo, se convierte aquí en símbolo de la furia del mar que acaba con la vida de Hipólito. Tanto Júpiter como Febo aparecen bien como víctimas del poder absoluto del amor bien como modelos de belleza.

De lo visto hasta ahora podemos afirmar que los principales modelos que influyeron en la tragedia de Séneca son los tres siguientes<sup>79</sup>:

En primer lugar, el *Hipólito velado* de Eurípides, que tan acerbas críticas obtuvo por parte de su público más exigente, se constituye en un modelo importante para la configuración de la obra de Séneca. Esta influencia se debe fundamentalmente al reflejo de una Fedra totalmente indecorosa y desgarrada por una pasión amorosa incontrolable. Por esta razón, Fedra en persona llega a confesar su reprochable deseo al propio Hipólito, frente al segundo *Hipólito* de Eurípides donde la confesión la lleva a cabo la nodriza fuera de escena, como hemos visto. Este modelo es probablemente incuestionable dada la necesidad del propio Séneca de exagerar el desgarramiento interno de una Fedra abocada a la desgracia y dominada por una irrefrenable pasión amorosa, perfectamente subyugada por el *furor* sin poder alcanzar la *ratio*.

En segundo lugar, la *Fedra* de Sófocles debió de dejar una no menos importante influencia sobre la *Phaedra* del filósofo estoico. Seguramente, esta influencia se deba al hecho de que la acción dramática es trasladada a Atenas, mientras que en Eurípides la acción transcurre en Trecén. Probablemente también influyera la ausencia de Teseo al inicio de la obra, quien se halla en su conocida misión del descenso a los infiernos a la captura de la reina del inframundo, mientras que en el segundo *Hipólito* de Eurípides Teseo no se halla en los infiernos. Este hecho conduce a Fedra a suponer que el héroe ateniense se encuentra muerto, pudiendo así legitimar su matrimonio incestuoso, tal como ya vimos en el caso de Sófocles.

En último lugar, debemos señalar la influencia de la *Heroida IV* del sulmonense Ovidio, que seguramente ayudaría a Séneca a conformar su tragedia estoica, sobre todo en lo concerniente a los síntomas amorosos que convierten a Fedra en una enferma de amor. Probablemente también influyera en las referencias al linaje de Fedra e Hipólito como reflejo del antagonismo que los dos mundos representan y en diversos motivos que podemos reencontrar en Séneca.

Con todo, en toda la obra encontramos un registro marcadamente estoico. A este respecto, recuérdese el conflicto *ratio/furor* que devora el interior de Fedra o las máximas estoicas constantemente pronunciadas por la nodriza. También hemos llamado la atención sobre el traslado del protagonismo desde Hipólito hasta Fedra, con lo cual Séneca pone el énfasis en la pasión amorosa que desgarrar a la protagonista frente a la importancia concedida a Hipólito que encontrábamos en Eurípides. Estos aspectos, como estamos viendo, se convierten en la gran novedad dramática iniciada por

---

<sup>79</sup> Dejamos de lado el *Hipólito coronado*, pues apenas se acerca al planteamiento senecano, salvando algunas exiguas coincidencias.

Séneca y, a través de él, esta innovación temática influye de manera importante en el tratamiento del tema de Fedra en los otros dos tragediógrafos que analizamos en los capítulos siguientes. Así pues, haciendo hincapié en la fatalidad del amor simbolizado en la herencia de Fedra, una fatalidad inescrutable que conduce a la desgracia, Séneca consigue acrecentar en su tragedia el fatalismo que tiñe toda la pieza de un tinte marcadamente pesimista<sup>80</sup>. Este pesimismo se acentúa con el momento de la muerte. En última instancia se trata de una muerte estoica, de una defunción liberadora, de una *meditatio mortis*, tal como Séneca aconseja a Lucilio en sus epístolas estoicas.

Quemcumque dederit exitum casus feram: / Fortem facit vicina libertas senem. *Sea cual sea el final que la suerte depare, lo aguantaré: fuerte hace al viejo la libertad vecina*<sup>81</sup>.

## 2.2. La *Phèdre* de Racine

El uno de enero de 1677, en pleno gobierno absolutista de Luis XIV donde todavía resonaban los ecos de la famosa *querelle des anciens et modernes*<sup>82</sup>, un dramaturgo llamado Jean Racine estrenaba la obra que supondría el máximo alcance de su trayectoria teatral. Y esto es así por el hecho de que, en la *Phèdre*, el tragediógrafo supo plasmar con neta claridad el ideal teatral de la época mediante la caracterización de una protagonista anonadada por la pasión amorosa hacia un joven puro y casto. El chico la rechaza y provoca en Fedra una celosía y un odio que la llevan a la ruina.

Mediante la caracterización psicológica de la protagonista como un personaje elegante y acorde con un *status* digno de la realeza (pues, no lo olvidemos, Fedra es una reina), Racine logra una bellísima plasmación de las pasiones humanas que hay que rechazar en favor de las virtudes propias de la nobleza que hay que aceptar en un contexto propiamente aristocrático; con ello denuesta los vicios inherentes al género humano. Sobra decir que el propósito propagandístico perseguido por el autor es importante en su quehacer literario. Éste tiene como objetivo fundamental la instrucción de la sociedad en los valores e ideales propios de la realeza francesa de la época, en la crítica del vicio y la alabanza de la virtud, tal como el propio dramaturgo afirma en el prefacio de su obra:

---

<sup>80</sup> Si bien es cierto que las tragedias de Séneca se caracterizan por el pesimismo y el horror, esta característica no es del todo original del propio Séneca. Como se puede observar en sus predecesores Accio y Pacuvio, el pesimismo es una característica propia de las tragedias romanas en general ya desde época republicana, y Séneca pudo heredarlas de sus modelos. Sobre esto, vid. Beare (1972).

<sup>81</sup> Sen. *Phaed.* 138-139.

<sup>82</sup> En este trabajo no me detengo en la famosa contienda entre antiguos y modernos, que ocupó a los hombres del barroco, comenzada por el panegírico que Charles Perrault hizo de Luis XIV, en relación con la supremacía de los escritores antiguos o la de los modernos. Para más información sobre este tema se puede consultar el manual de Higuier (1978: 411-449, vol. I) citado en la bibliografía final. Sí resulta importante aludir al estreno de la *Phèdre* de Pradon dos días después de la versión raciniana en relación con esta querrela, pues Racine fue un claro defensor de los antiguos junto con Boileau, ya que en su *Phèdre* tan sólo menciona las fuentes clásicas y no las modernas. Por su parte, Pradon era partidario de los modernos, vid. López 2008c: 323-335.

Les moindres fautes y sont sévèrement punies; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même; les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses; les passions n'y sont présentée aux yeux que pour montrer tout le desordre dont elles sont cause; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité. *Las menores faltas son severamente castigadas. El simple pensamiento del delito se contempla con tanto horror como el delito mismo. Las debilidades del amor son consideradas como verdaderas debilidades; las pasiones sólo aparecen ante nosotros para mostrar todo el desorden que causan; y el vicio está pintado siempre con colores que hacen conocer y odiar la imperfección.*

Como podemos observar, el tema central de la tragedia en la versión raciniana es el reflejo de las pasiones humanas como un vicio que debe ser evitado, así como el elogio de las virtudes propias de una familia aristocrática. Este planteamiento es programado en el propio prefacio con la finalidad de instruir al espectador en los valores propios de la clase real: Si los autores songeaient autant à instruir les spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie. *Si los autores pensaran tanto en instruir a sus espectadores como en divertirlos, siguiendo así la verdadera intención de la tragedia*<sup>83</sup>.

Como consecuencia de esta intención propagandística, Racine plasma en el pensamiento de una Fedra enamorada una pasión digna de denuesto donde se hacen patentes los vicios a los que el género humano está sometido de manera fatídica y que deben ser despreciados. Pero al mismo tiempo, su pensamiento indecoroso no le lleva a cometer ningún acto deshonesto, pues es realmente la nodriza quien calumnia a Hipólito debido a la consideración de la nodriza como un personaje donde se pueden reflejar crímenes de baja ralea que resultarían indecorosos en boca de una reina como Fedra. Así, la Fedra retratada por Racine mantiene una compostura digna de la monarquía y completamente decorosa.

Por otra parte, puesto que su pensamiento es vicioso al querer legitimar un amor ilícito con el hijo del rey, es una Fedra culpable que, por el hecho de no llevar a la práctica ningún acto criminal *stricto sensu*, se convierte en una Fedra también inocente de toda culpabilidad, en lo cual debemos dar de nuevo la razón al autor al afirmar que "Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente", *Fedra no es ni del todo culpable ni del todo inocente*<sup>84</sup>. De este modo el mismo personaje presenta una importante ambivalencia con la que juegan los tres dramaturgos, muy especialmente Racine; pues si el ser humano es libre de sus actos, Fedra es culpable de amar a quien no debe, pero si el ser humano no es libre sino que sus actos vienen regidos por una fatalidad inescrutable, Fedra es inocente de sus acciones incontrolables. No obstante, nos encontramos ante una Fedra que, si bien no comete acto ignominioso alguno y por tanto es inocente, se encuentra poseída por una pasión que, como en Séneca, la desgarran en su interior, tal como ella misma confiesa a la nodriza: "OENONE: Aimez-vous? PHÈDRE: de l'amour j'ai toutes les fureurs", *ENONE: ¿Amáis? FEDRA: estoy poseída por*

---

<sup>83</sup> Rac. *Phèdre*. Préface.

<sup>84</sup> Rac. *Phèdre*. Préface.

la furia del amor<sup>85</sup>, o bien cuando hace patente su aflicción: “Tout m’afflige et me nuit, et conspire à me nuire”, *todo me aflige, me hiere y se conjura para herirme*<sup>86</sup>.

Archiconocida es la causa de la dolencia que padece la protagonista, su ilegítimo e indecoroso amor hacia el indómito Hipólito, el hijo del rey. Esta pasión lleva a Fedra a anhelar deleitarse en los bosques, del mismo modo que aparecía retratado el personaje en Séneca, en parajes umbrosos pertenecientes a la parcela del altanero protagonista masculino: “Dieux! Que ne suis je assise à l’ombre des forêts! / Quand pourrai-je, au travers d’une noble poussière, / suivre de l’oeil un char fuyant dans la carrière?”, *¡Dioses! ¡Quién pudiera sentarse en la umbría del bosque! ¡Seguir, a través de una nube de polvo, en su carrera, la estela fugitiva de un carro que se aleja!*<sup>87</sup> De esta manera se puede afirmar que la propia Fedra, como mujer y ser humano, se encuentra subyugada por una pasión muy baja. Pero también es la propia Fedra, en calidad de reina y como perteneciente a una clase aristocrática, quien demuestra las cualidades virtuosas propias de la nobleza y dignas de alabanza al no cometer acto oprobioso alguno; pues es la nodriza quien, como un personaje de baja ralea, refleja las bajezas indecorosas nada acordes con Fedra.

No obstante, la cretense se siente culpable desde el momento en que tiene la sensación de que un amor pasional e incurable la aleja de su marido, el rey, para fijarse en los ilegítimos amores con su hijastro. Ante este panorama, Racine muestra una Fedra tácita y sumisa con su esposo, al cual debe la legitimidad decorosa de su connubio real: “Soumise à mon époux, et cachant mes ennuis, / de son fatal hymen je cultivais les fruits”, *sumisa ante mi esposo, y ocultando mis penas, cultivaba los frutos de mi infausto connubio*<sup>88</sup>. Este sentimiento de culpabilidad aflora de manera irremediable ante un destino fatídico, que se expresa en este pasaje mediante una metáfora en la que se asimila el ominoso matrimonio de Fedra con la recogida final de los aciagos frutos, cultivados durante su connubio. En consecuencia, Fedra trata de salvar el honor propio de una monarca con la muerte, intentando con ello recuperar la honra mancillada por tan infame pasión: “Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire, / et dérober au jour une flamme si noire”, *querría con mi muerte rescatar mi honor y ocultar para siempre un amor tan infame*<sup>89</sup>.

En su intento por mantener la compostura real, Fedra declara su amor a Hipólito de manera tácita, sin revelarlo directamente sino más bien a la manera de alguien que, por temor a incurrir en un comportamiento indecoroso nada acorde con su estrato social, trata de curar su pasión con la confesión indirecta de un amor deshonoroso. Ante este comportamiento, el príncipe, perteneciente también a la clase real, afirma: “Je n’ai point des sentiments si bas, *no hay en mí sentimientos tan bajos*<sup>90</sup>, y se esfuerza por mantenerlo en secreto al tratarse de un amor indecoroso: “Qu’en un profond oubli / cet

---

<sup>85</sup> Rac. *Phèdre*, 258 ss.

<sup>86</sup> Rac. *Phèdre*, 161.

<sup>87</sup> Rac. *Phèdre*, 176 ss.

<sup>88</sup> Rac. *Phèdre*, 299 ss.

<sup>89</sup> Rac. *Phèdre*, 309 ss.

<sup>90</sup> Rac. *Phèdre*, 595.

horrible secret demeure enseveli”, *que en profundo olvido quede sepultado este horrible secreto*<sup>91</sup>. Como se puede comprobar, de nuevo las metáforas de la obra de Racine engalanan el estilo y lo embellecen; pues el amor ilegítimo debe ser enterrado y olvidado, por lo que se exagera la imagen del secretismo que se debe tener ante el amor incestuoso de Fedra, un secretismo equiparado con un sepelio.

Racine pone así de manifiesto el horror de esta terrible pasión amorosa que conduce a Fedra al odio y a la celosía por la también casta amante de Hipólito, Aricia. Fedra es consciente del pecado original que pesa sobre su raza debido a la fatalidad que se cierne sobre ella y sobre toda su stirpe. Mediante este sentimiento, que bien podría expresarse en términos jansenistas y que provocaría en la reina una actitud adherida a tal corriente religiosa<sup>92</sup>, asistimos al planteamiento de una Fedra que, sin querer serlo, resulta ser cristiana por la responsabilidad moral de que se hace partícipe, donde se unen los ideales de pureza pagana con los remordimientos casi cristianos<sup>93</sup> que denotan una profunda caracterización psicológica de la protagonista. Todo ello es posible gracias al estro poético del genio de Racine:

Mes crimes désormais ont comblés la mesure. / Je respire à la fois l'inceste et l'imposture. / Mes homicides mains, prompts à me venger, / dans le sang innocent brûlent de se plonger. / Misérable; et je vis? Et je soutiens la vue / de ce sacré Soleil dont je suis descendue? *Ahora ya mis crímenes colman la medida. Todo en mí es, a la vez, incesto e impostura. Mis manos homicidas, dispuestas a vengarme, ansían sumergirse en la sangre inocente. ¡Miserable! ¿Y aún vivo? ¿Sostengo la mirada de ese sagrado sol del que soy descendiente?*<sup>94</sup>

Si bien la actitud responsable en cuanto a la moral de la protagonista resulta en determinados momentos jansenista, Fedra no denota la más mínima adhesión a tal corriente. Por otra parte, Racine se vio influido por la educación jansenista, de la cual se atisban algunos exiguos ecos en el comportamiento de la protagonista, una Fedra que por su responsabilidad es cristiana, pero que por su forma de actuar resulta a la vez pagana. Baste con mencionar que el suicidio final de Fedra resulta ser antijansenista en toda regla. Por último, el sentimiento de culpabilidad vuelve a aflorar en la protagonista casi al final de la obra. En este instante, a causa de la calumnia lanzada contra el príncipe, Hipólito es desterrado y muere en su huida, momento en el cual Fedra quiere salvar de nuevo su honor como reina y expiar su pecaminoso delito mediante la confesión de su pecado. Así pues, Fedra es consumida por el remordimiento a causa de

---

<sup>91</sup> Rac. *Phèdre*, 719 ss.

<sup>92</sup> Algunos han pensado que la *Phèdre* de Racine es una tragedia jansenista, religión en la que el autor fue instruido durante su educación en Port-Royal. Del mismo modo que el jansenismo profesaba la creencia de que, después del pecado original, el hombre sólo puede obtener la salvación de su alma mediante la gracia divina, Fedra es en todo momento consciente de su caída en el pecado, persuadida de que está abocada a la condenación divina y de que desde el primer momento Dios le ha negado la salvación. Esta negativa de la divinidad es consecuencia de los actos criminales a causa de la pertenencia a una stirpe caracterizada desde el principio por la fatalidad. Si bien es cierto que el jansenismo ha influido en la perspectiva de la propia Fedra ante su fatídico destino, no se puede afirmar que los tonos jansenistas vayan más lejos de esta afirmación, vid. Mathé & Couprie 1988: 66-68.

<sup>93</sup> Vid. Dédéyan 1965: 40.

<sup>94</sup> Rac. *Phèdre*, 1269 ss.

los funestos acontecimientos que se han sucedido, pues su fatídica decisión final, bien que contraria al jansenismo, es suicidarse con el fin de purificar sus pecados: “Et la mort, à mes yeux déroband la clarté, / rend au jour, qu’ils souillaient, toute sa pureté”, y *la muerte, arrebatando la luz a mis ojos, devuelve al día, manchado por ellos, toda su pureza*<sup>95</sup>.

Sin duda, la gran novedad introducida por el autor en el argumento de la trama es el personaje Aricia, enemiga de la familia de Teseo y enamorada a su vez de Hipólito, cuya intromisión en el tema de Fedra no la hallamos ni en Eurípides, si en Séneca ni en Unamuno. La importancia de este personaje radica en la introducción de una segunda historia de amor contrapuesta a la vivida por Fedra. Así, si la protagonista experimenta un amor pasional destacado por la turbación de los sentidos y la locura, la experiencia vivida por Hipólito y Aricia, además de dar pie a los fundados celos de Fedra, se caracteriza por ser un amor puro, casto e inmaculado. De este modo, el joven príncipe se ve forzado a un amor furtivo mantenido a la sordina debido a la prohibición de amar a los enemigos decretada por la autoridad real. La lengua de Hipólito calla un amor que atenta contra la autoridad del rey, aunque sus ojos confiesen la verdad: “Le nom d’amant peut-être offense son courage; / mais il en a les yeux, s’il n’en a le langage”, *decirle enamorado puede ofender su orgullo; pero sus ojos lo confiesan, aunque su lengua calle*<sup>96</sup>.

La *Phèdre* de Racine manifiesta información relevante sobre una sociedad gobernada por el monarca absoluto; puesto que, al extenderse el rumor sobre la muerte de Teseo, se anhela la libertad amorosa que sólo la defunción del rey puede conceder. En el contexto de esta tragedia, se aboga por la libertad de amor entre Hipólito y Aricia, enemiga real y, por tanto, vetada para el príncipe. Estas ansias de libertad se incrementan a medida que se extiende el rumor sobre el fallecimiento del rey, como consecuencia de lo cual la herencia pertenece a Hipólito, quien adquiere potestad para revocar la ley relativa a los enemigos lanzada por su padre. Con estas palabras concede el príncipe la libertad a su amada: “Je vous laisse aussi libre, et plus libre que moi”, *os dejo tan libre y aún más de lo que yo lo soy*<sup>97</sup>.

La sospecha de la muerte del rey introduce el tema del poder en una tragedia que refleja la problemática vigente en una monarquía absoluta. Este rumor causa estragos en el Reino y acrecienta la preocupación por la regencia del nuevo Estado. Así se dirige la nodriza a Fedra: “Contre un ingrat qui plaît recourir à la fuite, / régner, et de l’État embrasser la conduite?” *recurrid a la huida frente a un ingrato amante, reinad y ocupaos de regir el Estado*<sup>98</sup>. La sospecha legitima la confesión del amor de Fedra a Hipólito y convierte al personaje femenino en inocente; puesto que, Teseo muerto, el amor entre Fedra e Hipólito ya no resulta ilegítimo, sino más bien legítimo al no atentar contra la autoridad real. El sentimiento de culpabilidad surge de nuevo cuando se

---

<sup>95</sup> Rac. *Phèdre*, 1643 ss.

<sup>96</sup> Rac. *Phèdre*, 413 ss.

<sup>97</sup> Rac. *Phèdre*, 480.

<sup>98</sup> Rac. *Phèdre*, 757 ss.

confirma que Teseo vive y está de vuelta, razón por la cual Fedra ha cometido una confesión que resulta ultrajante para el rey, como afirma la cretense: “J’ai fait l’indigne avec d’un amour qui l’outrage”, *indignamente, he confesado un amor que le ultraja*<sup>99</sup>. Ahora bien, tras la calumnia lanzada por la nodriza hacia Hipólito, rey y príncipe se enfrentan en una acerba disputa, en la cual Hipólito debe callar el horrendo crimen producido por la madrastra. Pero al mismo tiempo demuestra las carencias que se hacen patentes en el Reino, destacando entre todas la libertad, conseguida al traspasar las fronteras de un reino dominado por la monarquía absoluta: “Quiconque a pu franchir les bornes légitimes / peut violer enfin les droits les plus sacrés”, *quienquiera que traspasa, de la ley, las fronteras puede violar al fin los derechos más sacros*<sup>100</sup>. Por supuesto, tras el destierro de Hipólito se manifiesta la libertad disfrutada por el joven al poder amar a la enemiga del rey, Aricia. Traspasadas las fronteras de la ley, no se debe dar cuentas al rey, pues podrían verse frustradas las ansias de libertad: “Libres dans nos malheurs, puisque le ciel l’ordonne, / le don de notre foi ne dépend de personne”, *libres en nuestra desgracia, pues así lo quiere el cielo, podemos desposarnos sin dar cuentas a nadie*<sup>101</sup>.

Resulta sorprendente la perfecta adecuación del tema de Fedra al contexto claramente aristocrático del autor; quien, mediante el estudio psicológico de las pasiones humanas que hacen mella en una Fedra enturbada por la pasión amorosa, refleja el horror de los vicios y pasiones del alma de Fedra y los denuesta. Pero al mismo tiempo elogia las virtudes propias de la clase aristocrática, virtudes que se ven reflejadas en Fedra como reina, aun a pesar de tener pensamientos pecaminosos. Por otra parte, los vicios de baja ralea son encarnados por la nodriza, quien llega a cometer algún acto ignominioso, como la calumnia de Hipólito. Asimismo, es importante destacar la aportación de Racine en relación con el tema del poder y con el latente panegírico de la libertad, que incluso podría considerarse el tema central de esta tragedia<sup>102</sup>. Así, el dramaturgo refleja estos sentimientos con un estilo solemne, lleno de metáforas, elegante y aristocrático. Los tonos de la tragedia griega se convierten ahora en reflejo del ambiente cortesano imperante en el contexto de Racine<sup>103</sup>.

En último lugar analizamos las fuentes que configuran la obra de Racine, quien mediante una amalgama de modelos bastante dispares logra una tragedia por completo original e innovadora. Así pues, si en algo reside la originalidad de Racine es en la recreación de un tema de tradición clásica mediante una extraordinaria combinación de

---

<sup>99</sup> Rac. *Phèdre*, 833.

<sup>100</sup> Rac. *Phèdre*, 1094 ss.

<sup>101</sup> Rac. *Phèdre*, 1389 ss.

<sup>102</sup> Así piensa Emilio Nández en la introducción a su edición de la *Fedra* de Racine citada en la bibliografía, quien defiende la tesis de que el tema central de la tragedia es la libertad, pues el hombre pretende ser responsable de sus actos mediante el ejercicio de la propia libertad; de ahí los sucesivos conatos de rebeldía que aparecen en la obra, vid. Nández 2007: 42-43: “En Fedra lo que se plantea es el tema de la libertad del hombre frente a sí mismo, frente a los tabúes y prohibiciones que el hombre levanta contra sí mismo (...) El hombre moderno quiere tejer su vida con plena responsabilidad de sus actos y ser creador de su propio destino, lo cual sólo puede lograrse en el ejercicio pleno de la libertad, pues sólo con el ejercicio de la libertad el hombre es hombre”.

<sup>103</sup> Es importante recordar la definición aristotélica de tragedia como aquella obra de arte caracterizada por la mimesis de acciones elevadas y solemnes. Los personajes de la tragedia griega son los grandes héroes y reyes del pasado, razón por la cual el estilo se caracteriza por la σεμνότης, vid. Arist. *Po.* 1450a.

modelos de muy diversa procedencia. Por otra parte, si bien es cierto que versiones francesas como la de Bidar pudieron servirle de inspiración, se debe a nuestro jansenista la novedad de haber sabido amalgamar fuentes primordialmente clásicas.

Es sin duda Eurípides el que ocupa el primer puesto como la fuente más importante de Racine, puesto que el dramaturgo fue ante todo eurípideo y de ello da incontables muestras en sus obras dramáticas. Al tragediógrafo griego le debe tan importantes escenas como la conversación entre Enone y Fedra, durante la cual la nodriza sonsaca a nuestra protagonista femenina el mal que la consume por dentro, o el acérrimo enfrentamiento entre Teseo e Hipólito tras la calumnia lanzada por la nodriza. Otras muchas ideas frecuentes en la tragedia de Racine son retomadas directamente de Eurípides, como el tema de que son los hijos la razón por la cual Fedra se aviene a seguir los consejos de la nodriza<sup>104</sup>. También es de herencia eurípidea la culpabilidad de la que Fedra acusa a la nodriza por haberle prestado nefastos consejos a causa de los cuales ha soportado la deshonra<sup>105</sup>. Igualmente, en muchos otros versos podemos observar la influencia directa de Eurípides, como estos que Racine pone en boca de Fedra: “Je verrai le témoin de ma flamme adultère / observer de quel front j’ose aborder son père” *veré al testigo de mi llama adúltera observar cómo afronto la vista de su padre*<sup>106</sup>. La idea contenida en estos versos parece remontar al siguiente pasaje de la tragedia eurípidea, pero esta vez en boca de Hipólito: θεάσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολῶν ποδί / πῶς νιν προσόψῃ, καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή, *pero observaré, cuando regrese con mi padre, de qué modo le miras tú y tu señora*<sup>107</sup>. Por otra parte, como veíamos en la versión de Séneca, también en Racine son importantes las metáforas ígneas en alusión a las llamas del amor que consumen el corazón de Fedra.

Si la influencia eurípidea resulta fundamentalmente relevante, no menos importante son los ecos del estoico Séneca que encontramos en la *Phèdre* de Racine. Si la versión de Eurípides concede más importancia a la divinidad y la de Séneca elimina toda participación divina en favor de una tragedia que refleja el conflicto humano de las pasiones que devoran a Fedra, Racine va por la misma línea que el hispano, relegando a un plano irrelevante el papel de la divinidad. Así pues, nuestro jansenista plasma una Fedra con actitudes paganas y remordimientos cristianos, superponiendo como tema central de la tragedia el plano humano y la psicología inherente al individuo que se enfrenta con el mencionado conflicto. Igual que Séneca, Racine deja de lado la divinidad para tratar un problema humano y centra su estudio en la personalidad psicológica de Fedra; dejando de lado el protagonismo de Hipólito como en Eurípides.

Asimismo, cabe destacar la originalidad que supone la incorporación del personaje de Aricia, quien, como contrapunto de la propia Fedra y amante de Hipólito, refuerza el papel del Amazonio. Con todo, el personaje masculino no llega alcanzar la importancia que tiene Fedra, sobre quien versa el tema central de la tragedia raciniana. Así pues, el

---

<sup>104</sup> Cf. Rac. *Phèdre*, 365; E. *Hipp.* 421, 717.

<sup>105</sup> Cf. Rac. *Phèdre*, III, iii; E. *Hipp.* 682-688.

<sup>106</sup> Rac. *Phèdre*, 841-842.

<sup>107</sup> E. *Hipp.*, 661 ss.

alma atormentada de Fedra reflejada por Racine se asocia más con la influencia senecana que con la eurípidea, contemplada desde la perspectiva psicológica perfectamente observable desde la propia individualidad del personaje.

También como en Séneca, el poder inescrutable del amor se impone relegando a un segundo plano la fuerza de la voluntad, dejando sin razón a la protagonista. Igual que en Séneca, nuestra Fedra se caracteriza por la introspección, a cuyo componente Racine añade los celos motivados por la nueva amante de Hipólito. Por todo ello, como Aurora López<sup>108</sup>, difiere en parte de la conclusión extraída por Ruiz de Elvira<sup>109</sup> al afirmar que la *Phèdre* es de inspiración muy mayoritariamente eurípidea, pues presenta una sutil influencia senecana. Por el contrario, si bien es cierto que abundan los motivos y los ecos de ascendencia eurípidea, la perspectiva general que motiva la tragedia de Racine es mayoritariamente senecana, en tanto que nuestro alumno de Port-Royal se aleja del tema divino y del protagonismo de Hipólito concedido por Eurípides para adentrarse sin ambages en un contenido planteado desde Séneca: la turbada pasión amorosa de la protagonista femenina y sus constantes pugnas interiores por autocontrolar su pasión. El tema, por tanto, retoma el motivo central planteado por Séneca: la lucha introspectiva en el alma de Fedra entre su *furor* y su *ratio*.

En definitiva, de Eurípides y Séneca nuestro dramaturgo hereda el tema central de su tragedia, así como innumerables motivos que configuran una obra por completo original y perfectamente integrada en un nuevo contexto histórico. Pero sería inapropiado quedarnos en la superficie de los ecos hallados en Racine sin adentrarnos en el fondo de sus modelos hasta toparnos con el ingente acervo de influencias presentes en esta tragedia. Y es que el genio de Racine no sólo tiene en cuenta los modelos clásicos de Eurípides y Séneca, sino que también refleja su propia concepción trágica, como hemos visto en la solemnidad por un lado y en la lucha interna de la protagonista por otro lado. Además, se hace eco de otros influjos de ascendencia clásica.

En este sentido, el personaje de Aricia no lo inventa Racine, sino que lo retoma de la *Eneida* virgiliana<sup>110</sup>, que menciona a esta mujer como la amante de Hipólito cuando éste fue resucitado por Asclepio gracias a la intervención de la diosa Diana y se incorporó a su nueva vida en Italia. Gran novedad raciniana resulta convertir a esta mujer en el contrapunto exacto del amor pasional vivido por Fedra y adelantarla en el tiempo creando así los fundados celos de la cretense hacia la pura Aricia, originalidad que sin duda el autor retoma de la tradición clásica, directamente del vate mantuano.

Otra influencia clásica que demuestra el desinterés de Racine por los elementos mitológicos con el fin de racionalizar los motivos paganos es el referente a la ausencia de Teseo, quien en Séneca se halla en los infiernos en su archiconocida empresa de raptar a Proserpina; mientras que en Racine se encuentra en el Epiro. De este modo, Racine se hace eco de la interpretación evemerista que ofrece Plutarco en relación con

---

<sup>108</sup> Vid. López 2008a: 169.

<sup>109</sup> Vid. Ruiz de Elvira 1976: 16.

<sup>110</sup> Vid. Verg. *Aen.*, VII, 761 ss.

el descenso a los infiernos de Teseo<sup>111</sup>. Según ésta, el héroe ateniense marchó en realidad al Epiro junto con su amigo Pirítoo en busca de la hija de Edoneo, rey de los molosos, cuya esposa se llamaba Perséfone, su hija Core y su perro Cerbero. Así pues, Racine se hace partícipe de esta interpretación en la idea de que ha habido una confusión en la transmisión del mito, tal como nuestro dramaturgo explica en el prefacio. Con las siguientes palabras se expresa Teseo a su regreso: “Je n’avis qu’un ami. Son imprudent flamme / du tyran de l’Épire allait ravir la femme”, *yo tenía un solo amigo. En su imprudente ardor iba a raptar a la esposa del tirano del Epiro*<sup>112</sup>. La ausencia de Teseo produce el rumor sobre su posible muerte, que a su vez provoca la inevitable declaración de Fedra a Hipólito, declaración amorosa que se convierte en una de las principales causas de la desgracia.

Además de las influencias de Eurípides, Séneca, Virgilio y Plutarco, encontramos otros importantes influjos que conviene destacar. Nos referimos a los síntomas de amor experimentados por Fedra. En este aspecto, si bien es probable el influjo ovidiano en este ámbito, del mismo modo que encontrábamos en el caso de Séneca, conviene destacar además la impronta que dejaron en Racine los poemas de Safo. Esta poetisa lesbiana, según han destacado algunos comentaristas<sup>113</sup>, ha podido dejar una indeleble huella en un pasaje de nuestro dramaturgo donde se describen los efectos del amor por los que atraviesa la protagonista, síntomas que nos recuerdan a los descritos por Safo en una famosa oda al amor: φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοίσιν κτλ.<sup>114</sup>, versos imitados por Catulo y traducidos por Boileau. El pasaje de Racine remonta probablemente a Safo, bien directamente bien mediante intermediarios. De este modo, Racine presenta una combinación de fuentes clásicas bastante variadas. Estos modelos constituyen una preciosa amalgama de motivos por completo elegantes, delicados y gracias a los cuales podemos vislumbrar una perfecta originalidad compositiva en la obra de nuestro dramaturgo perteneciente al absolutismo francés. Así podemos observar en los siguientes versos, que describen los síntomas del amor que, experimentados por Fedra, parecen remontar a los reflejados en los versos de Safo:

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue. / Un trouble s’éleva dans mon âme éperdue; / Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler; / Je sentis tout mon corps et transir et brûler. *Lo vi, me sonrojé y palidecí al verlo; la emoción turbó mi alma enajenada; mis ojos no podían ver y mis labios no hablaban. Sentí todo mi cuerpo a un tiempo frío y ardiente*<sup>115</sup>.

### 2.3. La *Fedra* de Unamuno

No estaba de acuerdo con el tipo de teatro imperante al ser regido por el anquilosamiento del mundo teatral, por la mala formación de los actores y por los

<sup>111</sup> Vid. Plutarco, *Vida de Teseo*, 31.

<sup>112</sup> Rac. *Phèdre*, 957 ss.

<sup>113</sup> Vid. López 2008a: 165.

<sup>114</sup> Cf. *Sapph.*, fr. 2.

<sup>115</sup> Rac. *Phèdre*, 273-276.

intereses económicos. Así pues, Unamuno preconizaba una regeneración de éste a través de un cambio radical de las reglas teatrales impuestas hasta entonces. Eligió por lo tanto escribir un teatro experimental en el **que la palabra ocupa el lugar primordial, único medio, según él, para mostrar el inconsciente, las pasiones y tormentos de los hombres sin máscaras, desnudando el alma humana de sus vestidos de apariencias y presentando la mente como escenario de todos los conflictos**<sup>116</sup>.

Con esta perspectiva enfoca Unamuno su *Fedra*, con la cual pretende llevar a escena una tragedia desnuda, desvestida de ropajes innecesarios y de perifollos superficiales y donde se consigue plasmar con impetuosa majestuosidad una Fedra desgarrada por sus pasiones. Pero más que desgarrada, Fedra se presenta como una mujer enfermiza a causa de una pasión amorosa que la hace desfallecer poco a poco. Así, Unamuno nos presenta un tema centrado en el estudio psicoanalítico del inconsciente del hombre, de las pasiones que consumen cual torbellino destructor al ser humano, eliminando las digresiones de episodios superfluos.

Si la tragedia se comenzó a redactar en 1910, no fue hasta 1918 cuando se representó por primera vez en el *Ateneo* de Madrid. Para tal ocasión nuestro rector salmantino escribió el *Exordio* que se convertiría en su propia defensa sobre el arte teatral y, en definitiva, sobre el enfoque concedido a la tragedia que presentamos. Esta perspectiva es radicalmente opuesta a la de sus predecesores Racine y Séneca; puesto que mediante la supresión de episodios de “pura diversión”, de personajes, mobiliario o vestimentas de puro adorno, Unamuno construye una obra convertida en reflectora de las pasiones desnudas que desgarran a la protagonista. Con este enfoque, el autor logra una perfecta ausencia de decoración y retórica que lo aleja de sus predecesores, el estoico y el jansenista, donde el retoricismo era de vital importancia. Tal es el propósito del que el propio Unamuno nos informa en su *Exordio*: “Y hay que educar al público para que guste del desnudo trágico. Llamo desnudo en la tragedia o desnudez trágica al efecto que se obtiene presentando la tragedia en toda su augusta y solemne majestad”<sup>117</sup>. Para obtener sus propósitos escénicos, el dramaturgo se sirve, entre otras cosas, de la escasez de decorado, que le ayudó a conseguir eso que nuestro genio denomina *desnudez trágica*:

Libre primero de todos los perifollos de la ornamentación escénica (...) esta mi Fedra puede representarse con la misma escena para los tres actos, consistiendo en una limpia sábana de fondo —que simboliza un cuarto—, una mesa de respeto y tres sillas, para que puedan sentarse, si lo creen alguna vez de efecto, los actores, y vestidos éstos con un traje ordinario de la calle. (...) La acción, el drama de esta tragedia quiere aparecer aquí desnuda, sin prolijo ropaje que la desfigure. Es poesía y no oratoria dramática lo que he pretendido hacer<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> Gómez Corredera 2006: 24.

<sup>117</sup> Un. *Fedra, Exordio*, 186.

<sup>118</sup> Un. *Fedra, Exordio*, 186-187.

Así pues, mediante el desligamiento de arrequives innecesarios y superfluos, este catedrático de griego, rebotante de altas cuotas de erudición, logra una mayor concentración temática en la trama principal de la tragedia. Ésta consiste en un estudio de la problemática vigente en el ser humano, a saber, las pasiones en carne viva que nos desgarran y que se encuentran reflejadas en el carácter y en la personalidad de Fedra:

Procuro, en vez de cortar papeles, crear personajes –o más bien personas, caracteres–. (...) He tratado, en efecto, de poner al desnudo el alma y el amor de Fedra. (...) He querido presentaros unas almas humanas arrastradas por el torbellino del amor trágico y he arrojado de mi obra todo lo que podía haber encubierto la pobreza de la acción<sup>119</sup>.

Mediante el desnudo trágico y la mayor concentración en el esqueleto central del mito, el poeta consigue una mayor profundidad en el estudio filosófico de los personajes. En esta línea, el simbolismo reflejado en el carácter de una Fedra desgarrada por el torbellino fatídico de las pasiones humanas no es más que un exhaustivo estudio sobre las propias angustias existenciales y contradicciones que, en el plano particular, acuciaron a Unamuno en torno a los problemas sobre la inmortalidad del alma, sobre la religión, sobre la pasión y sobre la dicotomía entre verdad y razón, como veremos.

Por otro lado, en el plano general, el simbolismo presente en la obra no es más que el simbolismo que reflejaba el teatro europeo de la época en la recreación de los mitos griegos. Así, los mitos, como realidades simbólicas, eternas y universales, representan problemas acuciantes, además de problemáticos, en el ser humano, y preocupantes mientras el hombre sea hombre. Aquí es donde nuestro egregio dramaturgo vasco hace su entrada; pues mediante el simbolismo que representa el mito de Fedra, como una persona desgarrada por las pasiones internas, Unamuno realiza una reflexión universal transferida al plano humano del problema de las pasiones; ya que se trata de un problema universal y acuciante en el pensamiento del ser humano. Gracias a esta interpretación simbólica del mito griego, que ya no se recrea como historia mítica sino más bien como problema humano y símbolo universal, el autor se acerca al mito desde una perspectiva por completo humana, desligada de dioses y trasladada a un plano contemporáneo, como un problema apremiante en el pensamiento filosófico del poeta. Por esta razón, si en algo reside la originalidad unamuniana en el tema de Fedra es en la humanidad y contemporaneidad concedida al tratamiento mítico, una reinterpretación mítica bastante alejada ya de las versiones senecana y raciniana:

En Unamuno llega a su culminación la humanización de la acción trágica del tema de Fedra, humanización en el sentido de que el conflicto trágico fermenta en la naturaleza humana, sin explícita intervención de los dioses: el amor, en toda su desnudez, hierve y brota del corazón de Fedra y no busca justificación alguna<sup>120</sup>.

Ni los dioses hacen su aparición, ni directa ni indirectamente, ni Fedra está representada por Venus ni Hipólito por Diana, ni a Fedra le ha disparado sus flechas el dios Cupido, ni su madre es Pasífae ni su hermana Ariadna. Por el contrario, Fedra es sólo una mujer

---

<sup>119</sup> Un. *Fedra, Exordio*, 186-189.

<sup>120</sup> Díaz Tejera 1989: 149.

abrasada por un amor fatídico transmitido por el seno de su madre, quien con un beso le transfirió el virus que infectó a Fedra con la enfermedad del amor. Asimismo, Teseo, que en esta versión recibe el nombre de Pedro, no se encuentra ausente en su famosa expedición a los infiernos, sino que se halla en escena desde el principio. Hipólito tampoco muere por un toro enviado por un dios; es más, Hipólito ni siquiera muere. De hecho, tampoco Teseo ruega a un dios que mate a su hijo enviado al destierro. No sucede nada de eso; pues Unamuno convierte el mito en un tema totalmente humano y retoma sólo el esqueleto argumental que le sirve para reflexionar sobre una problemática vigente en el ser humano: la pasión rugiente simbolizada en la personalidad de Fedra.

En la misma línea simbólica encontramos las únicas tres alusiones a personajes mitológicos que hallamos en la obra. La primera hace alusión a la diosa Diana, no en calidad de diosa sino como símbolo de la condición célibe de nuestro protagonista masculino, a quien Fedra acaba de invitar al matrimonio. En irónica réplica éste le contesta: “No es cosa de una vez resuelto casarse, echarse uno a buscar con quién. Y hoy por hoy, como no fuese con Diana...”<sup>121</sup>. La segunda se refiere al archiconocido suplicio de Tántalo, el hijo de Zeus que fue castigado por los dioses a la constante contemplación de agua y frutos sin poder aplacar ni su sed ni su hambruna. Este mito es parangonado simbólicamente con el suplicio de Fedra, condenada también a no poder aplacar su sed amorosa: “Mira que no como, que no duermo, que no vivo, que tus ojos me queman, que muero de la sed de tus besos, que esto es el suplicio de Tántalo...”<sup>122</sup>. En tercer lugar, como veremos, también la Esfinge es mencionada por el médico Marcelo, conocedor de las desgracias familiares, en relación con los enigmas que, según Pedro, el médico está refiriendo en referencia a los sucesos dramáticos<sup>123</sup>.

Son personajes simbólicos, mitos que ya no se narran como mitos, sino como meros símbolos universales de realidades más profundas. Con lo dicho queda suficientemente claro el propósito de Unamuno al transferir un mito griego al plano de las realidades universales y simbólicas como estudio profundo de un tema acuciante en el ser humano: la enfermedad patológica que soporta Fedra como consecuencia de una fatídica pasión amorosa que la hace enloquecer y enfermar paulatinamente a causa del torbellino aciago de una pasión a flor de piel. Todo ello se logra mediante la recreación de un mito tradicional convertido ahora en un teatro de conciencia y experimental.

Ahora bien, esta recreación tan original no habría sido posible si Unamuno no se hubiera desligado del tiempo y del contexto trágico en el cual se enmarca la acción de Fedra. Este tema, considerado anacrónico en calidad de símbolo universal, debe ser inevitablemente transferido a nuestra época contemporánea para poder convertirse en un estudio sobre una problemática presente. Mediante el uso de la palabra como medio para lograr la obtención de sus propósitos escénicos, Unamuno acerca el tema a su mundo coetáneo y fomenta la reflexión sobre la pasión rugiente y la problemática

---

<sup>121</sup> Un. *Fedra*, I, iv.

<sup>122</sup> Un. *Fedra*, II, iii.

<sup>123</sup> Un. *Fedra*, II, ix.

vigente en su teatro de conciencia. Esta es la razón por la cual Unamuno sustituye el verso empleado por sus predecesores por la prosa castellana, traslada la acción de Atenas o Trecén a su España contemporánea, elimina todo tono solemne que predominaba en la tragedia clásica acercando la trama a un pueblecito de clase media español donde el público puede sentirse mejor reflejado. Así, Fedra y Teseo ya no son reyes, sino padres de familia, se modifican los nombres clásicos y se les conceden otros nombres españoles con el fin de acercar la tragedia a la época contemporánea del autor, excepto los de Fedra e Hipólito, que, por ser los protagonistas, debe respetarlos.

En definitiva, Unamuno lleva a sus últimas consecuencias una actualización del tema que ahora transcurre en un ambiente contemporáneo. Esta novedad la realiza con el objetivo de desligarse de todos los motivos de la tragedia clásica y desnudar el tema obteniendo así una tragedia moderna, por medio de la cual el autor expone una problemática preocupante en el pensamiento unamuniano que traslada al plano humano, reflexionando sobre el problema actual de las pasiones.

Por este motivo, los personajes, el ambiente y la problemática que plantea la tragedia son actuales. Se trata de una importante recreación del tema clásico, una actualización por completo original, una modernización del mito griego, tal como el mismo Unamuno reconoce: “Así, esta mi *Fedra*, que no es sino una modernización de la de Eurípides, o mejor dicho, el mismo argumento de ella, sólo que con personajes de hoy en día, y cristianos por tanto —lo que la hace muy otra—”<sup>124</sup>. Razón tiene Unamuno al afirmar que sus personajes son cristianos, pues no podría ser de otra manera si su pretensión es transferir un tema clásico a la actualidad. Así pues, Fedra ya no suplica a los dioses paganos, sino a la Virgen de los Dolores, su muerte ya no persigue el objetivo de liberarse de un acto criminal, sino más bien expiar sus pecados ante Dios. Del mismo modo, la nodriza no le exhorta sólo a controlar su pasión, sino también a rezar por su enfermedad. El cristianismo de Fedra refleja las angustias existenciales de Unamuno en torno al mismo tema. Se versiona una Fedra muy distinta, donde se muestra una acción que ya no está ambientada en la antigüedad, sino en una época actual como consecuencia del simbolismo reflejado en el mito griego. Se consigue así una reflexión sobre la problemática vigente en el pensamiento unamuniano que se hace patente mediante un teatro de conciencia donde se refleja la pasión rugiente de la protagonista como expresión de una realidad acuciante en el pensamiento del ser humano.

Ahora bien, resulta insoslayable que don Miguel de Unamuno, opositor fracasado a una cátedra de latín y traductor de una pulcrísima traducción de la *Medea* de Séneca perfectamente aclimatada para el teatro romano de Mérida, no conociera la versión senecana del tema de Fedra ni la tuviera entre sus principales modelos, a la cual el rector salmantino no nombra entre sus fuentes. Sí que menciona, en cambio, el *Hipólito* de Eurípides, del cual pudo tomar el argumento central y algunos motivos, como la misiva exculpatoria que, en la versión de Eurípides, Fedra envía a Teseo para calumniar a Hipólito. Con todo, en Unamuno la carta es enviada por Fedra para confesar sus

---

<sup>124</sup> Un. *Fedra*, *Exordio*, 186.

pecados minutos antes de morir. Por su parte, la *Phèdre* de Racine pudo servir de inspiración en cuanto al enfoque cristiano al que aspira el dramaturgo jansenista.

Por otra parte, tras una lectura detallada de la *Fedra* de Unamuno podemos encontrar infinidad de influencias derivadas de la versión estoica de Séneca, incluso más abundantes que las versiones eurípidea y raciniana, como ya defendimos en un artículo anterior<sup>125</sup>. La influencia más llamativa hace referencia al tema principal; pues si Eurípides enfoca su tragedia desde la perspectiva divina donde Ártemis y Afrodita son divinidades demoníacas con un poder sobrenatural o fatídico que influye sobre los dos protagonistas y la principalía es concedida a Hipólito, Unamuno enfoca el tema desde la fatalidad humana y el protagonismo de Fedra, un planteamiento que deriva de la versión de Séneca. Así, el poeta hace caso omiso de los personajes de la mitología pagana por querer trasladar la acción a un espacio moderno. Mantiene además el protagonismo del personaje femenino, que refleja mejor el simbolismo de las pasiones. Es en Fedra en quien Unamuno centra el tema concediendo una ínfima importancia al protagonista masculino como personaje principal.

Senecanas parecen ser las constantes ideas estoicas que aparecen a lo largo de la obra, como se puede constatar al principio, donde Fedra confiesa su mal de amores a la nodriza: “Una ola de fuego me labra la carne toda, se me aprieta el corazón y se me anuda la garganta”<sup>126</sup>. Ante esta confesión, con un aseverado talente estoico tal como hiciera la nodriza de Séneca, ésta le exhorta a tener juicio y autocontrolarse, a no dejarse llevar por el *furor*: “Ten juicio, hija, ten juicio (...) Te he dicho que le esquives (...) Resiste, hija, resiste”<sup>127</sup>. Posteriormente aparece Hipólito, quien, lejos ya del personaje misógino de Séneca o del enamorado de Racine, resulta ser un hombre maduro en edad casadera, aunque despreocupado por asuntos que no le competen en absoluto y dedicado por entero a la caza: “Fuera de su trabajo parece no vivir sino para la caza”<sup>128</sup>.

Hipólito es un hombre cuya dedicación a la naturaleza como purificación lo eleva hasta alcanzar la categoría de un hombre sano: “La naturaleza no sufre fiebres ni necesita luchar por querer. Por ello es el verdadero templo de Dios”<sup>129</sup>. En cambio, Fedra representa todo lo contrario, es mujer enferma de una pasión indecorosa e inocente de toda responsabilidad, pues se encuentra abocada a una fatalidad que la hace desfallecer, un amor que, por el simple hecho de ser amor, la convierte en inocente. Este sentimiento de culpabilidad, ni del todo culpable ni del todo inocente, Unamuno pudo tomarlo de Racine: “¿Qué es eso de amor culpable? Si es amor no es culpable”<sup>130</sup>.

En efecto, la contraposición entre la pureza y cordura sana representada por Hipólito y el amor pasional y enfermizo encarnado por Fedra refleja claramente, en el pensamiento unamuniano, una antinomia en torno al problema agónico de la existencia

---

<sup>125</sup> Sobre esto, vid. Pérez Lambás 2015: 241-244.

<sup>126</sup> Un. *Fedra*, I, i.

<sup>127</sup> Un. *Fedra*, I, i.

<sup>128</sup> Un. *Fedra*, I, ii.

<sup>129</sup> Un. *Fedra*, I, iii.

<sup>130</sup> Un. *Fedra*, I, i.

humana, desgarrada entre la razón y la fe, la duda y el anhelo, la pasión y la voluntad, en un contexto de incertidumbre espiritual y desasosiego de una conciencia solitaria abocada a la muerte. El reflejo desalentador de la conciencia agónica de Miguel de Unamuno lo constituye la propia contradicción interna de Fedra, desgarrada por una fatalidad irreprimible. Así es el ambiente que se respira en la declaración que Fedra en persona, igual que en la versión de Séneca, hace de su amor ante Hipólito: “Es la fatalidad, Hipólito, a la que no se puede, a la que no se debe resistir”<sup>131</sup>. De este modo, Fedra se hace eco del pensamiento unamuniano al considerar la razón como instrumento insuficiente para resolver el conflicto existencial, sino que ésta debe ser sustituida por la verdad, a fin de alcanzar la liberación interior y espiritual<sup>132</sup>. Así pues, la razón resulta un medio insuficiente para que Fedra logre vencer a la fatalidad. Únicamente la verdad, la verdad desnuda, la verdad después de la muerte<sup>133</sup>, es capaz de redimir los pecados de la protagonista cuando ésta se suicide al final de la obra, razón por la cual Fedra obtiene la categoría de santa mártir: “¡Después de todo ha sido una santa mártir! ¡Ha sabido morir!”<sup>134</sup>.

En efecto, las propias contradicciones de Fedra se convierten en reflejo de la problemática acuciante en el pensamiento unamuniano, la lucha agónica del ser humano en constante pugna interior y angustia existencial ante los problemas de la razón y la verdad, de la fe y la duda. De aquí las agónicas antinomias que aparecen en la obra:

Unamuno representó en el paisaje espiritual español de principios de siglo la encarnación existencial de la contradicción íntima como resorte de acción agónica. Su espíritu, a un tiempo desgarrado por la presencia permanente de la antinomia, vive de ella, por ella y frente a ella<sup>135</sup>.

Tras su confesión, Fedra es calificada como enferma por su hijastro: “Estás loca, madre, loca perdida, y tu locura es contagiosa”<sup>136</sup>. Ante el desprecio del muchacho hacia su madrastra, la acción dramática se vuelve enormemente conflictiva, puesto que Fedra empeora en su enfermedad al sentirse despechada y despreciada por su amado, pues se encuentra muriendo de amor. En este punto, se exageran las contradicciones internas de la protagonista que paulatinamente va transformando el amor en odio, como consecuencia del desprecio que soporta:

No puedo más. Esto es más fuerte que yo. No sé quién me empuja desde muy dentro... Aquel beso de fuego de lágrimas... ¿Y es el deber, es el amor filial o me desprecia? Sí, sí, me desprecia... Una jabalina acorralada... ¿Tan fea soy? Quiere a otra, no me cabe duda, no es posible si no... Mas no, no, no, es leal, generoso, veraz. Sí, sí, es su padre. ¡Qué horror! ¡Soy una miserable! ¡Loca, sí, loca perdida!<sup>137</sup>

---

<sup>131</sup> Un. *Fedra*, I, iv.

<sup>132</sup> Sobre esto, vid. Escobar Borrego 2002: 80, n. 29.

<sup>133</sup> Un. *Fedra*, III, xiv.

<sup>134</sup> Un. *Fedra*, III, xiv.

<sup>135</sup> Serrano Ramírez 1995: 109.

<sup>136</sup> Un. *Fedra*, I, iv.

<sup>137</sup> Un. *Fedra*, I, v.

La dicotomía *ratio/furor*, que remonta a Séneca, también se puede vislumbrar en la caracterización psicológica de la Fedra unamuniana<sup>138</sup>; pues Unamuno pudo tomar de Séneca el duelo tremendo de la mujer enamorada de su hijastro. Tales contradicciones internas, presentes ya en Séneca, sirvieron a Unamuno para condensar su filosofía: su eterno dudar, su constante preguntarse y las angustias existenciales atravesadas por Unamuno y reflejadas en las contradicciones internas de Fedra.

De Séneca pudo tomar también el afán por el estudio de los personajes, por la psicología de la protagonista perfectamente definida, el conflicto que tanto en Fedra como en Unamuno produce la enajenación provocada por la pasión. Así, mediante la metáfora senecista del *theatrum mundi*<sup>139</sup>, Unamuno refleja cual espejo la crisis espiritual por la que atraviesa, su profundo desengaño ante el mundo y su afán de inmortalidad; ambiente observable también en la personalidad conflictiva y contradictoria de Fedra.

También son senecanas determinadas ideas estoicas puestas en boca de la nodriza y del médico Marcelo, quien en su diagnóstico sobre la protagonista aduce extrapolaciones sobre Fedra e Hipólito, alegando que aquella se encuentra en un estado fuera de sí, sin autocontrol, y éste se halla en un estado de dominación espiritual. Esta afirmación sobre el hijastro recuerda la fraseología senecana del “*secum morari*”, *morar en sí*, o del “*sapiens in se reconditur, secum est*”, *el sabio se concentra en sí mismo, vive para sí*<sup>140</sup>. Con estas palabras informa el médico a Teseo sobre su diagnóstico: “Yo sólo sé que estás, contra tu costumbre, fuera de ti, que tu mujer anda fuera de sí también hace algún tiempo y que tu hijo vive más dentro de sí que nunca”<sup>141</sup>. Igualmente, el médico se refiere a Hipólito como un hombre equilibrado, virtuoso y dueño de sí mismo; consideraciones que traen a la memoria el pensamiento senecano que hallamos en el tecnicismo de “*vindica te tibi*”, *reivindica para ti la posesión de ti mismo*: “Tu hijo es uno de los hombres más equilibrados, más dueños de sí, más serenos, más sanos que conozco”<sup>142</sup>. Igualmente influido por Séneca nos parece la fusión entre las máximas horacianas del “*carpe diem*” y del “*tempus fugit*” en las palabras que Pedro dirige a Hipólito desde el momento en el cual el padre le incita a encontrar mujer para el matrimonio: “Corre el tiempo (...) ¡Se va el tiempo que vuela! A sus años debía Hipólito pensar ya en casarse”<sup>143</sup>. Este verso, como vimos anteriormente<sup>144</sup>, podría

---

<sup>138</sup> Vid. Escobar Borrego 2002: 72; Pérez Lambás 2015: 241.

<sup>139</sup> Es Séneca quien define la teoría que posteriormente se conocerá como *El gran teatro del Mundo*, que posteriormente influirá en autores como Shakespeare o Calderón. Según ésta, el teatro es un espejo que refleja la realidad, y de ello se sirve Unamuno. Bien que con algunos precedentes, fue Séneca quien le dio forma a esta teoría que influyó en los autores posteriores, pues Aristóteles definió la tragedia como una mimesis o imitación de la realidad, pero no como un reflejo de dicha realidad. Sobre esto, vid. Elizalde 1977: 23-41.

<sup>140</sup> Sen. *Ep.* 9, 16.

<sup>141</sup> Un. *Fedra*, II, ix.

<sup>142</sup> Un. *Fedra*, II, ix.

<sup>143</sup> Un. *Fedra*, I, ii.

<sup>144</sup> Pérez Lambás 2015: 243.

retomar ambas ideas horacianas condensadas también en la versión senecana: “Aetate frueri: mobili cursu fugit”, *disfruta de la edad: se escapa en veloz carrera*<sup>145</sup>.

Volviendo a la tragedia que nos ocupa, los acontecimientos se suceden de tal forma que, tras el despecho sentido por Fedra, ésta transforma el amor en odio y se vuelve hostil hacia el muchacho: “O se me rinde o se va de casa; le echo de ella”<sup>146</sup>. Asimismo, la incredulidad de Fedra ante la religión refleja las dudas existenciales de Unamuno en torno al mismo tema, a pesar de los constantes consejos de la nodriza Eustaquia en acudir a la oración como consuelo: “Rezar... rezar... con estas cosas no sé ya si creo o no... Pero rezo, rezo a la Virgen Santísima de los Dolores”<sup>147</sup>. Y efectivamente es el odio el que la conduce a calumniar a Hipólito, difamación llevada a cabo por la propia Fedra, como en Séneca.

Tras estos episodios se produce el famoso enfrentamiento entre Hipólito y Pedro. Pero la diferencia principal de este pasaje con las versiones anteriores radica en el hecho de que el padre, obcecado por la calumnia lanzada contra su hijo que considera veraz, ya no destierra a Hipólito ni lo maldice con los votos al dios Neptuno. Estas referencias a la divinidad ya no tendrían sentido en la versión unamuniana que acabamos de describir. Por el contrario, la modernidad característica del teatro de Unamuno hace que Pedro simplemente expulse a su hijo de casa.

Por otro lado, la difamación proferida por Fedra ha traído consecuencias, pues la protagonista ha cometido un pecado como resultado de una pasión amorosa irrefrenable, de una fatalidad que no se puede controlar. Por ello, Fedra ve agravada su enfermedad y su locura, su contradicción interna. Esta enfermedad la hace desfallecer y tiene como única cura el descanso eterno y la verdad después de la muerte, con el fin último de expiar sus pecados ante Dios, de purificar sus ignominiosos actos con la verdad. La única salida será la muerte: “No se puede seguir así; hay que acabar y acabar de una vez y del todo. Tengo que dejarles en paz y quedarme en paz también yo... en la única paz para mí ya posible... ¡En la última paz, en la que no acaba, en la paz eterna!”<sup>148</sup>. Éste es el único remedio para curar su enfermedad.

En este sentido, el arrepentimiento cristiano de la protagonista se convierte en la única salida para curar la enfermedad, para lo cual ingiere unas pastillas que la acaban matando y entrega a la nodriza una tablilla (recurso heredado de Eurípides) con el fin de purificar sus pecados y limpiar su honor ante Dios. Así, Fedra se hace eco de nuevo del pensamiento unamuniano: “Sólo la verdad purifica. No descansaría mi alma, iríase al infierno si Hipólito quedase bajo el peso de mi calumnia. (...) Todo lo verdadero y lo verdadero solo es limpio. (...) Cúrame con la muerte tú que te dejaste matar en cruz para curarnos”<sup>149</sup>. Con la pretensión de alcanzar el cielo y el arrepentimiento cristiano a causa del cual desvela la verdad del crimen cometido, Fedra alcanza la redención

---

<sup>145</sup> Sen. *Phaed.* 446.

<sup>146</sup> Un. *Fedra*, II, i.

<sup>147</sup> Un. *Fedra*, II, i.

<sup>148</sup> Un. *Fedra*, II, xiii.

<sup>149</sup> Un. *Fedra*, III, i.

esperada tras su muerte, producida por su pasión, como afirma la nodriza<sup>150</sup>. Esta muerte cristiana, según la cual la verdad queda al descubierto como chivo expiatorio, la convierte en santa mártir, como afirma Pedro: “¡Después de todo ha sido una santa mártir! ¡Ha sabido morir!”<sup>151</sup>.

En definitiva, mediante este perfecto sincretismo de ideas angustiantes que acucieron el pensamiento unamuniano, nuestro conspicuo catedrático de griego nos deleita con una tragedia moderna donde se reflejan problemas vigentes en el pensamiento contemporáneo. Esta tragedia es, al mismo tiempo, cristiana y simbólica; pues el mito griego se utiliza como símbolo de una realidad filosófica más profunda, donde las contradicciones internas y las dudas existenciales de Fedra son en realidad las del propio Unamuno. Es una tragedia sobre la fatalidad del amor inescrutable en el ser humano. Trata sobre el sino que condujo a la catástrofe la pasión desgarradora de una protagonista enferma. Así pues, razón tiene Unamuno al concluir su tragedia de la siguiente manera: “¡Tenía razón, es el sino!”<sup>152</sup>.

---

<sup>150</sup> Un. *Fedra*, III, v.

<sup>151</sup> Un. *Fedra*, III, xiv.

<sup>152</sup> Un. *Fedra*, III, xiv.

### 3. ESTRUCTURA Y ACCIÓN DRAMÁTICA

En este apartado ofrecemos una panorámica general sobre la acción y la estructura dramática de las tres tragedias partiendo del *Hipólito* de Eurípides. Para ello, analizamos los diferentes mitemas que conforman la estructura del mito griego y, mediante el estudio de dicha estructura, hacemos hincapié en aquellas variantes temáticas que configuran cada una de las obras tratadas. Así, examinamos las convergencias y divergencias de dicha estructura, así como los temas y motivos retomados de la tradición, con el objetivo de indagar el porqué de cada una de las distintas variantes que abordan el mito de Fedra en relación con las necesidades compositivas de cada uno de los autores.

#### 3.1. Estructura formal. Los coros en Séneca

Cuando hablamos de *estructura formal* nos referimos a la división estructural que cada una de las tragedias presenta, esto es, la división en actos<sup>153</sup>. Aristóteles describe las partes de la tragedia griega, donde el número de episodios era indeterminado y éstos se hallaban intercalados por una serie de cantos corales o estásimos. Según el estagirita, una tragedia griega se encontraba dividida en cinco μέρη o “partes”: prólogo, párodo, episodios, estásimos y éxodo. Con todo, esta división se encuentra aún muy lejos de la repartición en actos que hallamos en las obras actuales.

Si esta era la estructura formal de una tragedia griega, la división en cinco actos que presenta la *Fedra* de Séneca, a pesar de que Séneca no siguiera a raja tabla dicha estructuración en todas sus obras, parte de una idea de época helenística, posterior ya a la etapa de la tragedia griega donde la πόλις dominaba el contexto sociopolítico. Probablemente, la división en actos comenzó por una mala interpretación de Aristóteles, pues se entendió “actos” donde aquél dijo “partes”, una interpretación retomada por Horacio en su *Ars poetica*<sup>154</sup>. Siguiendo la regla horaciana, Séneca divide su *Fedra* en cinco actos intercalados por meros interludios corales, que corresponden a los estásimos de la tragedia griega. Ahora bien, si las partes corales de la tragedia ática se cantaban y danzaban, con unos temas más o menos relacionados con la trama principal de la obra<sup>155</sup>, los coros en Séneca están muy lejos de mantener las propiedades que en origen se atribuyen a la tragedia griega. En el contexto de la tragedia ática, los estásimos no

---

<sup>153</sup> Sobre esto, vid. Beare 1972: 172-192.

<sup>154</sup> Hor. *A. P.* 179-201: Neve minor neu sit quinto productior actu fabula, *que la pieza no sea ni menor ni sobrepase el quinto acto.*

<sup>155</sup> No nos detenemos en la relación temática entre los cantos corales y los episodios, por ser un tema tratado en abundancia, bastante controvertido y que se escapa de nuestro objetivo. Por lo general, en algunas tragedias como *Edipo Rey* se ve muy clara esta relación en la idea de que el coro realiza una reflexión general sobre el desarrollo de la acción, que tiene lugar en los episodios, y representa la voz popular que canta las desgracias reales. Con todo, en otras tragedias esta relación no se ve tan clara. Es el caso, por ejemplo, del conocido “elogio de Atenas” que aparece en *Edipo en Colono* (*OC.* 668-719), donde se alaban los símbolos más emblemáticos de la ciudad. Sobre esta problemática se pueden consultar los trabajos de Burton (1980) y Errandonea (1958) citados en la bibliografía final.

eran considerados todavía como interludios corales que servían para separar los actos, si bien se pueden vislumbrar algunos casos en esta línea<sup>156</sup>.

Por otro lado, las tragedias de Séneca parecen estar más bien destinadas a las recitaciones públicas que a la representación<sup>157</sup>. Así, los coros en Séneca parecen tener una función de reflexión sobre la trama argumental y tienen como función principal la división de la tragedia en cinco actos, según la ley horaciana. Esta reflexión se hace patente si examinamos cada uno de los entreactos de la obra. En efecto, si en el primer acto, Fedra ha confesado a la nodriza su ardorosa pasión amorosa, la primera intervención del coro sirve de reflexión sobre el poder inescrutable del amor simbolizado en la figura de Cupido: *Nihil immune est, / odiumque perit, cum iussit Amor; / ueteres cedunt ignibus irae, nada se escapa, incluso el odio muere, cuando lo ordena Amor; ante sus fuegos ceden las viejas iras*<sup>158</sup>. Este estésimo sirve de tránsito entre los actos primero y segundo y reflexiona sobre la fuerza del amor, del mismo modo que ya hicieran Sófocles en *Antígona* y Eurípides en una famosa exaltación del poder de Cupido en *Hipólito*<sup>159</sup>.

Si en el segundo acto se produce la confesión del amor a Hipólito y éste, en su desprecio al amor, repulsa la desenfrenada pasión de Fedra, la conclusión del segundo estésimo tiene carácter estoico, pues es una exhortación a Hipólito para que haga valer la belleza que ahora en la juventud le es propicia y disfrute del momento. El Amazonio pronto llegará a la senectud, que le privará de la hermosura pasajera de su presente. En otras palabras, se produce una exhortación hacia Hipólito a disfrutar del momento de su hermosa juventud en una clara alusión al tópico del *carpe diem*: *Res est forma fugax: quis sapiens bono / confidat fragili? Dum licet, utere, una cosa fugaz es la hermosura. ¿Quién, siendo sabio, puede fiarse de tan frágil bien? Gózala, mientras puedas*<sup>160</sup>.

Igualmente, si en el acto tercero se produce la calumnia lanzada por Fedra como consecuencia del estado pasional desenfrenado en el que se encuentra, el canto coral que sirve de tránsito entre este acto y el siguiente reflexiona sobre los reveses de la fortuna, en completo desorden, y sobre la pasión cruel que reina en los círculos aristocráticos: *Res humanas ordine nullo / Fortuna regit sparsisque manu / munera caeca peiora fouens: / uincit sanctos dira libido, / fraus sublimi regnat in aula, los asuntos humanos en completo desorden los rige la Fortuna, que esparce sus favores con una mano ciega, dando su apoyo siempre a los peores; vence a los santos la pasión cruel, en el grandioso palacio reina el fraude*<sup>161</sup>.

Por último, en el acto cuarto aparece el mensajero con la noticia de la muerte de Hipólito, pretexto que le sirve al coro de reflexión sobre el lamento que suscitan las

<sup>156</sup> Según Aristóteles (*Po.* 1456a), el tragediógrafo Agatón fue el primero en componer ἐμβόλιμα, interludios musicales cuyos temas nada o poco tenían que ver con la trama que se desarrolla en los episodios. Sobre esta innovación, vid. Luzón Martín 2015: 210-211.

<sup>157</sup> Sobre esta controversia, vid. Herington 1982: 570-581.

<sup>158</sup> *Sen. Phaed.* 353-355.

<sup>159</sup> Cf. *S. Ant.* 782-882; *E. Hipp.* 525ss.

<sup>160</sup> *Sen. Phaed.* 773-774.

<sup>161</sup> *Ibid.* 978-982.

nuevas en Teseo. Así, este canto coral es empleado como interludio entre el acto cuarto y el quinto: *Hic qui clari sidera mundi / nitidumque diem morte relicta / luget maestos tristes reditus, éste (sc. Teseo), que ha vuelto a ver los astros del brillante cielo y el día luminoso, dejando atrás la muerte, lamenta tristemente su funesto regreso*<sup>162</sup>.

En definitiva, la *Phaedra* de Séneca presenta una división en cinco actos separados por los cantos corales, división heredada y modificada de la tragedia griega. Su objetivo principal es reflexionar sobre el transcurso de los acontecimientos y separar los actos. Por otro lado, estos cantos corales ni se cantaban ni se danzaban ni se hallaban divididos en estrofas y antistrofas, razón por la cual los estásimos en Séneca tienen una función claramente diferente de la que presentan en la tragedia griega.

Posteriormente, cuando se retomó la teoría literaria clásica en el renacimiento y en el barroco<sup>163</sup>, los dramaturgos del barroco francés llevaron a la práctica de manera rigurosa las leyes clásicas en la idea de que los autores clásicos las habían seguido de manera estricta, algo por otra parte erróneo. Por esta razón, la *Phèdre* de Racine se halla dividida en cinco actos, por medio de los cuales la acción avanza de manera elegante y pausada, a la manera solemne de la tragedia griega y de la época absolutista de Luis XIV. Sobra decir que los coros se han eliminado probablemente a causa de la innecesaria intercalación de las partes corales en una obra del barroco francés, donde los actos ya vienen marcados sin necesidad de ser divididos por los coros. Por su parte, en Miguel de Unamuno, en pleno teatro moderno hispano, conocedor sobresaliente de la tragedia griega, entra en juego la modernidad y la contemporaneidad, el simbolismo y el psicoanálisis. Así, el rector salmantino divide su *Fedra* en tres actos, estructuración que nos recuerda al esquema básico de introducción, nudo y desenlace. Tal división de Unamuno se debe probablemente a su interés por crear un teatro desnudo, donde queda patente la división más general e inmediata de la trama argumental.

### 3.2. Los prólogos

En Eurípides, como es natural en este autor, la tragedia se abre con el monólogo expositivo de la diosa Afrodita, que informa sobre el tema central de la versión eurípidea: la soberbia de Hipólito contra la diosa del amor, a quien el héroe ha dejado de tributar honores<sup>164</sup>. Por su parte, en la versión de Séneca aparece una monodía del

---

<sup>162</sup> Sen. *Phaed.* 1144-1146.

<sup>163</sup> Recordemos que el satírico Boileau, contemporáneo y amigo de Racine, escribió un *Art poétique* retomando a Aristóteles y a Horacio. En esta obra, el autor plasmó las teorías clásicas vigentes que los autores de la época trataron de llevar a la práctica: la verosimilitud, la ley de los cinco actos, las unidades de acción, lugar y tiempo.

<sup>164</sup> Como es bien sabido, los prólogos de Eurípides se caracterizan por los monólogos expositivos, donde un personaje, generalmente una divinidad, expone todos los antecedentes del mito hasta llegar al momento inicial de la obra. No entramos en detalle sobre la manera de componer los prólogos en la tragedia griega ni lo que entendían los griegos por “prólogo”. Según Aristóteles, el prólogo es la parte inicial de la tragedia que precede a la párodo o entrada del coro en escena (Arist. *Po.* 1452b). A lo largo del siglo V a. C., los prólogos trágicos experimentan una evolución remarkable, pues pasamos de tragedias esquilas carentes de prólogo y en cuyo inicio se sitúa la párodo (*Persas* y *Suplicantes*), a otros

propio Hipólito, en la cual se elogia la vida campestre de la cual el Amazonio hace alarde y que lo representa en el plano simbólico, como correlato exacto de la diosa Diana, a la cual describe como virginal y viril, a cuyo reino, el de los bosques, Hipólito se consagra: *Ades en comiti, diua uirago, / cuius regno pars terrarum / secreta uacat, y tú asiste a tu amigo, diosa virgen viril, a cuyo reino se consagra la parte solitaria de la tierra*<sup>165</sup>.

Tanto en esta monodia de Séneca como en el monólogo euripideo encontramos una referencia a la virginidad del campo como reflejo de la diosa Ártemis y a la dedicación absoluta de nuestro joven y hermoso Hipólito a este ámbito, que establece un correlato exacto entre las respectivas esferas de la divinidad y el mortal<sup>166</sup>. Así, desde el principio se nos pone en situación mediante la alusión a la virginidad de una pradera intacta, 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. Tras la monodia de Hipólito, que hallamos en la versión senecana, donde el propio Hipólito describe la esfera que lo representa y su relación directa con la diosa Diana, aparece un monólogo de Fedra que sirve de contrapunto a la monodia del Amazonio. Así pues, si en aquella Hipólito describía la esfera casta y virginal que lo representaba, en este nuevo monólogo Fedra hace una nueva descripción sobre la esfera que ella misma encarna: el amor desenfrenado y el fuego que la abrasa y la conduce a la perdición. En el plano divino, Fedra es representada por la diosa Venus: *Alitur et crescit malum / et ardet intus qualis Aetnaeo uapor / exundat antro, se nutre y crece el mal y arde dentro cual el vapor que se exhala desde el antro del Etna*<sup>167</sup>.

Este monólogo, debido al hecho de que el inicio es una fórmula típica de los comienzos de los prólogos de Eurípides, tal vez tenga su antecedente en el prólogo del *Hipólito velado*, con probables contaminaciones de Ovidio en relación con los males de amor y las quejas que profiere Fedra. Así también, podríamos encontrar una hipotética influencia de la *Fedra* de Sófocles en la mención de la ausencia de Teseo, quien se halla en su famosa hazaña a los infiernos. Séneca plasma de antemano la contraposición central de su versión presentando los dos polos opuestos del conflicto que plantea su obra entre las dos esferas representadas por los dos protagonistas: la agreste y virginal, simbolizada por Hipólito, y la pasión amorosa o el abrasante furor, simbolizada por la cretense Fedra. Ambos comportamientos provienen de los antepasados y son descritos en los dos monólogos que abren la versión senecana: el uno de Hipólito, el otro de Fedra.

Por su parte, Racine, que concede una importancia mayor al tema del poder, ya no abre la tragedia con un monólogo como Séneca, sino con un diálogo entre Hipólito y su

---

prólogos esquileo que presentan todavía una estrecha relación con la párodo. Por el contrario, Sófocles se sirve en sus prólogos del diálogo como recurso dramático por medio del cual se incrementa progresivamente la expectativa. En esta variedad de componer los prólogos que presentan los dramaturgos griegos no podemos detenernos, vid. Pérez Lambás 2018: 13-15.

<sup>165</sup> Sen. *Phaed.* 54-56.

<sup>166</sup> Vid. E. *Hipp.* 73-77.

<sup>167</sup> Sen. *Phaed.* 101-103.

ayo Terámenes, en el cual se expone la intención del Amazonio de partir en busca de su padre largo tiempo ausente. Al mismo tiempo, se describe la caracterización de Hipólito en esta tragedia como contrapunto de Fedra, presentada en el siguiente diálogo. De esta manera, se retrata un Hipólito que ya ha dejado de ser el soberbio y altanero personaje que desprecia los honores de Venus para convertirse en un enamorado. Con todo, el personaje no deja de perder la castidad que lo caracteriza, razón por la cual el enamoramiento que presenta es reservado para sus adentros y mantenido de manera tácita; pues Aricia, la nueva amada de Hipólito, es la enemiga del rey: “Il n’en faut pas douter: vous aimez, vous brûlez; / vous périssez d’un mal que vous dissimulez. / La charmante Aricie a-t-elle su vous plaire?”, *no hay duda posible: amáis, os sentís arder, os consumís en un fuego que tratáis de disimular. ¿La encantadora Aricia ha sabido atraeros?*<sup>168</sup>

El amor fatídico que ahora hace mella en Hipólito lo hace huir en busca de su padre desaparecido<sup>169</sup>. A causa de las eximias hazañas de Teseo, anécdotas que Terámenes contaba a Hipólito y con las que ahora el Amazonio nos deleita de manera sucinta en un monólogo<sup>170</sup>, Hipólito se dispone a partir a la búsqueda de su ausente progenitor. Mediante este diálogo, Racine expone la problemática inicial y la caracterización de Hipólito. Esta descripción es contrarrestada por la problemática y la caracterización de Fedra, el polo opuesto del conflicto.

Por su parte, la *Fedra* de Miguel de Unamuno se caracteriza por la carencia de prólogo debido a la pretensión del autor por eliminar todo ornamento innecesario de la tragedia y dejar tan sólo aquellos temas que constituyan la trama central de la obra, el esqueleto argumental. Por este motivo, el conflicto que plantea la versión unamuniana es descrito en el diálogo entre la nodriza y Fedra.

### 3.3. Diálogo entre la nodriza y Fedra

Un episodio repetido en las cuatro versiones que tratan el tema de Fedra es el primer diálogo que mantienen Fedra y la nodriza, en el cual se describen los males que aquejan el alma atormentada de la protagonista. En este diálogo, Fedra expone los sentimientos que impregnan su corazón de abundantes llamas abrasadoras. Así, mediante las constantes metáforas ígneas se retrata a una Fedra consumida y arrastrada por la pasión ineluctable del amor. Frente a ello, la nodriza interviene como consejera moderada en un intento por aplacar la pasión de Fedra.

Tanto en la versión eurípidea como en la senecana Fedra confiesa su deseo por deleitarse en los bosques y corretear por las praderas. Con este anhelo, la cretense alude metafóricamente al Amazonio: Hunc in niuosi collis haerentem iugis, / et aspera agili

---

<sup>168</sup> Rac. *Phèdre*, 135-137.

<sup>169</sup> Rac. *Phèdre*, 48 ss.

<sup>170</sup> Rac. *Phèdre*, 65 ss. Probablemente Racine conociera estas proezas por medio de la *Vida de Teseo* de Plutarco.

saxa calcantem pede / sequi per alta nemora, per montes placet, a él, que no se aparta de las cumbres de las colinas nevadas y que holla con ágil pie las abruptas rocas, sueño con perseguirlo por los profundos bosques, por los montes<sup>171</sup>. Pero mientras que en Eurípides nuestra protagonista aparece enferma por un mal que la aqueja y que silencia hasta que se atreve a manifestar a la nodriza el motivo por el cual se encuentra dolorida; en Séneca, ya desde la primera intervención de la nodriza ésta conoce la razón por la cual la cretense se halla en tal estado. Esto es posible debido a la permanencia de la *nutrix* en escena durante el monólogo precedente de Fedra. En éste la protagonista había descrito el mal que destruía su alma. Ante tal enfermedad, la nodriza de Séneca, con talante estoico, disuade a la protagonista sobre su pasión, sobre su *furor*, al tiempo que trata de exhortarle a refrenar su pasión desgarradora: Moderare, alumna, mentis effrenae impetus, / animos coerce, modera, criatura, los impulsos de tu mente delirante, reprime esos sentimientos<sup>172</sup>.

La nodriza, que se convierte en alter ego del propio Séneca en la medida en que pone de manifiesto los planteamientos estoicos de la tragedia en su intento por conducir a Fedra a la moderación, afirma, con una aplastante contundencia, que la monstruosidad le viene de herencia. Por esta razón, el enamoramiento se puede atribuir a la fatalidad, mientras que la impiedad, “nefas”, o el crimen, “scelus”, se aplican a la moral del individuo. Ésta es una pretensión humana concebida por Fedra, y no por su fatalidad, una criminalidad que se hace patente al dejarse arrastrar por sus incontrolables pasiones, un *furor* contrario a la *ratio*. Esta pasión es contraria a las *mores* romanas y, por tanto, a la *virtus* que debe alcanzar el buen ciudadano mediante la práctica de la *pietas*. Por ello, la pretensión de la nodriza, en tono estoico, es convencer a Fedra de que extinga las llamas que la conducen a la perdición a causa de su crimen, de su *scelus*: Maius est monstruo nefas: / nam monstra fato, moribus scelera imputes, más grande que la monstruosidad es la impiedad, pues las monstruosidades puedes imputarlas al hado, los crímenes a tu moral<sup>173</sup>. No obstante, ante los frustrados intentos de la nodriza por aplacar los impulsos irrefrenables de la protagonista, Fedra se encuentra presa de un poderoso diosecillo, un *potens deus*, que con sus antorchas la abrasa y la confina a una pasión imposible de refrenar: Vicit ac regnat furor, / potensque tota mente dominatur deus, ha vencido y reina la locura y un poderoso dios domina en todo mi espíritu<sup>174</sup>. En este sentido, la protagonista afirma lo siguiente: Furor cogit sequi / peiora, mi loca pasión me fuerza a seguir el peor camino<sup>175</sup>. Ante la perspectiva pesimista de Fedra, ésta decide darse muerte con el fin de aplacar sus pesares. Por el contrario, la nodriza le aconseja detener tan impetuoso impulso y decide tratar de aplacar el intransigente y enaltecido corazón de Hipólito.

Por su parte, Racine parece retomar este mismo diálogo directamente de la versión de Eurípides. Así pues, en ambos tratamientos la nodriza desconoce el mal que aqueja a

---

<sup>171</sup> Sen. *Phaed.* 233-135.

<sup>172</sup> *Ibid.* 255-257.

<sup>173</sup> *Ibid.* 143-144.

<sup>174</sup> *Ibid.* 184-185.

<sup>175</sup> *Ibid.* 179-180.

Fedra y lleva a cabo constantes intentos por descubrirlo, mientras que la protagonista calla su enfermedad hasta que, debido a la constante insistencia de la nodriza, no encuentra más remedio que desvelar su pasión amorosa: “De l’amour j’ai toutes les fureurs”, *estoy poseída por la furia del amor*<sup>176</sup>. Por el contrario, en la versión de Séneca, como hemos visto, la nodriza ya conoce desde el principio la dolencia que padece su ama. Igualmente, en las tres versiones Fedra muestra su anhelo por codearse en los bosques umbrosos en una críptica alusión a Hipólito: “Dieux! Que ne suis-je assise à l’ombre des forêts! / Quand pourrai-je, au travers d’une noble poussière, / suivre de l’oeil un char fuyant dans la carrière?”, *¡Dioses! ¡Quién pudiera sentarse en la umbría del bosque! ¡Seguir, a través de una nube de polvo, en su carrera, la estela fugitiva de un carro que se aleja!*<sup>177</sup>

A diferencia de Séneca, tanto en el tratamiento de Racine como en el de Eurípides, la nodriza pregunta a Fedra si son sus manos las que han realizado algún acto criminal y tal es el motivo de su abatimiento<sup>178</sup>. En ambas versiones podemos contemplar la prostración de la nodriza en señal de súplica con el fin de adquirir la verdad sobre el motivo del mal que atormenta el alma de Fedra<sup>179</sup>. Todos estos motivos comunes entre ambas versiones nos hacen tener en consideración la importante influencia de Eurípides en el diálogo de la versión raciniana, cuya conversación concluye con un monólogo de la propia Fedra exponiendo la razón de sus pesares: “Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée. / D’un incurable amour remèdes impuissants!”, *buscaba en sus entrañas mi razón extraviada, ¡pero era un remedio inútil contra mi incurable amor!*<sup>180</sup> Este amor incurable tiene como único remedio para Fedra la muerte con el fin de rescatar el honor perdido, el honor alcanzado como consecuencia del arrepentimiento cristiano que se vislumbra en la protagonista: “Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire, / et dérober au jour une flamme si noire”, *querría con mi muerte rescatar mi honor y ocultar para siempre un amor tan infame*<sup>181</sup>.

En cambio, frente a las versiones eurípidea y raciniana, donde la nodriza interroga a la protagonista sobre la desgracia que la atenaza, la *Fedra* de Unamuno presenta más semejanzas con la versión senecana. En la tragedia estoica, la nodriza parece saber desde el principio el mal que aqueja a Fedra al estar presente en escena en el momento del monólogo de la protagonista. Así, la *nutrix*, que en Unamuno recibe el nombre de Eustaquia, conoce de antemano la desgracia que recae sobre su ama, un conocimiento que da pie a la reflexión entre ambas sobre la fatalidad que se cierne sobre Fedra, que se encuentra consumida por una pasión irrefrenable: “Una ola de fuego me labra la carne toda, se me aprieta el corazón y se me anuda la garganta”<sup>182</sup>. Las metáforas ígneas y los síntomas amorosos, como estamos viendo, remiten de nuevo a las versiones anteriores del mito de Fedra, especialmente de Séneca, pasadas por el tamiz de los poemas de

<sup>176</sup> Rac. *Phèdre*, 159.

<sup>177</sup> Rac. *Phèdre*, 176-178.

<sup>178</sup> Cf. Rac. *Phèdre*, 220 ss.; E. *Hipp.* 317ss.

<sup>179</sup> Cf. Rac. *Phèdre*, 243 ss.; E. *Hipp.* 325ss.

<sup>180</sup> Rac. *Phèdre*, 282-283.

<sup>181</sup> Rac. *Phèdre*, 309-310.

<sup>182</sup> Un. *Fedra*, I, i.

Safo. Ante esta declaración, la nodriza Eustaquia, con talante estoico del mismo modo que Séneca, trata de exhortarle a resistir su irrefrenable amor: “Resiste, hija, resiste”<sup>183</sup>.

Todo se queda en la fatalidad, en el sino ineludible transmitido por el beso que en su día le dio su madre, único recuerdo que Fedra conserva de su progenitora. Tras este diálogo, las dos siguientes escenas de la *Fedra* de Unamuno presentan la personalidad de Hipólito, caracterización que contrasta con la reflejada por Fedra en este diálogo. Así pues, si la protagonista aparece como una mujer enfermiza y cautiva de los inescrutables poderes del amor, nuestro personaje masculino se presenta puro y casto, practicante de la caza, amante de la naturaleza y en un estado de salud inaudito: “La naturaleza no sufre fiebres ni necesita luchar para querer”<sup>184</sup>.

### 3.4. Declaración a Hipólito

En la versión de Eurípides, tras el diálogo entre la nodriza y Fedra, encontramos un monólogo recitado por la τροφός en el que se describen los síntomas del amor soportados por Fedra<sup>185</sup>. Por otra parte, en la *Phaedra* de Séneca es también la nodriza quien describe los síntomas enfermizos por los que atraviesa la protagonista: Torretur aestu tacito et inclusus quoque, / quamuis tegatur, proditur uultu furor, *se abrasa en un fuego silencioso y su oculta locura, aunque se intente taparla, la pone su rostro al descubierto*<sup>186</sup>. También del mismo modo que en Eurípides, en Séneca la nodriza emprende la tarea de aplacar el alma indomable de Hipólito; pero mientras que en Eurípides llega a revelarle el amor que siente Fedra hacia él, en Séneca la conversación entre la nodriza e Hipólito se convierte en un verdadero agón con talante estoico, desde el momento en que la *nutrix* induce al héroe a disfrutar del momento y de la juventud pasajera. Con ello, la nodriza exhorta a Hipólito a dejarse seducir por los infalibles dardos del amor, consejo que de inmediato nos trae a la memoria las máximas estoicas del *carpe diem* y del *tempus fugit*: Aetate fruere: mobili cursu fugit, *disfruta de la edad: se escapa en veloz carrera*<sup>187</sup>.

Frente a ello, Hipólito, como héroe misógino, consideración ésta retomada de Eurípides, defiende la complacencia en los bosques alejada de los lujos antes que aquella que se deleita en la ciudad: Non alia magis est libera et uitio carens / ritusque melius vita quae priscos colat, / quam quae relictis moenibus siluas amat, *no hay otra vida más libre y más limpia de vicio y que mejor respete las antiguas costumbres que aquella que, dejando atrás las murallas, se complace en los bosques*<sup>188</sup>. Tras este intento por convencer a Hipólito, se produce la declaración del amor que Fedra siente por el hijo de Teseo. En este episodio, en la versión de Eurípides es la nodriza fuera de

---

<sup>183</sup> Un. *Fedra*, I, i.

<sup>184</sup> Un. *Fedra*, I, iii.

<sup>185</sup> E. *Hipp.* 433-481.

<sup>186</sup> Sen. *Phaed.* 362-363.

<sup>187</sup> Sen. *Phaed.* 446.

<sup>188</sup> Sen. *Phaed.* 483-485.

escena quien confiesa el amor que siente su madrastra hacia él, mientras que Fedra se limita a lamentarse al oír desde la escena la confesión. Por su parte, en la *Phaedra* de Séneca es Fedra en persona quien, desgarrada por una pasión que le es imposible sobrellevar, declara su amor a Hipólito: *Pectus insanum uapor / amorque torret, mi pecho enloquecido lo abrasa la llama ardiente del amor*<sup>189</sup>.

Esta divergencia argumental entre Eurípides y Séneca responde a la distinta necesidad de cada autor. Así, el tragediógrafo griego encomienda a la nodriza la tarea de confesar el sacrílego amor a Hipólito fuera de escena. Este hecho probablemente se deba a un intento por resarcirse de las malas críticas que obtuvo su primer *Hipólito*, en el cual era la propia Fedra quien declaraba su amor a Hipólito. En su *Hipólito velado*, Eurípides reflejaba una personalidad femenina carente de *σωφροσύνη*, razón por la cual en su nueva versión sobre el mito retrata una Fedra más moderada y comedida en sus actos, trasladando la acción de la confesión de Fedra a la nodriza. Por su parte, la intención senecana por plasmar una Fedra por completo desgarrada y devorada por las abrasadoras llamas del amor conduce al filósofo a retomar la versión argumental del *Hipólito velado*. De este modo, Séneca convierte a Fedra en una protagonista cargada de ambigüedades y contradicciones. En consecuencia, debido a su desmesurado amor, la cretense es impelida a desvelar un amor indecoroso hacia su hijastro. En su declaración, Fedra trata de hallar pretextos con el fin de legitimar su ardiente pasión hacia el hijo de su marido. Fedra intenta de autoconvencerse de la muerte de su marido, que se encuentra largo tiempo en los infiernos en una famosa empresa, región de la cual nadie puede regresar. Al mismo tiempo, exhorta a Hipólito a adquirir el trono abandonado por su esposo: *Tu qui iuuentae flore primaueo uiges, / ciues paterno fortis imperio rege; / sinu receptam supplicem ac seruam tege: / miserere uiduae, tú, que tienes el vigor de la primera flor de tu juventud, gobierna firmemente a los ciudadanos con la autoridad de tu padre; a ésta que te suplica y se ofrece como esclava protégela acogiéndola en tu seno. Ten compasión de una viuda*<sup>190</sup>.

Por su parte, tanto Racine como Unamuno parecen retomar este episodio de la versión senecana, puesto que en los tres casos es Fedra en persona quien declara su indecoroso amor a Hipólito. Pero mientras que en Séneca nuestra protagonista aparece desgarrada por un sinfín de ambigüedades y claroscuros resultantes de su irrefrenable pasión, en Racine la reina se muestra en una posición más decorosa, tratando de callar un deseo tan abominable hasta el estallido último. Finalmente, de manera indirecta, debe confesar su oprobioso anhelo en un estado debatido también entre el *furor* y la *ratio*: *“J’aime. Ne pense pas qu’au moment que je t’aime, / innocent à mes yeux, je m’approuve moi-même, / ni que du fol amour qui trouble ma raison / ma lâche complaisance ait nourri le poison”, amo, y no creas que al amarte me creo inocente y apruebo mi conducta. Tampoco he alimentado con cobarde complacencia el loco amor que turba mi razón*<sup>191</sup>.

---

<sup>189</sup> Sen. *Phaed.* 640-641.

<sup>190</sup> Sen. *Phaed.* 620-623.

<sup>191</sup> Rac. *Phèdre*, 673-676.

El deseo de aplacar sus libidinosos apetitos y de esquivar sus pesares conduce a la Fedra de Racine a recordar a Hipólito el decreto que ella promulgó contra su hijastro con el fin de evitar a su amado y curar así su enfermedad: “En public, en secret, contre vous déclarée, / j’ai voulu par des mers en être séparée, / j’ai même défendu, par une expresse loi, / qu’on osât prononcer votre nom devant moi”, *en público, en privado, contra vos he hablado; he querido poner mares entre los dos. Incluso he prohibido, por una ley expresa, que fuera pronunciado vuestro nombre ante mí*<sup>192</sup>. Con este decreto se confirma la intención raciniana por focalizar el tema principal en el poder y en la ley, como motivo vertebrador de la obra. Así también, tanto en Racine como en Séneca (no así en Eurípides) podemos encontrar a una Fedra callada que paulatinamente revela a Hipólito la verdad fatídica de su amor. Por esta razón, en ambos dramaturgos encontramos una declaración que en principio se realiza de manera indirecta. En ésta, la hermosura de Hipólito es comparada con la de su padre, el rey del Ática. Así sucede en Séneca: *Thesei uultus amo / illos priores, quos tulit quondam puer / (...) tuaeque Phoebes uultus aut Phoebi mei, / tuusue potius, estoy enamorada del rostro de Teseo, aquel de antes, el que tenía hace tiempo de muchacho (...) Era el rostro de tu Febo o de mi Febo; mejor aún, el tuyo*<sup>193</sup>. En Racine encontramos el mismo tema: “Il avait votre port, vos yeux, votre langage”, *tenía vuestro porte, vuestros ojos y habla*<sup>194</sup>. En la misma línea se presenta la confesión que Fedra hace a la nodriza en la versión del catedrático salmantino: “Cuando tengo que abrazar a Pedro veo en él, en sus ojos sobre todo, los de mi Hipólito”<sup>195</sup>.

Igual que sucede en Séneca y en Racine, pero a diferencia de Eurípides, en la versión unamuniana es Fedra en persona quien declara su amor a su hijastro, no sin antes interrogarle sobre sus perspectivas de casarse. Así pues, en Unamuno, Hipólito es un jovencuelo en edad madura cuyo padre quiere convencerle a través de Fedra de que se case. Por otra parte, Hipólito, como sabemos por la tradición heredada por Unamuno, se desentende de la esfera del matrimonio: “¿Casarme? ¿Para qué? Y sobre todo no es esa resolución que deba tomarse así, en principio y por principio; eso viene ello solo”<sup>196</sup>. Finalmente, Fedra adquiere la fuerza necesaria para declarar su amor con el fin de poder curar su enfermedad. En este sentido, la protagonista afirma lo siguiente: “Es la fatalidad, Hipólito, a la que no se puede, a la que no se debe resistir”<sup>197</sup>. Tras esta declaración, la desgracia fatídica de Fedra adquiere un punto de acritud tan elevado que condiciona el desprecio del héroe hacia la madrastra. Hipólito, como es esperable, considera este amor un acto despreciable y atroz para un rey.

En todo caso, Hipólito se calla, ya sea por la piedad ante juramentos hechos en honor de los dioses, como en Eurípides, ya sea por considerar el acto digno de censura, como en Racine y en Séneca. De hecho, en la versión raciniana el Amazonio se dispone a

---

<sup>192</sup> Rac. *Phèdre*, 601-604.

<sup>193</sup> Sen. *Phaed.* 646-655.

<sup>194</sup> Rac. *Phèdre*, 641.

<sup>195</sup> Un. *Fedra*, I, i.

<sup>196</sup> Un. *Fedra*, I, iv.

<sup>197</sup> Un. *Fedra*, I, iv

clavar la espada en el pecho de Fedra con el fin de sepultar tan abominable crimen: “Qu’en un profond oubli / cet horrible secret demeure enseveli”, *que en profundo olvido quede sepultado este horrible secreto*<sup>198</sup>. Tanto en Eurípides como en Racine Hipólito manifiesta su desprecio hacia las mujeres. Por otra parte, en la versión unamuniana se intenta salvaguardar el honor del padre y se considera la declaración como una tremenda afrenta contra Teseo. Por estos motivos, el Amazonio prefiere esquivar a Fedra y mantenerse al margen, guardando a su vez el secreto de tan ignominiosa confesión que, tras la inquina de Hipólito, produce en la protagonista femenina un denuesto considerable hacia su hijastro. De este modo, el amor se convierte en odio y repulsa, en un delirio que la hace enloquecer paulatinamente y acelera el camino hasta su destrucción definitiva. La enfermedad cancerígena que padece Fedra se hace extensible de la cabeza al resto de sus órganos vitales. En este sentido, es Hipólito quien reprocha a la madrastra su enfermedad: “Estás loca, madre, loca perdida, y tu locura es contagiosa”<sup>199</sup>.

### 3.5. Calumnia de Hipólito y enfrentamiento entre padre e hijo

Tras la declaración a Hipólito y la consiguiente aversión del Amazonio hacia Fedra y hacia la raza de las mujeres, Fedra ve aumentado el desprecio que siente hacia su amado y comienza a contradecirse y a delirar, comportamientos que ponen de manifiesto la locura de la protagonista. Esta enfermedad se agudiza hasta tal punto que la Fedra de Eurípides acaba ahorcándose con excesiva prontitud, dejando como única declaración una tablilla en la cual incrimina a Hipólito de haber tratado de violarla, versión retomada por Séneca. No obstante, en el filósofo estoico Fedra no muere tan pronto, pues mientras que la tragedia de Eurípides concede el protagonismo a Hipólito relegando el personaje de Fedra a un segundo plano, la de Séneca otorga el papel principal a Fedra. Por esta razón, en la versión senecana la protagonista no muere hasta el final de la obra.

Por otra parte, mientras que en Eurípides es la tablilla dejada por Fedra la que incrimina al muchacho, en Séneca es la propia Fedra quien, tras el regreso de Teseo de los infiernos y con la ayuda de la nodriza, calumnia a Hipólito frente a Teseo, inculpándole de violación. Mediante una declamación bastante solemne, Fedra se desgarrá los vestidos en un virulento arrebato de locura. Así, Séneca consigue retratar una Fedra totalmente desgarrada por el *furor*. La cretense señala la espada que dejó al marchar aquel que fue acusado de violación. Ante esta supuesta afrenta, Fedra se dispone a morir: *Vim tamen corpus tulit. / Labem hanc pudoris eluet noster cruor, sin embargo mi cuerpo ha sufrido la violencia. Este ultraje a mi pudor lo lavará mi sangre*<sup>200</sup>. Finalmente, acusa a Hipólito de *stuprator*, ‘violador’<sup>201</sup>.

---

<sup>198</sup> Rac. *Phèdre*, 719-720.

<sup>199</sup> Un. *Fedra*, I, iv.

<sup>200</sup> Sen. *Phaed.* 892-893.

<sup>201</sup> *Ibid.* 897.

Por su parte, en Racine Hipólito no es acusado de violación, sino de haber intentado violar a Fedra. Además, ya no es Fedra quien le calumnia, como ocurría en Séneca, sino la propia nodriza. El reconocimiento del traidor a la corona, es decir, de Hipólito, viene propiciado también por la observación de la espada que éste dejó al marchar: “J’ai reconnu le fer, instrument de sa rage, / ce fer dont je l’armait pour un plus noble usage”, *he reconocido la espada, instrumento de su rabia, con la que yo le armé para más noble uso*<sup>202</sup>. Este cambio de perspectiva, que observamos en la versión raciniana, se encuentra motivado por la intención del autor por mantener la compostura en los ambientes aristocráticos. Con ello, evita las impudicias y acciones indecorosas por parte de la reina en una sociedad monárquica. En otras palabras, la reina, Fedra, debe mantener un decoro acorde con su estatus social. Una calumnia de esta magnitud resultaría demasiado impropia para una monarca como Fedra, razón por la cual Racine hace que la nodriza sea la portavoz de las palabras calumniosas, un personaje de actitudes y composturas más envilecidas.

En cambio, en Unamuno, igual que en Séneca, es Fedra en persona quien, en su desprecio, calumnia directamente a Hipólito. Pero esta vez no lo acusa de haberla violado ni de haberlo intentado, sino de estar enamorado de ella. Esta acusación ayuda al padre a considerar que el refugio de evasión de Hipólito era la caza.

Tras esta deshonra hacia Hipólito, inculminado de haber violado, de haberlo intentado o de haberse declarado, según versiones, Teseo, considerando veraz la supuesta afrenta cometida contra su persona y teniendo fe ciega en las palabras de Fedra, comienza un diálogo agonístico con su hijo. Este diálogo es un acérrimo enfrentamiento que se acaba saldando con el destierro de Hipólito, un duelo fanático que sólo se da en las versiones de Eurípides, de Racine y de Unamuno. Este enfrentamiento entre el padre y el hijo es un motivo clásico que aparece repetido en varias tragedias griegas, igual que encontramos en *Hipólito*. Un conocido ejemplo de este lugar común es el agón que mantienen Hemón y Creonte en *Antígona* de Sófocles<sup>203</sup>, que, similar a lo que ocurre en *Hipólito*, termina con la desgracia de la familia de los tebanos. Con las siguientes palabras describe Sourvinou-Inwood (1989: 145) este esquema:

All versions of the basic schema ‘son against father’, or ‘father-son conflict’ end in one or other form of disaster, expressing the perception that the father-son relationship is most important in Greek society, and that a son’s duty is to privilege it above all else.

Así pues, el origen de este esquema, frecuente en tragedia, parece ser la concepción de que la obediencia hacia el padre, en el mundo griego, era considerada un acto de εὐσέβεια. Era también uno de los principios más importantes de las leyes no escritas<sup>204</sup>, que por consiguiente reflejaba la piedad religiosa del ser humano hacia los dioses. De hecho, muchos personajes de tragedia se expresan en términos que reflejan el

---

<sup>202</sup> Rac. *Phèdre*, 1009-1010.

<sup>203</sup> S. *Ant.* 635-780.

<sup>204</sup> A. *Supp.* 707-709; S. *Ant.* 639ss.

incondicional sometimiento al padre. Tal es el caso de las primeras palabras de Hemón en el susodicho diálogo<sup>205</sup> o de Hilo en las palabras que dirige a su padre Heracles: *πέισομαι ἂ σοι δοκεῖ, obedeceré en lo que te parezca*<sup>206</sup>. Así, comprobamos que este motivo clásico es heredado de una tradición que se remonta a la tragedia griega y se encuentra reformulado en las versiones de Racine y de Unamuno a partir del *Hipólito* de Eurípides.

Por el contrario, en la tragedia senecana, que destaca con mayor virulencia el horror de los agravios cometidos, se pasa directamente de la calumnia al destierro sin enfrentamiento alguno. Esto se debe a la obcecación de Teseo, que, tras la creencia incondicional en su mujer, se halla dominado por el *furor* y no permite a su hijo declararse inocente. En consecuencia, el rey ático lo acaba desterrando en un virulento monólogo que describe el portento vivido por el héroe.

De este modo, Teseo destierra a Hipólito y suplica al dios Neptuno que vengue la afrenta cometida contra Fedra por medio de la muerte de su hijo. Así, el rey solicita a la divinidad que Hipólito nunca vuelva a ver la luz del sol. Con ello, el héroe ateniense hace cumplir uno de los tres votos que el dios marino le había prometido: En perage donum triste, regnator freti! / Non cernat ultra lucidum Hippolytus diem / adeatque manes iuuenis iratos patri, *vamos pues, soberano del mar, hazme efectivo este funesto regalo: que Hipólito no vuelva a ver la claridad del día y que vaya en su juventud a la morada de los Manes, que están irritados con su padre*<sup>207</sup>.

Si este es el planteamiento que hallamos en Eurípides, Séneca y Racine, en Unamuno no hay súplica al dios, pues se trata de una versión del mito transferida a la época contemporánea española de nuestro autor vasco. Por este motivo, en la casa pudiente donde transcurre la acción en la versión unamuniana, Hipólito sólo puede ser expulsado de casa. En el ambiente humano en el que sucede la acción, Hipólito no puede ser muerto por un dios en cumplimiento de unos votos sagrados propiciados por la cólera del héroe ateniense, sólo puede ser echado de su casa. Debido al cambio de versión, el Amazonio ni siquiera puede morir en su huida del mismo modo que sucede con las versiones precedentes. Unamuno centra el tema en el personaje de Fedra, en su cristiandad y en el sufrimiento enfermizo derivado de la pasión amorosa. Hipólito sólo sirve de pretexto para poner el énfasis en la enfermedad inherente a nuestra protagonista. Por ello el personaje es simplemente expulsado de casa por su padre: “¡Vete y no volvamos a vernos; será lo mejor!”<sup>208</sup>.

---

<sup>205</sup> S. *Ant.* 635.

<sup>206</sup> S. *Tr.* 1180.

<sup>207</sup> Sen. *Phaed.* 945-947.

<sup>208</sup> Un. *Fedra*, II, vi.

### 3.6. Muerte de Hipólito

En Eurípides, Séneca y Racine la muerte de Hipólito tiene lugar de la misma manera. Una vez desterrado, Hipólito prepara sus caballos y se marcha de la ciudad. Cuando llega al golfo saronico, los funestos votos que Teseo hizo al dios se cumplen, pues se produce un terrorífico estruendo desde el fondo de la tierra del cual emerge un portentoso toro marino que se convierte en la fatalidad destructora de Hipólito. A pesar de los frustrados intentos del ingenioso auriga por controlar sus caballos, arrojando con firmeza los peligros que le salen al paso, acaba sucumbiendo ante la magnitud del infortunio, destrozado por sus propios caballos: “J’ai vu, Seigneur, j’ai vu votre malheureux fils / traîné par les chevaux que sa main a nourris”, *he visto, Señor, he visto a vuestro desdichado hijo arrastrado por los caballos que él mismo alimentó*<sup>209</sup>.

En Eurípides, el héroe se estampa contra una roca que acaba provocándole la muerte; mientras que en Séneca, quien destaca en sus tragedias el horror por encima de todo, los propios matorrales lo despedazan. Por su parte, en Racine, momentos antes de la muerte del Amazonio, éste todavía exhala las fuerzas necesarias para suplicar a Terámenes que cuide de su amada Aricia.

Por otro lado, es conocido por todos que en tragedia griega la representación de una muerte en escena era un hecho prohibido, pues se trataba de un acto impuro que no podía ser contemplado por los ojos del espectador. Así, las muertes en tragedia se producían fuera de escena y era un mensajero quien describía los acontecimientos que no podían ser representados. Por esta razón, el ἄγγελος relata la espantosa muerte de Hipólito durante su huida mediante una *rhésis* que aparece en Eurípides y en Séneca, que retoma las características de este personaje de la tragedia griega. No sucede igual en Racine, donde el ayo Terámenes, haciendo las funciones de mensajero, describe la muerte de su amo, que él mismo conoce por haberla presenciado.

Tras el fallecimiento de Hipólito, Teseo se siente apenado como consecuencia de la pérdida de su hijo. Pero este sentimiento de tristeza no se produce hasta el descubrimiento de la verdad, ya sea por la confesión de Ártemis como en Eurípides (pues no podía haberlo desvelado Fedra por hallarse muerta), ya por la confesión de la misma Fedra momentos antes de quitarse la vida, quien por arrepentimiento y sentimiento de culpabilidad debe confesar el crimen cometido para salvar su honor, como ocurre en Séneca y en Racine. En este momento, Teseo lamenta la fatalidad acontecida y decide rendir los honores fúnebres debidos a su hijo: ya sea mediante la incineración de los pedazos rescatados de su difunto hijo (Séneca), ya sea rindiéndole los honores oportunos y convirtiendo a su novia Aricia en una amiga (Racine).

Por su parte, en la versión de Miguel de Unamuno Hipólito no muere. Esta novedad en el mito original se debe a la pretensión unamuniana de centrar el tema en la enfermedad de Fedra y en su locura, pues Unamuno desestima por completo la fatalidad

---

<sup>209</sup> Rac. *Phèdre*, 1547-1548.

que se cierne sobre nuestro experto auriga y concede la exclusividad del tema a la fatalidad ante la cual sucumbe la protagonista femenina.

### 3.7. Muerte de Fedra

Muy diferente resulta la muerte de Fedra en las cuatro tragedias que estamos estudiando y divergente también es el enfoque desde el que se produce esta muerte. En todas ellas se trata de un suicidio cuya finalidad es salvar el honor de la protagonista, mancillado por el crimen cometido como consecuencia de la calumnia hacia Hipólito. En la versión eurípidea, como hemos visto, Fedra se ahorca excesivamente pronto como consecuencia del desprecio sufrido por parte de Hipólito al rechazar su amor. Al mismo tiempo, deja en sus manos una misiva incriminatoria contra su hijastro, en la cual le acusa de violación. Esta carta es leída por Teseo a su regreso y desencadena el conflicto trágico que tiene lugar en los episodios siguientes.

Por su parte, la Fedra de Séneca se suicida para salvar su honor clavándose una espada en el pecho al final de la tragedia. Este suicidio se encuentra condicionado por el sentimiento de culpabilidad que reconcome a la protagonista tras advertir la muerte de su amado Hipólito, no sin antes haber confesado el espantoso crimen cometido ante su esposo: *Hac manu poenas tibi / soluam et nefando pectori ferrum inseram, / animaque Phaedram pariter ac scelere exuam, con esta mano voy a pagarte el castigo y voy a hundir el hierro en mi pecho infame, voy a dejar a Fedra sin vida y a la vez sin crimen*<sup>210</sup>. Como consecuencia de la fatalidad acontecida, Teseo lamenta la abominable desgracia que se ha cernido sobre los protagonistas y decreta que a Hipólito, quien ha sido acusado injustamente, se le rindan los honores pertinentes tras su defunción incinerando sus pedazos. Por otra parte, también ordena que a la cruel madrastra, causante de tan ignominioso crimen, se le conceda la inhumación y se la maldiga con el deseo de que la tierra le sea pesada, que la tierra oprima en la fosa su impía cabeza, una maldición que lanza el héroe ateniense y que resulta contraria a la fórmula funeraria habitual de “sit tibi terra levis”, *séate la tierra ligera: Vos apparatus regii flammam rogi; / at uos per agros corporis partes uagas / inquirete. –istam terra defossam premat, / grauisque tellus impio capiti incubet, vosotros, preparad la llama de la real hoguera, y vosotros buscad a través del campo las partes del cuerpo extraviadas. En cuanto a ésa, que la oprima la tierra dentro de la fosa, que sobre su impía cabeza caiga la tierra con todo su peso*<sup>211</sup>.

En la Fedra de Racine la protagonista ni se ahorca ni se clava un puñal en el pecho, sino que, muriendo también al final de la obra, ingiere uno de los efectivos venenos de la maga Medea con el fin de acabar con el sentimiento de culpabilidad y recuperar su honor, al conocer la noticia de la muerte de Hipólito. Como consecuencia del

---

<sup>210</sup> Sen. *Phaed.* 1176-1178.

<sup>211</sup> *Ibid.* 1277-1280.

arrepentimiento cristiano que tiene la mente de la protagonista, la Fedra de Racine, tras confesar su oprobioso pecado a Teseo, termina sucumbiendo ante la fatalidad:

J'ai voulu, devant vous exposant mes remords, par un chemin plus lent descendre chez les morts. J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines un poison que Médée apporte dans Athènes. Déjà jusqu'à mon coeur le venin parvenu dans ce coeur expirant jette un froid inconnu. *He querido, para exponer ante vos mis remordimientos, bajar entre los muertos por un camino más largo. He tomado, he hecho correr por mis venas ardientes un veneno que Medea trajo a Atenas. Ya el veneno, llegado hasta mi corazón expirante, lo invade inundándolo de un frío desconocido*<sup>212</sup>.

Este remordimiento cristiano de un alma expirante todavía se acentúa más en la versión unamuniana, donde Fedra se debilita progresivamente durante el último acto como consecuencia de la enfermedad que padece. No obstante, al no morir Hipólito, Fedra no se siente culpable de su propia defunción, sino del pecado cometido a causa de la calumnia lanzada contra su amado. Por este motivo, ingiere unas pastillas con el fin de salvar su honor y alcanzar la muerte fuera de escena, no sin antes suplicar el perdón de su marido y de su hijastro y confiar a la nodriza una misiva que contiene la confesión de su crimen, todo ello con el fin de expiar sus pecados ante Dios y morir en paz, alcanzando la inmortalidad en el más allá, un tema preocupante en el pensamiento unamuniano.

Esta carta expiatoria, que contiene la verdad *desnuda*, sólo la verdad y nada más que la verdad, es entregada por la nodriza Eustaquia al marido tras la muerte de su ama. Como se puede comprobar, se trata de un recurso que Unamuno probablemente tomó directamente de Eurípides, pero mientras que en el tragediógrafo griego la misiva tenía función incriminatoria y calumniadora contra Hipólito, en el catedrático salmantino la función es muy distinta. En esta última versión la carta se utiliza como chivo expiatorio que contiene la última penitencia y expiación de los pecados de la protagonista ante Dios, con el fin de alcanzar la inmortalidad. Todo ello convierte a la Fedra unamuniana en el prototipo de mártir cristiana, en una mujer que ha sabido morir y ha alcanzado la *bona mors* propia de las mujeres cristianas, gracias a la expiación de sus pecados mediante la confesión de la verdad ante su marido y su hijastro. Con estas palabras comenta Pedro la muerte de su mujer: “¡Después de todo ha sido una santa mártir! ¡Ha sabido morir!”<sup>213</sup>.

### 3.8. Los episodios de Aricia en la *Phèdre* de Racine

En la *Phèdre* de Racine se intercalan una serie de episodios en los cuales se incluye la historia de un nuevo personaje. Se trata de Aricia, la amada de Hipólito. Estos episodios son importantes para la trama central de la obra porque describen el personaje de Aricia,

---

<sup>212</sup> Rac. *Phèdre*, 1635-1640.

<sup>213</sup> Un. *Fedra*, III, xiv.

que representa la razón y la manera prudente de actuar, así como el amor puro y casto que la convierte en el contrapunto exacto de Fedra, quien simboliza la pasión amorosa en todo su furor.

Pero al mismo tiempo, estos episodios describen el personaje de Hipólito, cuyo temperamento se presenta en esta tragedia totalmente trastocado. Así, en las versiones anteriores Hipólito era un ser altanero y orgulloso, misógino y despreciador del género femenino. Tal es la opinión que tiene Aricia sobre su amado. No obstante, en esta tragedia la confidente de Aricia, Ismene, trata de convencer al hijo de Teseo de que ya no es el altivo personaje que era antaño, sino que ahora es un ser enamorado. Hipólito ama a Aricia, un amor que mantiene en secreto a causa de las posibles represalias que pueda tener ante el rey, pues la familia de la novia de Hipólito es enemiga de la de Teseo: “Le nom d’amant peut-être offense son courage; / mais il en a les yeux, s’il n’en a le langage”, *decirle enamorado puede ofender su orgullo; pero sus ojos lo confiesan aunque su lengua calle*<sup>214</sup>.

Por otra parte, la importancia más relevante de estos episodios radica en el tema del poder y de la libertad que aparece mencionado en estos diálogos, por medio de los cuales se busca la manera de legitimar el también ilícito amor entre Hipólito, el hijo del rey, y Aricia, la enemiga del monarca. Estos episodios se utilizan como contrapunto de la monarquía absoluta en que vivió Racine. Al extenderse el rumor sobre la muerte de Teseo, Hipólito, convertido en legítimo heredero de los bienes paternos, entre los cuales destaca la herencia del trono, comunica a su amada Aricia el deseo por revocar el decreto de su padre contra los enemigos, convirtiendo así a Aricia en una amiga y concediéndole la libertad de la que carecía cuando Teseo era soberano. Esta libertad se centra ante todo en la libertad de amar a quien ella quiera, ya que de esta manera la protagonista puede legitimar su hasta entonces ilícito amor con el hijo del rey, su enemigo:

“Vous pouvez disposer de vous, de votre coeur; / et dans cette Trezène, aujourd’hui mon partage, / de mon aïeul Pitthée autrefois l’héritage, / qui m’a, sans balancer, reconnu pour son roi, / je vous laisse aussi libre, et plus libre que moi”. *Podéis disponer de vos misma, de vuestro corazón; y en Trecén, que hoy es mi herencia, patrimonio en otro tiempo de mi ancestro Piteo y que me ha reconocido, sin dudar, como rey, os dejo tan libre y aún más de lo que yo lo soy*<sup>215</sup>.

Este panegírico de la libertad es puesto en boca del hijo del rey, quien, debido a su condición de heredero legítimo de la corona, adquiere la potestad necesaria para revocar las leyes paternas y libertar a una enemiga. Por estas razones, los episodios de Aricia, a nuestro juicio, se convierten en un importante elogio de la libertad, centrada ésta en la libertad de amor, en una época en que la monarquía absoluta de Luis XIV coartaba las libertades del país galo.

---

<sup>214</sup> Rac. *Phèdre*, 413-415.

<sup>215</sup> Rac. *Phèdre*, 476-480.

En el último acto tiene lugar otro episodio de Aricia, en el cual, tras el destierro de Hipólito, el enamorado y casto varón dialoga con su amada con el fin de huir de una sociedad monárquica y autoritaria. Asimismo, la exhorta a perseguir a su amado y a escapar del enemigo, de la realeza, y huir de una sociedad tiránica. Este anhelo de libertad es reafirmado por Aricia en los siguientes términos: “Et la fuite est permise à qui fuit ses tyrans”, y *es lícita la fuga para quien huye del tirano*<sup>216</sup>. Hipólito, pues, la convence de que marche con él al destierro y de que deje atrás una sociedad enemiga a causa de la tiranía que la ha engendrado: “Fuyez vos ennemis, et suivez mon époux. / Libres dans nos malheurs, puisque le ciel l’ordonne, / le don de notre foi ne dépend de personne”, *huid de vuestros enemigos y seguid a vuestro esposo. Libres en nuestra desgracia, pues así lo quiere el cielo, podemos desposarnos sin dar cuentas a nadie*<sup>217</sup>.

Como podemos comprobar, el tema del poder y de la monarquía absoluta es un motivo que convierte la versión raciniana en una obra repleta de ingeniosidad. Este tema no se comprendería con exactitud sin los episodios en los que interviene Aricia, la amada de Hipólito, pues este personaje no sólo convierte en celosía los sentimientos amorosos de Fedra, sino que además convierte a Hipólito en un personaje radicalmente opuesto a las versiones anteriores del mito. Así, el hijo de Teseo deja de ser el hombre altanero e indómito que odia el género femenino para convertirse en un joven enamorado. Pero al mismo tiempo, debe mantener su amor en secreto por temor a las posibles represalias de la realeza al sucumbir ante los atractivos amorosos de Aricia. De este modo, la inclusión de un personaje principal como enemiga del rey provoca en la obra de Racine un ingenioso debate sobre el tema del poder, el tema de los decretos injustos lanzados por el monarca absoluto. Con ello se logra una interesante reflexión sobre el tema de la libertad, coartada por la tiranía pero posible fuera del territorio de la corte. En definitiva, esta obra se encuentra plagada de ingeniosidad y majestuosidad perfectamente adherida a los condicionamientos sociopolíticos que a Racine le tocó vivir.

### 3.9. Los episodios del médico y la criada en la *Fedra* de Unamuno

En la *Fedra* de Unamuno se intercalan una serie de episodios en los que entran en juego dos nuevos personajes: la criada Rosa y el médico Marcelo. A lo largo de estos episodios, los nuevos personajes mantienen diálogos con Fedra y Pedro. Como sucedía en parte con el coro de una tragedia, estos personajes van reflexionando, mediante diálogos, sobre el tema central de la tragedia, sobre la pasión amorosa de Fedra y sobre la salud que mantiene Hipólito por cultivar una vida saludable en armonía con la naturaleza carente de fiebres y pestilencias.

Ésta es la función que a ambos personajes les concede Unamuno. En efecto, tras la desesperación de Fedra provocada por el desprecio de Hipólito tras la confesión de

---

<sup>216</sup> Rac. *Phèdre*, 1384.

<sup>217</sup> Rac. *Phèdre*, 1388-1390.

amor, la protagonista femenina indaga sobre los amoríos de la criada y trata de convencerla para amadrinar su boda, fenómeno que responde al intento de Fedra por aplacar su pasión amorosa: “FEDRA. - ¿Y te piensas casar con él? ROSA. - Si no, ¿Para qué le tendría? FEDRA. - Es claro. Y dime, ¿Le quieres mucho? ROSA. - Bastante...”<sup>218</sup>.

Tanto la criada como el médico, del mismo modo que el coro de una tragedia griega, parecen conocer el transcurso de los acontecimientos sin participar activamente en la acción, razón por la cual el médico Marcelo, representante de la racionalidad que diagnostica la enfermedad de Fedra, así como el temperamento de Hipólito y Teseo, conoce a la perfección el padecimiento de Fedra y la salud de Hipólito. Sobre ello reflexiona con respeto hacia la familia. Además, como médico y amigo íntimo de la familia, Marcelo conoce la herencia de Fedra y afirma que la enfermedad neurocardíaca que padece es heredada: “MARCELO. - ¿Qué? ¿Se ha salido Fedra? PEDRO. - ¿Querías verla? MARCELO. - Como médico, a ver cómo sigue... PEDRO. - Agitada... Ya ves... Disgustos... MARCELO. - Sí, y en ella por constitución de herencia una neurocardíaca...”<sup>219</sup>.

El diagnóstico que el médico hace de Hipólito resulta enormemente esclarecedor sobre la psicología de tal personaje: “Tu hijo es uno de los hombres más equilibrados, más dueños de sí, más serenos, más sanos que conozco”<sup>220</sup>. Los enigmas proferidos por Marcelo en la escena novena del segundo acto recuerdan el diálogo entre Edipo y Tiresias en *Edipo Rey*, donde el hijo de Layo va acercándose paulatinamente a la verdad mediante los enigmas oraculares relatados por el adivino Tiresias. Este hecho nos lleva a pensar que estos episodios son reflexiones dialogadas sobre el transcurso de la acción y el devenir de los acontecimientos, sobre el conflicto que supone la enfermedad de Fedra y la salud de Hipólito. Se produce así un paulatino desvelamiento de la verdad como consecuencia de las enigmáticas palabras del médico, quien en realidad conoce la veracidad de los hechos desde el inicio dada su condición de médico sabedor de los males que aquejan a sus pacientes, de los pesares que angustian a Fedra. Pero todo ello se refleja desde una perspectiva racional y científica, desde un diagnóstico médico que hace vislumbrar con precisión la enfermedad para poder tratarla. Pero no se realiza un diagnóstico del alma de Fedra sino de su enfermedad física, un análisis que se concluye desde una perspectiva racional, pues como el mismo médico afirma: “El alma no entra en mi profesión. Y si he de decirte la verdad no creo en ella ni en sus enfermedades”<sup>221</sup>.

---

<sup>218</sup> Un. *Fedra*, I, vi.

<sup>219</sup> Un. *Fedra*, II, ix.

<sup>220</sup> Un. *Fedra*, II, ix.

<sup>221</sup> Un. *Fedra*, III, ii.

## 4. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

Una de las diferencias importantes entre las cuatro versiones del mito que estamos analizando radica en la importancia concedida a los personajes principales. En la versión eurípidea, el personaje de mayor protagonismo es Hipólito, pues en esta versión el dramaturgo centra el tema, como hemos visto, en la *hybris* que presenta el personaje masculino. El hijo de Teseo ha despreciado la esfera de Afrodita y se ha dedicado en exclusividad a rendir honores a la diosa Ártemis.

Por otra parte, las versiones de Séneca, Racine y Unamuno presentan la novedad temática de desplazar el protagonismo de Hipólito a Fedra. Con ello, centran el tema en la pasión amorosa que va destruyendo paulatinamente a la cretense y escriben una tragedia más humana que la compuesta por Eurípides.

En este apartado comparamos el distinto papel jugado por cada personaje en virtud de las características psicológicas que cada autor ha querido plasmar en los personajes. Consideramos personajes principales a Fedra y a Hipólito, los dos personajes que representan el conflicto agonístico de dos polos opuestos, y a Teseo. Como personajes secundarios, analizamos el papel de las nodrizas, ayos y confidentes: la nodriza de Fedra en Séneca, la nodriza de Fedra en Racine (llamada Enone), la nodriza de Fedra en Unamuno (Eustaquia), el ayo de Hipólito en Racine (Terámenes), la confidente de Aricia en Racine (Ismene). Así también, estudiamos el papel del mensajero en Eurípides y en Séneca, el de Panope en Racine (mujer del séquito de Fedra), el papel de Aricia en Racine y los personajes del médico Marcelo y la criada Rosa en la versión de Unamuno.

### 4.1. Personajes principales

#### 4.1.1. Fedra

Como se ha indicado más arriba, la característica definitoria del personaje de Fedra es su constante lucha contra el desgarrador poder del amor. Esta pugna contra su ineluctable fatalidad crea un conflicto interno en la protagonista que la desgarran en su interior. Ahora bien, en Séneca nuestra Fedra pugna constantemente contra el poder del amor en una dolorosa pasión interna: *alitur et crescit malum / et ardet intus qualis Aetnaeo uapor / exundat antro, se nutre y crece el mal y arde dentro cual el vapor que se exhala desde el antro del Etna*<sup>222</sup>. Con esta contienda, la protagonista intenta expulsar de su alma tal infame pensamiento creando en su interior un sinfín de contradicciones que la desgarran al no poder refrenar *las llamas de un amor sacrilego, amoris impii flammis*<sup>223</sup>, llegando incluso a afirmar lo siguiente: *Furor cogit sequi / peiora. Vadit animus in praeceps sciens / remeatque frustra sana consilia appetens, mi loca pasión me*

---

<sup>222</sup> Sen. *Phaed.* 101-103.

<sup>223</sup> *Ibid.* 165.

*fuerza a seguir el peor camino. Va mi alma al precipicio a sabiendas e intenta volver atrás ambicionando en vano unos sanos propósitos*<sup>224</sup>.

Por otra parte, en la versión raciniana nuestra protagonista trata de enfrentarse contra el poder del amor mediante una furtiva estratagema. Fedra oculta un amor impío que podría traer funestas consecuencias si la corona lo descubriera. Por esta razón, la Fedra de Racine se muestra callada, reservada, e intenta ocultar a toda costa un amor sacrílego, tratando de evitar a su amado y ordenando por un decreto, en calidad de reina, la prohibición de mencionar el nombre de Hipólito ante ella: “Je t’en ai dit assez. Épargnez-moi le reste. / Je meurs, pour ne point faire un aveu si funeste”, *ya he dicho bastante. Ahórrame el resto. Muero, por evitar confesión tan funesta*<sup>225</sup>. Tras esta afirmación, Fedra confiesa el mal que la destruye: “De l’amour j’ai toutes les fureurs”, *estoy poseída por la furia del amor*<sup>226</sup>. Contra este amor, que la posee por completo, pretende enfrentarse mediante la huida de quien ha cautivado su corazón, por medio del decreto del destierro de Hipólito:

“Pour bannir l’ennemis dont j’étais l’idolâtre, / j’affectai les chagrins d’une injuste marâtre; / je pressai son exil, et mes cris éternels / l’arrachèrent du sein et des bras paternels / (...) Soumise à mon époux, et cachant mes ennuis, / de son fatal hymen je cultivais les fruits”. *Para desterrar a un enemigo al que idolatraba, fingí las aflicciones de una injusta madrastra; insistí en su destierro, y mis continuas quejas lo arrancaron del seno y los brazos paternos. (...) Sumisa ante mi esposo y ocultando mis penas, cultivaba los frutos de mi infausto connubio*<sup>227</sup>.

Por lo que respecta a la *Fedra* de Unamuno, la protagonista ya ha luchado, en una desoladora batalla, contra las fatídicas fuerzas del amor. Así pues, en la tragedia unamuniana, aunque encontramos el mismo conflicto interno, Fedra considera su batalla inútil y se encuentra cansada, por lo que no puede combatir por más tiempo contra lo irresistible: “No cabe resistencia. Esto así, contenido, me abrasa; revelado se curaría mejor. ¡Está escrito! ¡Es fatal!”<sup>228</sup>. Por este motivo, Fedra admite su propósito de desvelar su desdichado amor a Hipólito.

Ahora bien, mientras que el filósofo cordobés, mediante esta contradicción interna, estudia la pasión amorosa desde el punto de vista de la lucha de todo ser humano por refrenar su pasión y el jansenista retrata a una Fedra preocupada por mantener el decoro inherente a una persona de clase regia que trata de ocultar su criminalidad y alcanzar así la cura de su destrucción, el catedrático salmantino plantea una revisión del tema desde el punto de vista de una patología. Así, Fedra está enferma y debe ser curada: “Revelado se curaría mejor”<sup>229</sup>. Esta afirmación nos hace tener en consideración que los vínculos paternos juegan un papel importante en esta fatalidad: las Fedras de Séneca y de Racine son víctimas de una maldición dictada por Venus contra los descendientes del Sol, ya

---

<sup>224</sup> *Ibid.* 178-180.

<sup>225</sup> *Rac. Phèdre*, 225-226.

<sup>226</sup> *Rac. Phèdre*, 259.

<sup>227</sup> *Rac. Phèdre*, 293 ss.

<sup>228</sup> *Un. Fedra*, I, i.

<sup>229</sup> *Ibid.* I, i.

que éste había revelado los adúlteros amoríos de la diosa con el dios de la guerra. Fedra, como su hermana Ariadna y su madre Pasífae, pertenece a la casta del dios Sol, razón por la cual está condenada a sufrir mal de amores: *Stirpem perosa Solis inuisi Venus / per nos catenas uindicat Martis sui / suasque, probris omne Phoebeum genus / onerat nefandis, con su odio a la estirpe del Sol aborrecido, Venus venga a través de nosotros las cadenas de su amante Marte y las suyas propias; de nefandos oprobios carga a toda la descendencia de Febo*<sup>230</sup>.

En cambio, la versión de Unamuno nos recuerda más bien los estudios psiquiátricos sobre la sucesión de rasgos caracterológicos similares en los consanguíneos. En esta tragedia, la herencia juega un papel fundamental en las enfermedades psíquicas, así como en las características psicológicas normales. Así pues, la Fedra unamuniana no es víctima de una fatalidad que se remonta a la maldición proferida por el Sol. Por el contrario, la fatalidad le viene impuesta por su desafortunado linaje, del cual hereda un sino desdichado, contagiado tal vez desde aquel beso de su madre, que se convierte en el único recuerdo que Fedra guarda de su progenitora: “Y ahora es cuando más me acuerdo de mi madre (...) pareceme sentir sobre mis labios su beso”<sup>231</sup>. Este planteamiento temático se encuentra confirmado por el comentario de la nodriza Eustaquia: “Me parece que, con aquel beso, lo único que de ella recuerda ésta, transmitió su alma y su sino”<sup>232</sup>. Estos son los únicos datos que ofrece Unamuno sobre la herencia de Fedra.

Ahora bien, aunque los dioses intervengan en la desgracia de la infortunada Fedra en las versiones de Séneca y de Racine, tanto éstas como la obra de Unamuno no dejan de ser un estudio profundo sobre la fatalidad humana que encuentra su raíz en la desgarradora pasión amorosa. Esta pasión, por emplear palabras del catedrático salmantino, refleja “unas almas humanas arrastradas por el torbellino del amor trágico”<sup>233</sup>. La gran diferencia radica en el cambio de enfoque: en Séneca se estudia la constante contradicción y el perpetuo conflicto interno entre la pasión y la reflexión de la protagonista, entre el *furor* y la *ratio*, en Racine se analiza la contradicción interna de una reina que pone empeño en ocultar su criminalidad y en mantener así el decoro propio de su rango social. Por su parte, en Unamuno se contempla la pasión amorosa como una enfermedad patológica que debe ser diagnosticada para poder ser curada.

En un primer momento, hallamos un diálogo entre Fedra y la nodriza a lo largo del cual la protagonista confiesa su abominable desdicha. Así, la cretense retrata desde el comienzo el conflicto interno de la pasión amorosa, como sucede en Unamuno: “Una ola de fuego me labra la carne toda, se me aprieta el corazón y se me anuda la garganta”<sup>234</sup>. De este modo se describen los síntomas patológicos más evidentes de la enfermedad. Por su parte, en Séneca se habla de Cupido, un dios que, empleado

---

<sup>230</sup> Sen. *Phaed.* 124-127.

<sup>231</sup> Un. *Fedra*, I, i.

<sup>232</sup> Un. *Fedra*, III, iii.

<sup>233</sup> Un. *Fedra. Exordio*.

<sup>234</sup> Un. *Fedra*, I, i.

metonímicamente por Amor, desgarrar en su interior a la protagonista: *Quid ratio possit? Vicit ac regnat furor, / potensque tota mente dominatur deus*<sup>235</sup>, *¿qué va a poder la razón? Ha vencido y reina la locura y un poderoso dios domina en todo mi espíritu*. Lo mismo ocurre en Racine: “*Tout m’afflige et me nuit, et conspire à me nuire*”, *todo me aflige, me hiere y se conjura para herirme*<sup>236</sup>. En los tres casos se alude a una fatalidad ineluctable ante la cual Fedra no se encuentra culpable, sino inocente frente a una fuerza que no puede evitar. Así hallamos en Unamuno: “EUSTAQUIA. - Fedra, Fedra, este amor culpable... FEDRA. - ¿Culpable? ¿Qué es eso de amor culpable? Si es amor no es culpable, y si es culpable... EUSTAQUIA. - ¡Claro, no es amor!”<sup>237</sup>. Baste con recordar la afirmación de Racine sobre la culpabilidad o inocencia de Fedra cuando afirma en su prefacio que “*Phèdre n’est ni tout à fait coupable ni innocente*”. En los tres casos, aunque se observa con más claridad en Séneca y en Unamuno que en Racine, a pesar de los frustrados conatos de la nodriza por hacer a Fedra resistente ante el amor, la protagonista acaba subyugada ante unas fuerzas que la sobrepasan y siente la necesidad de confesar la verdad a su amado, su hijastro Hipólito. Los síntomas patológicos del amor recuerdan a Safo y convierten a la protagonista en una persona enferma que debe ser curada.

Durante la confesión, la protagonista anhela decir la verdad a Hipólito, pero se encuentra temerosa por su reacción. Por ello, demora la declaración mediante indirectas con el fin de atenuar el efecto en Hipólito. Así, en Séneca volvemos a encontrar las propias contradicciones internas entre su querer y su deber, entre no saber si está haciendo lo correcto o incurriendo en el error, en el momento en el cual la protagonista afirma lo siguiente: *Sed ora coeptis transitum uerbis negant; / uis magna uocem mittit et maior tenet, pero mi boca niega el paso a las palabras que intento articular. Una gran fuerza impulsa mi voz y otra más grande la retiene*<sup>238</sup>. Esta afirmación refleja de nuevo el conflicto interno entre pasión y retención: *Miserere, tacitae mentis exaudí preces- / libet loqui pigetque, escucha los ruegos de mi alma callada. Quiero hablar y no me atrevo*<sup>239</sup>. También la Fedra de Racine muestra su timidez y su ignorancia sobre la manera en que debe actuar en el momento de la declaración, pues al no poder esquivar a su amado está poniendo diques entre los dos: “*En public, en secret, contre vous déclarée, / j’ai voulu par des mers en être séparée*”, *en público, en privado, contra vos he hablado; he querido poner mares entre los dos*<sup>240</sup>. De esta manera, Fedra trata de atenuar la declaración parangonando el porte de Teseo con el de Hipólito y haciendo patente mediante indirectas un amor que se manifiesta sin quererlo ella:

“*Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée: / je l’aime, non point tel que l’ont vu les enfers / (...) Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche, / charmant, jeune, traînant tous les coeurs après soi, / tel qu’on dépeint nos Dieux, ou tel que je vous voi*”. *Sí, Príncipe, me consumo de pasión por Teseo. Le amo, mas no como fue visto*

<sup>235</sup> Sen. *Phaed.* 184-185.

<sup>236</sup> Rac. *Phèdre*, 161.

<sup>237</sup> Un. *Fedra*, I, i.

<sup>238</sup> Sen. *Phaed.* 602-603.

<sup>239</sup> *Ibid.* 636-637.

<sup>240</sup> Rac. *Phèdre*, 601-602.

*en los infiernos (...) Le amo fiel, pero altivo, e incluso un poco huraña, joven, fascinador, imán de corazones, como veo a los Dioses o como os veo a vos*<sup>241</sup>.

Por su parte, en Unamuno las indirectas comienzan en el momento en el cual la madrastra intenta sonsacar a su hijastro si está enamorada de otra: “¡Ah Hipólito, Hipólito! A una... a una mujer no se le engaña”<sup>242</sup>. Con esta argumentación, Fedra, de manera indirecta por temor al rechazo, insinúa su amor a Hipólito; hasta que éste lo llegue a comprender: “¡Que no podría yo vivir viéndote de otra!”<sup>243</sup>. No sucede igual con la Fedra de Séneca, quien, movida por su desgarradora pasión, llega a confesarle su amor abiertamente: *Domus sorores una corripuit duas, / te genitor, at me gnatus / (...) Miserere amantis, una sola familia os ha seducido a las dos hermanas: a ti el padre a mí el hijo (...) Ten piedad de una enamorada*<sup>244</sup>.

A causa de este deseo, Fedra lleva a cabo frustradas tentativas de persuadir a Hipólito con el fin de legitimar su amor con argumentos personales, entre los cuales podemos destacar que no se puede vencer al destino o la fatalidad humana. Así, en Unamuno Fedra se expresa en los siguientes términos: “Es la fatalidad, Hipólito, a la que no se puede, a la que no se debe resistir...”<sup>245</sup>. Como cabía esperar, el casto y puro Hipólito, como hijo de la amazona, rechaza el lecho de un amor nefasto en un momento que supone un giro en el carácter de la propia Fedra, que se siente despechada y ve aumentar su locura. En Unamuno, la protagonista trata de buscar excusas inútiles capaces de explicar el rechazo de Hipólito: “¿Y es el deber, es el amor filial o me desprecia? Sí, sí, me desprecia... Una jabalina acorralada... ¿tan fea soy? Quiere a otra, no me cabe duda, no es posible, si no”<sup>246</sup>. Este continuo conflicto ahora desemboca en un desmedido incremento de la locura de Fedra, al sentirse despreciada, denostada y rechazada: “¡Qué horror! ¡Soy una miserable! ¡Loca, sí, loca perdida!”<sup>247</sup>. Esta locura desmedida conduce a Fedra (o a la nodriza según versiones) a un fatídico crimen que consiste en calumniar a Hipólito ante Teseo de haber sido él quien la ha intentado solicitar, calumnia que se explica perfectamente por el desprecio que la protagonista ha sentido hacia Hipólito. De este modo, por medio del desprecio y el ultraje que la propia Fedra siente en su interior, la cretense pasa irrevocablemente del amor al odio. Este cambio se convierte en el desencadenante de la ignominiosa calumnia por parte de Fedra y conduce a la protagonista a su fatídico destino.

Por medio de la calumnia, cuya puesta en práctica se encuentra motivada por el odio de Fedra hacia Hipólito al sentirse despechada, se aumenta el patetismo dramático y la demencia enfermiza de la protagonista, que se desgarrar y lucha en balde por arrostrar sus desequilibradas pasiones. Al final es la propia Fedra en persona, tanto en Séneca como en Unamuno, quien calumnia a Hipólito ante el marido Teseo con la falsa

---

<sup>241</sup> Rac. *Phèdre*, 634 ss.

<sup>242</sup> Un. *Fedra*, I, vi.

<sup>243</sup> Un. *Fedra*, I, vi.

<sup>244</sup> Sen. *Phaed.* 665 ss.

<sup>245</sup> Un. *Fedra*, I, iv.

<sup>246</sup> Un. *Fedra*, I, v.

<sup>247</sup> Un. *Fedra*, I, v.

acusación de haber sido él quien ha intentado violarla. Esta acusación es una diferencia importante con las versiones de Eurípides y de Racine, donde esta acción se lleva a cabo por carta o mediante la nodriza respectivamente. Ahora bien, en Séneca esta escena aparece marcada por un horripilante patetismo que resalta la locura de Fedra al desgarrarse la vestimenta y clamar como una loca la calumnia ante su marido, quien reconoce al culpable mediante la contemplación de la espada que éste dejó al salir: *Temptata precibus restiti; ferro ac minis / non cessit animus: uim tamen corpus tulit. / Labem hanc pudoris eluet noster cruor, aunque tentada, he resistido a los ruegos; ante el ruego y las amenazas no ha cedido mi alma. Sin embargo, mi cuerpo ha sufrido la violencia. Este ultraje a mi pudor lo lavará mi sangre*<sup>248</sup>.

Por su parte, la Fedra de Racine se muestra más atemorizada y arrepentida, debido a sus remordimientos cristianos, al advertir el portento provocado por la confesión de la nodriza. Al comienzo del camino hacia la fatalidad, se produce en el alma de Fedra un remordimiento por la funesta acción de su nodriza acentuado por el descubrimiento de un nuevo Hipólito, un Hipólito enamorado. Así, Fedra cambia su perspectiva con respecto al muchacho y concibe con mayor claridad el porqué del desprecio de Hipólito: “*Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi! / Aricie a son coeur! Aricie a son foi!*”, *¡Hipólito tiene sentimientos, pero ninguno es para mí! Aricia es dueña de su corazón. Es fiel a Aricia*<sup>249</sup>. Por otra parte, en la tragedia unamuniana la calumnia sólo ha empeorado la enfermedad; pues ahora la protagonista se siente más debilitada a causa del agravio de la enfermedad psíquica que ha supuesto la calumnia: “EUSTAQUIA. - Pero, hija mía, te veo enflaquecer, ir... FEDRA. - Muriendo, ama, muriendo, esto no es vivir. No sé qué hacer para defenderme”<sup>250</sup>. Con todo, en la tragedia de Unamuno Fedra decide calumniar en persona a Hipólito, pero no como una loca desgarrada por su pasión como en Séneca, sino más bien como una enferma que padece su dolencia sin atreverse a declararlo abiertamente ante su marido: “FEDRA. - Que tu hijo es casi de mi edad misma... Podría ser mi hermano... mi marido...”<sup>251</sup>.

Tras la calumnia y el destierro de Hipólito, la demencia de Fedra va en aumento. Ora porque Hipólito muera en su huida como sucede en la versión de Séneca, ora porque aumenta la locura de Fedra en Unamuno al aterrorizar a la criada Rosa, quien, a juicio de Fedra, puede conocer la verdad, Fedra se siente culpable. Ahora bien, no se culpabiliza de una fatalidad amorosa, puesto que el amor atrapa a todos los hombres sin poder esquivar sus fuerzas sobrenaturales. Con todo, sí se siente culpable de la calumnia lanzada contra su hijastro Hipólito. El destino final de la protagonista acaba en tragedia y ésta debe cumplir, bien estoica bien cristianamente, con la obligación de limpiar la mancha que ha dejado como consecuencia de su infamia.

El resultado final es la muerte, la única salida posible para resolver el conflicto y traer la paz a la desdichada familia, única solución posible capaz de purgar su afrenta

---

<sup>248</sup> Sen. *Phaed.* 891-892.

<sup>249</sup> Rac. *Phèdre*, 1203 ss.

<sup>250</sup> Un. *Fedra*, II, i.

<sup>251</sup> Un. *Fedra*, II, iv.

contra el hijo de la amazona. Así pues, en Séneca, la protagonista se siente culpable de la muerte de Hipólito, razón por la cual debe acabar con su vida, a fin de limpiar su culpa y salvar su honor: *Hac manu poenas tibi / soluam et nefando pectori ferrum inseram, / animaque Phaedram pariter ac scelere exuam, con esta mano voy a pagarte el castigo y voy a hundir el hierro en mi pecho infame, voy a dejar a Fedra sin vida y a la vez sin crimen*<sup>252</sup>. En esta línea, Fedra llega a jurar, incluso por la laguna Estigia, que se dará muerte con el fin de purificar su culpabilidad y de encontrar la paz frente a su amado Hipólito. De nuevo, Fedra manifiesta el mismo intento por legitimar su adulterio ilícito, puesto que en vida no estuvo permitido, pero sí que lo estará en la muerte: *Non licuit animos iungere, at certe licet / iunxisse fata, no fue lícito unir nuestras almas, pero sí que es lícito dejar unidos nuestros destinos*<sup>253</sup>. Mediante la muerte, Fedra encontrará la exculpación de sus delitos: *O mors amoris una sedamen mali, / o mors pudoris maximum laesi decus, / confugimus ad te: pande placatos sinus, ¡Oh muerte, único alivio de mi amor! ¡Oh muerte, honra suprema para el poder ultrajado! En ti me refugio, ábreme tu apacible regazo*<sup>254</sup>.

Si Séneca hace que su Fedra se suicide, no sin antes confesar su horrendo crimen ante Teseo, con el fin de librarse de culpa y de hallar en la muerte consuelo eterno uniendo su destino junto con el de su amado Hipólito, tanto en Racine como en Unamuno la justificación del suicidio encuentra su apoyo en el cristianismo. Con todo, mientras el cristianismo es la religión profesada abiertamente por la protagonista de la versión unamuniana, en Racine el cristianismo de la protagonista se hace patente en el momento de su arrepentimiento, en el instante de sus remordimientos cristianos, con una idéntica finalidad: purificar sus ignominiosos actos y limpiar así sus pecados, devolviendo al día, con su muerte, toda la pureza que había sido mancillada:

*J'ai voulu, devant vous exposant mes remords, par un chemin plus lent descendre chez les morts. (...) Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage et le ciel et l'époux que ma présence outrage; et la mort, à mes yeux déroband la clarté, rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté. He querido, para exponer ante vos mis remordimientos, bajar entre los muertos por un camino más largo. (...) Ya no veo, sino a través de una borrosa nube, el cielo y al esposo que mi presencia ultraja; y la muerte, arrebatando la luz a mis ojos, devuelve al día, manchado por ellos, toda su pureza*<sup>255</sup>.

Ahora bien, si en la Fedra raciniana se pueden observar determinados comportamientos cristianos en el arrepentimiento y en el deseo de Fedra por purificar sus pecados con la muerte, el personaje retratado por Unamuno es desde el inicio decididamente cristiano. Este hecho es consecuencia de la concepción teatral unamuniana y de su intención por crear un teatro con ambientes y personajes de hoy en día y, por lo tanto, cristianos. Esta característica fundamental de la protagonista la lleva en todo momento a pedir auxilio a la Virgen de los Dolores para que la ayude a enfrentarse a su destino: “¡Virgen mía de

<sup>252</sup> Sen. *Phaed.* 1176-1177.

<sup>253</sup> *Ibid.* 1183-1184.

<sup>254</sup> *Ibid.* 1188-1190.

<sup>255</sup> Rac. *Phèdre*, 1635 ss.

los Dolores, alúmbrame, ampárame!”<sup>256</sup>. Este cambio de perspectiva en la caracterización de la protagonista conduce a la madrastra a culpabilizarse de sus pecados y, en consecuencia, a encontrar en la muerte la única manera de purificarlos ante Dios. En efecto, la muerte se convierte en Unamuno en la absolución de los pecados ante Dios, para lo cual la protagonista debe morir cristianamente y confesar la verdad, mediante una carta de confesión entregada por la nodriza. La consecuencia de la muerte cristiana de Fedra es la consecución de la paz, tanto para su familia como para ella misma: “Estoy loca, loca perdida. No se puede seguir así; hay que acabar y acabar de una vez y del todo. Tengo que dejarles en paz y quedarme en paz también yo... en la única paz para mí ya posible... ¡En la última paz, en la que no acaba, en la paz eterna!”<sup>257</sup>.

De este modo, en la primera escena del último acto unamuniano vemos desfallecer a Fedra y confesar el estado moribundo provocado por su enfermedad, a causa de lo cual la protagonista hace patente su más sincero remordimiento: “No podía vivir más, no podía vivir en este infierno; padre e hijo enemistados por mí y sobre todo sin Hipólito, ¡sin mi Hipólito! Mas ahora vendrá ¿no? Ahora vendrá a verme morir, a darme el beso de viático... el último...”<sup>258</sup>. Como hemos visto, Fedra expresa su anhelo de purificar sus pecados cristianamente: “Sólo la verdad purifica. No descansaría mi alma, iríase al infierno si Hipólito quedase bajo el peso de mi calumnia”<sup>259</sup>. Lo mismo sucede en las siguientes palabras: “Todo lo verdadero y lo verdadero solo es limpio”<sup>260</sup>. Con el objetivo de purificar sus pecados, la madrastra entrega una nota exculpatoria a la nodriza, quien debe dársela a Pedro tras la muerte de su ama. Sólo así la protagonista podría alcanzar el perdón de Dios, puesto que “sin ello la Virgen, mi Virgen de los Dolores, no me perdonaría”<sup>261</sup>.

Además del perdón de Dios, con la muerte y la revelación de la verdad Fedra debe alcanzar su curación. Para aliviar la enfermedad sólo se puede producir una muerte cristiana: “¡Oh, Jesús mío, sigo loca, loca!; cúrame con la muerte, tú que te dejaste matar para curarnos... ¡Perdóname!”<sup>262</sup>. Finalmente, Fedra desaparece de escena y muere en la más absoluta soledad con el fin de purificar sus pecados y alcanzar la redención divina. Nada de ello ocurre en la *Phaedra* de Séneca, donde la protagonista muere porque se siente culpable a causa de la calumnia lanzada contra su hijastro y no puede soportar la fatalidad que le sobrepasa, no puede luchar contra el destino a pesar de sus frustrados esfuerzos por aplacar la fuerza irresistible del amor. Aunque más cercana a la de Unamuno, la Fedra de Racine tampoco pretende expiar sus pecados ante Dios, sino más bien purificar el ultraje con el que se ha mancillado su honra. Con ello, el autor intenta rescatar el honor de Fedra y purificar sus pecados. Con este objetivo, la Fedra de Racine ingiere uno de los efectivos venenos de la maga Medea. Al final, las

---

<sup>256</sup> Un. *Fedra*, I, v.

<sup>257</sup> Un. *Fedra*, II, xiii.

<sup>258</sup> Un. *Fedra*, III, i.

<sup>259</sup> Un. *Fedra*, *ibid.*

<sup>260</sup> Un. *Fedra*, *ibid.*

<sup>261</sup> Un. *Fedra*, *ibid.*

<sup>262</sup> Un. *Fedra*, *ibid.*

tres Fedras sucumben ante la fatalidad irremediable de fuerzas oscuras inherentes al ser humano, las cadenas irrompibles del amor. La Fedra de Séneca fallece como consecuencia de su inevitable cesión ante la pasión amorosa, contra la que no se puede luchar. La de Racine parece como efecto de las pasiones horripilantes que han incidido en una persona de clase real provocando un ultraje a la corona. La de Unamuno muere como consecuencia de una enfermedad patológica, la locura de amor, que va *in crescendo* a lo largo de la obra hasta desembocar en el fatídico destino trágico de la protagonista: una muerte cristiana cuya confesión hace de Fedra una auténtica mártir al obtener la curación mediante la absolución de sus propios pecados. En este sentido hallamos las palabras de Pedro al final de la obra: “¡Después de todo ha sido una santa mártir! ¡Ha sabido morir!”<sup>263</sup>. Así se alcanza, al final de la tragedia unamuniana, la absolución después de la muerte, mediante la obtención de “la verdad desnuda, la verdad después de la muerte”<sup>264</sup>.

Como última diferencia importante que caracteriza el comportamiento de Fedra en las tres obras debemos destacar el patetismo desgarrador con que Séneca retrata a su Fedra. Una prueba de ello la hallamos en la calumnia de Hipólito ante Teseo, compuesta con un solemne patetismo. Este *pathos* se puede constatar en el constante conflicto que destroza a Fedra en una encarnizada lucha interior contra sus dos *yos*. Frente a esta caracterización psicológica de Séneca, en la versión raciniana Fedra se considera víctima, igualmente, de las fuerzas ineludibles de la pasión amorosa; pero en este caso trata de alcanzar un comportamiento tácito dentro de los parámetros cortesanos del decoro inherente a un personaje de clase regia; de ahí la elegancia y delicadeza con la cual pretende actuar nuestra protagonista. Por otra parte, el sentimiento de ultraje y oprobio ante la corona y ante su marido, así como la infamia cometida contra Hipólito, es motivo más que suficiente para alcanzar un arrepentimiento cristiano que se convierte en el desencadenante de su inescrutable fatalidad. Por su lado, en Unamuno hallamos una Fedra más debilitada por la enfermedad y menos patética, más humanamente cristiana, como podría ser una madre de familia cualquiera en la época contemporánea del autor. En cualquier caso, la perversa madrastra encuentra en la muerte la única salida ante la culpabilidad de sus oprobiosos delitos, defunción que se encuentra motivada por la fatalidad que, desde el principio, recae sobre Fedra.

#### 4.1.2. Hipólito

Del mismo modo que Fedra, también Hipólito mantiene las cualidades heredadas de sus progenitores. Como hijo de una amazona, la característica primordial de Hipólito es su completa dedicación al mundo de los bosques y los montes, experto cazador y excelente auriga. También como las amazonas, el personaje demuestra su aprecio por la esfera representada por la diosa Ártemis, la divinidad de los bosques y la diosa virginal que encuentra reflejado su carácter en la personalidad de Hipólito.

---

<sup>263</sup> Un. *Fedra*, III, xiv.

<sup>264</sup> Un. *Fedra*, *ibíd.*

Los fundamentos aristotélicos de una tragedia griega se basan en la *hamartia* del héroe trágico que, al cometer un acto de *hybris* (exceso o desmesura), atraviesa una peripecia por medio de la cual intenta descubrir su error. Pero este descubrimiento sólo se producirá cuando ya sea demasiado tarde para volver atrás, como sucede con Edipo en *Edipo Rey* o con Creonte en *Antígona*. Del mismo modo ocurre en una tragedia como *Hipólito*, donde el varón comete un acto de *hybris* a causa de su completa dedicación a la esfera de Ártemis. Esta exclusividad conlleva a su vez el desprecio y el desapego de la esfera representada por Afrodita, la diosa del amor. En este sentido, Hipólito, incurriendo en el error trágico o *hamartia*, se convierte en un héroe por completo altivo, altanero y orgulloso de sí mismo. Este héroe, que excede sus límites, hace alarde de su desprecio al amor, se muestra totalmente indomable e inflexivo y manifiesta su completa repulsa hacia el género femenino. De este modo, Hipólito hace patente una misoginia de la cual él mismo se enorgullece. Con todo, Hipólito representa a su vez, como joven muchacho Amazonio y amante de la naturaleza, el modelo de *καλὸς κάγαθός*, un término muy importante en el pensamiento griego. Según este modelo, la impecable belleza física del hombre se corresponde con su sobresaliente belleza espiritual como amante de los espacios abiertos.

De esta perspectiva, Séneca retoma la naturaleza inflexible y altanera de nuestro misógino Amazonio, característica que, igual que en Eurípides, le viene de herencia: *Genus Amazonium scias, puedes ver que tiene raza de amazonas*<sup>265</sup>. Por este motivo, en la versión senecana Hipólito muestra su faceta de inflexibilidad ante el género femenino: *Exosus omne feminae nomen fugit, con aborrecimiento huye de cualquier tipo de mujer*<sup>266</sup>. Esta característica del indomable cazador se convierte en la faceta mejor reflejada por la tragedia de Séneca, aspecto aprovechado por el autor con dos propósitos principales:

En primer lugar, Séneca refleja a la perfección el conflicto entre los dos polos trágicos que representan Hipólito (amante de los bosques y de la naturaleza, desatendido de las pasiones amorosas) y Fedra (cautivada por una pasión amorosa que no puede refrenar).

En segundo lugar, esta característica, destacada por Séneca, se emplea como reflejo de los ideales estoicos del dramaturgo. Si nuestro Amazonio cazador se muestra inflexible frente al género femenino y desprecia el amor, Hipólito, igual que Fedra, actúa motivado por el *furor* que no puede controlar, por completo contrario a los ideales estoicos de aprovechar la hermosura que le ofrece la juventud dada la parca duración del tiempo. En definitiva, el hecho de despreciar por completo una de las dos esferas, la de Diana o la de Venus, resulta contrario a la medida defendida por los estoicos, quienes hicieron apología, igual que Eurípides y Horacio, por mantenerse en el justo medio y evitar los extremos, como se puede observar en el tópico horaciano de la *aurea mediocritas*. Este alejamiento de los ideales estoicos, representado por Hipólito, se refleja en el diálogo que mantiene con la nodriza, durante el cual ésta trata de guiarle

---

<sup>265</sup> Sen. *Phaed.* 232.

<sup>266</sup> *Ibid.* 230.

por el buen camino, por la vía estoica: Animum rigentem tristis Hippolyti doma: / det facilis aures; mitiga pectus ferum, / amare discat, mutuos ignes ferat. / Innecte mentem: toruus auersus ferox / in iura Veneris redeat, *doma el alma inflexible del sombrero Hipólito: que dócil me preste oído; ablanda su pecho salvaje; que aprenda a amar, que comparta las llamas. Enreda su espíritu. Torvo, hostil, altanero, vuelva a las leyes de Venus*<sup>267</sup>.

Con el fin de que goce del amor acorde con su edad, la nodriza continúa con sus consejos dirigidos a Hipólito: Aetate fruere: mobili cursu fugit, *disfruta de la edad: se escapa en veloz carrera*<sup>268</sup>. A cada momento de la vida le corresponde una manera de actuar, y el comportamiento de Hipólito concuerda más con la manera de los viejos que con la de los jóvenes, razón por la cual el personaje actúa motivado por un comportamiento desmesurado y desacorde con las leyes estoicas que deben regir al ser humano: Propria descripsit deus / officia et aeuum per suos ducit gradus: / laetitia iuuenem, frons decet tristis senem, *un dios ha determinado los deberes apropiados a cada edad y ha trazado la vida gradualmente según convenia: la alegría va bien a los jóvenes; la frente triste, al viejo*<sup>269</sup>.

Frente a estas afirmaciones de la nodriza, Hipólito dice que la mayor libertad es aquella que se complace en los bosques, también la más limpia de vicios, la que no conoce crímenes y la que no busca verse envuelto en mil ornamentos que en realidad empobrecen al rico. También en la réplica de Hipólito se observa el talante estoico de la contraoferta hecha a la nodriza. Pero si la defensa de la vida retirada en contacto con la naturaleza concuerda con el pensamiento estoico puesto por Séneca en boca de Hipólito, no es menos cierto el hecho de que el completo desprecio a las necesidades concedidas por la divinidad a cada momento de la vida humana (en concreto la repulsa al amor de un joven como Hipólito) también constituye una afrenta contra el estoicismo. Es en tal virtud estoica en la que nuestro orgulloso héroe flaquea. Por consiguiente, su misoginia y su desprecio ante el género femenino conducen al héroe hacia su inevitable fatalidad, propiciada por la aversión que, debido a su naturaleza inflexible, muestra ante la declaración de Fedra. El rechazo del indomable Hipólito produce el odio de la cruel madrastra. Este desprecio provoca la calumnia de Hipólito y su posterior destierro, que a su vez condiciona su fatídica muerte, en el momento en el cual Hipólito es destrozado, irónicamente, por los propios caballos que tan bien controlaba.

Si en Séneca nuestro protagonista varonil se muestra inflexible y altanero, en Racine se presenta como un joven enamorado que se ha dejado subyugar por las cautivadoras redes de Venus. De este modo, el protagonista pasa de ser un muchacho altivo y orgulloso al príncipe encantado de la corte, convirtiéndose en un personaje más humano; pues en esta versión del mito Hipólito es capaz de amar:

---

<sup>267</sup> Sen. *Phaed.* 413-417.

<sup>268</sup> *Ibid.* 446.

<sup>269</sup> *Ibid.* 451-453.

Avouez-le, tout change; et depuis quelques jours, on vous voit moins souvent, orgueilleux et sauvage, tantôt faire voler un char sur le rivage, tantôt, savant dans l'art par Neptune inventé, rendre docile au frein un coursier indompté. Les forêts de nos cris moins souvent retentissent; chargés d'un feu secret, vos yeux s'appesantissent. Il n'en faut pas douter: **vous aimez, vous brûlez**. Vous périssez d'un mal que vous dissimulez. *Confesadlo, todo cambia, y desde hace poco tiempo no se os ve como soliais, altanero y arisco, ora, lanzando en vuestro carro por la orilla, ora, como experto en el arte de Neptuno, haciendo tascar el freno a un indómito corcel. Ya en los bosques, apenas resuenan vuestras voces; vuestros ojos, llenos de una luz interior, miran con fijeza. No hay duda posible: amáis, os sentís arder, os consumís en un fuego que tratáis de disimular*<sup>270</sup>.

Este cambio de perspectiva, que convierte a nuestro nuevo héroe en un príncipe sometido a las leyes de Venus, propicia su desprecio por la declaración de Fedra, y no su misoginia como en versiones anteriores. Este amor de Hipólito encuentra una vía de escape en los bosques y en la práctica de montar a caballo, que en esta versión suponen un alivio con el fin de disimular la pasión amorosa que ha cautivado su corazón. El enamoramiento del protagonista, que debe mantenerse oculto debido a su pertenencia a la familia real, se observa a dos niveles:

Por un lado, encontramos el amor filial, que Hipólito profesa ya desde el inicio cuando advertimos su intención de marchar a la busca de su padre desaparecido: “Cher Thérámènes, arrête, et respecte Thésée. / De ses jeunes erreurs désormais revenu, / par un indigne obstacle il n'est point retenu”, *calla, Terámenes querido, y respeta a Teseo, quien, olvidado ya de sus errores juveniles, no se halla retenido por un obstáculo indigno*<sup>271</sup>.

Por otro lado, su amor filial coincide con el amor puro y casto que Hipólito siente por su amada Aricia, cuya estirpe es enemiga de la familia de Teseo. Por temor a las represalias provocadas mediante la manifestación de un amor furtivo, Hipólito debe ocultar su sentimiento ante la corona.

Ambos sentimientos amorosos, el de su progenitor y el de su amada, provocan el intento de huida de Hipólito en busca de su padre desaparecido: “Hippolyte en partant fuit une autre ennemie; / je fuis, je l'avouerai, cette jeune Aricie, / reste d'un sang fatal conjuré contre nous”, *una enemiga más dulce hace huir a Hipólito: huyo, sí, lo confieso, de la joven Aricia, descendiente de una raza fatal conjurada contra la mía*<sup>272</sup>. Los dos sentimientos amorosos conjugados se convierten en el pretexto del desprecio hacia el amor de Fedra. El amor filial hace de Hipólito un amante en cautiverio, un enamorado que trata de ocultar su pasión por respeto a su padre, así como el secreto del incestuoso amor de Fedra, ante el cual, también por respeto a su padre, Hipólito confiesa su pretensión de ocultar tan abominable crimen: “Qu'en un profond oubli / cet horrible secret demeure enseveli”, *que en profundo olvido quede sepultado este horrible*

---

<sup>270</sup> Rac. *Phèdre*, 128 ss.

<sup>271</sup> Rac. *Phèdre*, 22-24.

<sup>272</sup> Rac. *Phèdre*, 49-51.

*secreto*<sup>273</sup>. Y es que sólo por amor podría entenderse la promesa de Hipólito de libertar a su amada Aricia (enemiga de la corte), en el momento en el cual se rumorea la muerte de Teseo e Hipólito se considera el heredero legítimo del trono. Sólo por amor podría comprenderse la promesa de Hipólito de fugarse junto con Aricia y poder así legitimar su amor dentro del trono ilegítimo cuando es desterrado del país. Únicamente por amor Hipólito se conduce ante una fatalidad inescrutable, pues su intento por mantener en secreto el espantoso crimen de Fedra provoca la cólera de Teseo. La ira del rey produce a su vez la fatídica consecuencia de la espantosa muerte de su hijo, destrozado por sus indomables caballos.

De personaje altivo en Séneca, pasando por el Hipólito sensibilizado con que nos deleita Racine, llegamos a la versión de Unamuno, donde nuestro protagonista masculino, ahora ya totalmente desplazado por el protagonismo de Fedra, se presenta como un muchacho en una familia de clase media con un padre y una madrastra. En esta tragedia no se hace referencia alguna al linaje Amazonio del héroe, sino más bien se muestra como un joven contemporáneo que podría ser cualquiera de la época del autor. Ahora bien, las cualidades innatas del amor por la naturaleza, que caracterizan a este muchacho, se reflejan también en la versión unamuniana. Así, el héroe manifiesta una vez más su amor por la caza y los bosques: “La vida de campo, bajo el cielo libre, al aire libre, sobre la santa y libre tierra, mejora al hombre. Allí no hay odios ni envidias; los robles, los arroyos, las rocas no envidian, no odian”<sup>274</sup>. Igual que en versiones anteriores, Hipólito se desentiende del género femenino: “¿Casarme? ¿Para qué? Y sobre todo no es esa resolución que deba tomarse así, en principio y por principio; eso viene ello solo. Hay que dar al tiempo lo suyo”<sup>275</sup>. En efecto, si bien el joven no se muestra por completo reacio ante la mujer como ocurría en la obra de Séneca, en Unamuno se despreocupa por encontrar una mujer. Con todo, Hipólito es descrito como un muchacho entrado en carnes, cuyo padre anhela que se case y tenga hijos, y se halla en edad casadera:

¡Dichosa caza! Así se le van los días, hace tres que falta, y así se le van los años. Es bueno, honrado, trabajador, pero fuera de su trabajo parece no vivir sino para la caza. Corre el tiempo, nosotros solos con él, yo caminando a viejo y... ¡vamos! Te lo diré de una vez, Fedra, ¡sin perspectiva de nietos!<sup>276</sup>

Cabe tener en cuenta además la oposición que este personaje presenta frente al carácter de su madrastra. En esta línea, si Fedra, como hemos visto, juega el rol de una mujer enferma y debilitada cuyo desfallecimiento se encuentra provocado por la pasión amorosa, Hipólito, dada su condición de muchacho sano y amante del campo, representa la salud y se convierte en el hombre más saludable de su casa, tal como diagnostica el médico Marcelo: “Tu hijo está sano, enteramente sano; es el único sano de la casa. Gracias al campo. (...) Tu hijo es uno de los hombres más equilibrados, más

---

<sup>273</sup> Rac. *Phèdre*, 719-720.

<sup>274</sup> Un. *Fedra*, I, iii.

<sup>275</sup> Un. *Fedra*, I, iv.

<sup>276</sup> Un. *Fedra*, I, ii.

dueños de sí, más serenos, más sanos que conozco”<sup>277</sup>, puesto que “La naturaleza no sufre fiebres ni necesita luchar para querer”<sup>278</sup>. Por este motivo, Hipólito no muere, pues sólo fallece la persona enferma, y un joven tan sano como Hipólito no podría ser objeto de la misma fatalidad que su madrastra.

En definitiva, la versión unamuniana centra el tema en el conflicto que acontece en la conciencia de la propia Fedra, quien se halla cautiva por los anhelos de la poderosa fatalidad de la pasión amorosa. No sucede igual con Hipólito, quien, debido a su condición de sano cazador y amante del campo, se encuentra por completo en una posición saludable y en plena juventud, según corresponde a un muchacho de su edad, pero con el inconveniente añadido de su despreocupación por encontrar mujer.

#### 4. 1. 3. Teseo

El personaje de Teseo representa los roles de rey de Atenas, padre de Hipólito y marido de Fedra. Como tal, destaca por sus hazañas heroicas que lo elevan a la categoría de héroe y por su amor paternal y conyugal. Tanto en Séneca como en Racine, nuestro héroe ateniense se encuentra ausente durante la primera mitad de la tragedia, ya sea en su famosa expedición junto con su amigo Pirítoo a los infiernos (como en Séneca), ya sea en un viaje por el Epiro hacia las fuentes del Aqueronte, en los dominios de un rey a cuya esposa quería raptar Teseo (como en Racine).

Esta última historia mítica, al parecer de Racine, quien parece haberse basado en las *Vidas paralelas* de Plutarco para construir el personaje de Teseo, se habría confundido con la versión oficial del mito del descenso a los infiernos de nuestro afamado héroe. No obstante, Racine no tuvo en cuenta la interpretación evemerista del mito, que se encuentra reflejada en la obra de Plutarco, pues consideraba la historia narrada en la *Vida de Teseo* como una confusión con el mito generalizado de la caída a los infiernos del héroe. Este mito parece haber motivado, para las dos versiones del tema de Fedra, el rumor sobre la posible muerte de Teseo, motivo que a su vez sirvió a Fedra para considerar la posible legitimación de su ilícito amor con el hijo del rey. Pero al mismo tiempo, este rumor es un aliciente para la declaración que ella misma hizo a Hipólito.

Por otra parte, el rumor adquiere una mayor importancia en la tragedia de Racine que en la de Séneca, pues en la versión de nuestro dramaturgo del barroco francés la supuesta muerte de nuestro héroe crea una algarabía de tal magnitud que ipso facto se ven en la necesidad de buscar un heredero al trono, acción constatable tanto en el caso de Fedra como en el de Hipólito. A su vez, el papel del monarca se estudia con mayor profundidad en la versión raciniana que en la senecana, pues en Racine nuestro héroe destaca desde el primer momento por sus heroicas empresas, así como por sus constantes logros amorosos. No hay más que recordar los continuos panegíricos que

---

<sup>277</sup> Un. *Fedra*, II, ix.

<sup>278</sup> Un. *Fedra*, I, iii.

hizo Hipólito en memoria de las imperecederas hazañas del rey, tanto heroicas como amorosas, proezas que Racine plasma por influencia de la mencionada obra de Plutarco.

Por otra parte, es el amor paternal el que impulsa a Teseo a emprender la tarea de rendir los honores fúnebres a su hijo al final de la tragedia de Racine, así como a aceptar de buen grado la amistad de aquella persona que, hasta entonces, había sido enemiga de la corona, Aricia, la enamorada de su hijo. Todo ello se produce con un marcado patetismo de tonos solemnes, perfectamente explicado por el hecho de que Teseo ha advertido la fatalidad que se ha cernido sobre su hijo inocente, destrozado por los caballos, tras haberle expulsado del trono por considerar verídica la calumnia proferida por la nodriza. De nuevo por amor, esta vez hacia la mujer del rey, se hace efectiva la consideración de veracidad de la calumnia.

Tras este episodio, el héroe ateniense cae en el error y da crédito a la afirmación que su hijo hizo sobre su amor por Aricia, aseveración que, en su momento, Teseo creyó una excusa de su hijo para desviar el tema del intento de violación.

Mientras que Racine ahonda en el amor y en la heroicidad de Teseo, en la versión de Séneca se destaca con mayor profundidad el horror y el patetismo de un héroe, también glorioso, pero obcecado por la fatal revelación de su mujer, quien calumnia a su hijo frente a Teseo de manera directa y sin tapujos. Por su parte, el héroe ateniense muestra un comportamiento que podríamos calificar de *antiheroico* en términos estoicos, pues se deja arrastrar por el *furor* como consecuencia de la credibilidad concedida a su mujer. Este *furor* se hace patente tras la revelación del supuesto crimen en boca de Fedra, oprobio que el propio Teseo considera una afrenta contra el padre, motivo por el cual acaba desterrando a su hijo y condenándolo a su funesto destino.

Posteriormente, Teseo vuelve a caer en el error cuando Fedra confiesa su horripilante crimen, en virtud del cual Teseo recoge los pedazos del hijo descuartizado, maldice a la impía Fedra por la desgracia que le ha traído y llora la muerte de su hijo, consecuencia de una fatalidad trágica provocada por el dominio del *furor*, que se ha cernido tanto sobre Fedra como sobre él mismo.

Por su parte, el Teseo de Unamuno, que aquí recibe el nombre de Pedro, ya no se halla ausente, sino presente en escena desde el principio. La versión humana, cristiana y contemporánea del mito en Unamuno no habría podido dar crédito a la leyenda del descenso a los infiernos del héroe. Más bien, en esta versión Pedro ya no es héroe ni rey, sino un simple padre de familia, como podría ser cualquiera, preocupado por el bienestar y la salud de su familia, de su hijo Hipólito y de su mujer Fedra. Y es que el amor familiar, como sucedía en el caso de Racine, es el que motiva la caracterización del Pedro de Unamuno, quien constantemente inquiere al médico sobre la salud de Fedra y de Hipólito, quien pretende casar a su hijo y obtener una familia por completo rebosante de felicidad, con los nietos que tanto anhela.

## 4.2. Personajes secundarios

### 4.2.1. El papel de las nodrizas, ayos y confidentes

La nodriza actúa como confidente de su ama y se esfuerza por convencer, mediante argumentos, a su señora con el fin de que ésta sea conducida por el buen camino. La nodriza de Fedra, partiendo de Eurípides, se convierte así en una confidente a quien la protagonista femenina revela los secretos de su corazón. La nodriza podría definirse, como muchos han denominado, *la primera alcahueta de la tragedia griega*, un personaje de gran importancia en la posterior literatura erótica<sup>279</sup>.

De este modo, la función primordial de la nodriza es actuar como confidente y personaje a quien su ama revela la enfermedad que padece, pues trata de guiar el alma atormentada de Fedra por el buen camino. De esta misma función deriva la finalidad de la nodriza de Fedra de las otras tres versiones del mito, aunque cambiando el enfoque relativo a los consejos de la confidente.

Cabe constatar que la función de guía espiritual de Fedra conduce al estoico Séneca a convertir a la nodriza en portadora de sus propios principios doctrinales. En consecuencia, encontramos una nodriza que, por tratar de conducir por el buen camino estoico el alma de Fedra, se convierte en una especie de alter ego del propio Séneca. Este hecho se puede constatar en el primer diálogo mantenido por Fedra y la nodriza, donde la protagonista femenina confiesa su cualidad de estar poseída por un *furor* que obnubila su *ratio*. Ante esto, la confidente dicta consejos estoicos con el fin de que su ama resista la pasión y luche contra ella: *Compesce amoris impii flammam, precor, / nefasque quod non ulla tellus barbara / commisit umquam, refrena, te lo ruego, las llamas de un amor sacrílego y la impiedad que ninguna tierra bárbara nunca cometió*<sup>280</sup>. Igualmente sucede en el diálogo entre la misma nodriza e Hipólito, durante el cual, a causa del total desprecio de Hipólito por la esfera del amor que lo hace incurrir también en *furor*, la nodriza trata de convencerle de que a su juvenil edad le conviene una vida que se deleite en amores y no una vida abandonada de la diosa Venus, momento más apropiado para la senectud, pues el tiempo es breve y debe disfrutarse<sup>281</sup>:

Aetate fruere: mobili cursu fugit. / Nunc facile pectus, grata nunc iuueni Venus / (...)  
Tristem iuuentam solue; nunc cursus rape, / effunde habenas, optimos vitae dies /  
effluere prohibe. Propria descripsit deus / officia et aeuum per suos ducit gradus: /  
laetitia iuuenem, frons decet tristis senem. *Disfruta de la edad: se escapa en veloz  
carrera. Ahora es tierno tu pecho. Ahora en tu juventud es agradable Venus. (...)  
Libera de tristeza tu juventud; emprende ahora mismo la carrera, suelta las riendas;  
los mejores días de tu vida no dejes que se te vayan de las manos. Un dios ha*

<sup>279</sup> Vid. Consuelo Álvarez & Iglesias 2008: 179.

<sup>280</sup> Sen. *Phaed.* 165-167.

<sup>281</sup> Mediante estos dos consejos, Séneca se hace eco de los tópicos horacianos del *tempus fugit* y del *carpe diem*, que se encuentran también entre los ideales estoicos más importantes.

*determinado los deberes apropiados a cada edad y ha trazado la vida gradualmente según convenía: la alegría va bien a los jóvenes; la frente triste al viejo*<sup>282</sup>.

La misión de la nodriza de Fedra por convencerla de liberar de sí misma las pasiones que la destruyen es retomada por Unamuno, para quien la nodriza (llamada aquí Eustaquia) adquiere el cometido de convencer a su ama de refrenar la pasión amorosa: “Ten juicio, hija, ten juicio”<sup>283</sup>. Y es que Fedra fue recogida de un convento de monjas por Eustaquia cuando todavía era una niña. El amor maternal que la nodriza siente por su ama se observa en la etimología del nombre de Eustaquia, derivado del griego εὖ y στάχυς, “de buena espiga”, en alusión al ama de cría que alimenta cuidadosamente con sus consejos<sup>284</sup>, similar a la etimología del término latino *nutrix*. Este sentimiento maternal motiva la actuación de la nodriza en la tragedia unamuniana, pues Eustaquia desea lo mejor para su ama y actúa en consecuencia. Así, trata de conducirla por el camino del bien.

No sucede igual con la nodriza de Racine; pues ésta, aun manteniendo el mismo amor maternal por Fedra que en la versión de Unamuno, llamada en esta versión Enone, parece ser la encarnación del mal. Esto es debido al hecho de que parece ser ella la causante de la desgracia que comienza su recorrido hasta el fatídico desenlace. Parece ser ella también la artífice de la calumnia, frente a las otras versiones donde la desencadenante del camino hacia la perdición era la propia Fedra, que se convertía en la delatora de nuestro calumniado varón. En efecto, desde la primera aparición de la nodriza, Enone trata de persuadir a Fedra de dejarse llevar por el buen camino y, mostrando su lado maternal, se esfuerza por evitarle el suicidio y convencerla de que merece la pena vivir recordándole el amor por sus hijos y por su esposo. A pesar de ello, la protagonista mantiene a la sordina sus pesares más profundos por temor a las posibles represalias:

De quel droit sur vous-même osez-vous attenter? / Vous offensez les Dieux auteurs de votre vie; / vous trahissez l'époux à qui la foi vous lie, / vous trahissez enfin vos enfants malheureux, / que vous précipitez sous un joug rigoureux. / Songez qu'un même jour leur ravira leur mère, / et rendra l'espérance au fils de l'étrangère. *¿Con qué derecho os atrevéis a atentar contra vos misma? Ofendéis a los dioses que os dieron la vida; faltáis al juramento que os liga a vuestro esposo, traicionáis, en fin, a vuestros desdichados hijos a los que sometéis a un riguroso yugo. Pensad si un mismo día les arrebata a su madre y devuelve la esperanza de un reino al hijo de una extraña*<sup>285</sup>.

Con el fin de salvar la vida de la reina, la nodriza emprende la tarea de acusar injustamente a Hipólito: “Mais puisque je vous perds sans ce triste remède, / votre vie est pour moi d'un prix à qui tout cède. / Je parlerai. Thésée, aigri par mes avis, / bornera sa vengeance à l'exil de son fils”, *pero ya que os pierdo sin tan triste remedio, pagaré*

<sup>282</sup> Sen. *Phaed.* 446-453.

<sup>283</sup> Un. *Fedra*, I, i. Sobre la influencia de los consejos estoicos de la nodriza de Séneca en la *Fedra* de Unamuno ya hemos hablado, vid. Pérez Lambás 2015: 241-244.

<sup>284</sup> Escobar Borrego 2002: 79.

<sup>285</sup> Rac. *Phèdre*, 196-202.

*cualquier precio por salvar vuestra vida. Hablaré. Teseo, indignado al oírme, se vengará mandando al destierro a su hijo*<sup>286</sup>.

Esta actuación se puede comprender si tenemos en cuenta que la pretensión de la nodriza es beneficiar en todo a su ama. Ahora bien, tras la calumnia, Fedra vitupera a la nodriza por haber acelerado su desdicha y la considera la encarnación del mal. Así pues, como consecuencia de esta actuación, la nodriza decide suicidarse por ser la causante de la desgracia, por el remordimiento de haber fallado a su ama, a la que ella estimaba como si fuera su hija. En esta línea, Fedra dirige a su nodriza las siguientes palabras: “Je ne t’écoute plus. Va t’en, monstre exécration. / Va, laisse-moi le soin de mon sort déplorable. / Puisse le juste ciel dignement te payer!”, *ya no quiero escucharte. Vete, monstruo execrable. Ve, déjame a mí la carga de mi triste destino. ¡Quiera el justo cielo pagarte cuan mereces!*<sup>287</sup>.

Por otra parte, en la *Phèdre* de Racine hallamos otros dos personajes que actúan como confidentes: el primero es Terámenes (el ayo de Hipólito), que actúa como confidente de Hipólito. De hecho, hace que el hijo del rey se dé cuenta de sus nuevos sentimientos amorosos y le confiesa su pretensión de ir en busca del padre desaparecido. La segunda es Ismene (la confidente de Aricia), quien también hace ver a la enamorada Aricia la nueva sensibilidad que irradia el corazón de Hipólito.

#### 4.2.2. El papel del mensajero

En la tragedia griega, el mensajero o *εξάγγελος* tenía una función muy definida. Se encargaba de relatar los acontecimientos sucedidos fuera de escena que, debido a las condiciones escénicas de la época, era imposible ver representados en ella, como las muertes de los personajes. Ésta es la misión del mensajero en el *Hipólito* de Eurípides, que se limita a describir la espantosa muerte del Amazonio.

Con esta misma función es retomado el papel del mensajero por Séneca. En esta versión, mediante un elegante monólogo y con una perspicaz y locuaz minuciosidad, el mensajero relata la horripilante y fatídica muerte del inflexible Hipólito, fallecimiento que tiene lugar tras su destierro a la altura del golfo saronico. Ni Unamuno ni Racine retoman la figura del mensajero. Con todo, mientras Unamuno no siente la necesidad de utilizar este personaje, en Racine la función desempeñada por el mensajero es trasladada a otros personajes secundarios. El más destacado de éstos es Panope (mujer del séquito de Fedra), que informa de dos muertes sucedidas fuera de escena:

En primer lugar, relata la muerte de Teseo al final del primer acto. Esta muerte conlleva consecuencias importantes en una monarquía, pues es el desencadenante, como acertadamente comunica Panope, de la preocupación por la sucesión del trono, ya que el reinado se tiene que dividir para elegir un nuevo rey. Con esta noticia, Racine introduce

---

<sup>286</sup> Rac. *Phèdre*, 897-900.

<sup>287</sup> Rac. *Phèdre*, 1317- 1319.

el tema del poder tan importante en su tragedia: “PANOPE. - Je voudrais vous cacher une triste nouvelle, / Madame; mais il faut que je vous la révèle. / La mort vous a ravi votre invincible époux; / et ce malheur n’est plus ignoré que de vous”, *querría ocultaros una triste nueva, Señora; pero es preciso que os la revele. La muerte os ha arrebatado a vuestro invencible esposo y sólo vos ignoráis aún esta desgracia*<sup>288</sup>.

En segundo lugar, es también Panope quien informa de la muerte de la desdichada nodriza, también ocurrida fuera de escena con el fin de conservar el decoro y las características propias de la tragedia griega, donde las muertes no se escenificaban, sino que se relataban: “Déjà, de sa présense avec honte chassée, / dans la profonde mer Oenone s’est lancée. / On ne sait point d’où part ce dessein furieux; / et les flots pour jamais l’ont ravie à nos yeux”, *ignominiosamente expulsada de su presencia, Enone se ha arrojado al mar profundo. Nadie sabe el porqué de tan fatal designio, mas las olas nos la han arrebatado para siempre*<sup>289</sup>.

Estos cometidos de Panope nos hacen considerar que su función no es más que una derivación de la misión que en la tragedia griega emprendía el mensajero. Con todo, la muerte de Hipólito, en esta ocasión, no es relatada por mensajero alguno ni por Panope. Por el contrario, con el fin de aumentar la credibilidad de los acontecimientos, es el propio Terámenes quien, por haber presenciado in situ tan espantosa muerte, describe con elegancia la desgracia sucedida fuera de escena, al tiempo que exculpa a su amo de toda afrenta sucedida en el reinado: “J’ai vu des mortels périr le plus aimable, / et j’ose dire encore, Seigneur, le moins coupable”, *he visto morir al más noble de los mortales y aun me atrevo a decir, Señor, que al menos culpable*<sup>290</sup>.

#### 4.2.3. El personaje de Aricia en la *Phèdre* de Racine

Si algún personaje resulta marcadamente importante en la recreación del mito griego hecha por Racine, por el cambio de perspectiva que añade al tema de Fedra, ése es el personaje de Aricia. Hija de Palante, hermano de Egeo el padre de Teseo, y hermana de los llamados Palántidas, contra los que Teseo combatió por el poder de Atenas y a los que el héroe ateniense consiguió dar muerte, Aricia se presenta desde un primer momento como la enemiga de Teseo. Por lo tanto, este personaje se encuentra sometido al poder del rey.

Resulta sorprendente la intromisión de un personaje que se presenta como la enemiga real por el simple hecho del amor puro y casto que mantiene con Hipólito. No sólo como consecuencia del rumor extendido sobre la muerte de Teseo, sino también a causa del destierro de Hipólito, nuestro enamorado varón promete la libertad a su amada, con el fin de poder desposarse sin rendir cuentas a nadie. Pero no es hasta el final cuando, al

---

<sup>288</sup> Rac. *Phèdre*, 317-320.

<sup>289</sup> Rac. *Phèdre*, 1465-1468.

<sup>290</sup> Rac. *Phèdre*, 1493-1494.

darse cuenta Teseo de su error y por amor hacia su hijo, el rey se decide a liberar a su enemiga por respeto al cadáver de su hijo:

D'une action si noire / que ne peut avec elle expirer la mémoire! / Allons, de mon erreur, hélas! Trop éclaircis, / mêler nos pleurs au sang de mon malheureux fils. / Allons de ce cher fils embrasser ce qui reste, / expier la fureur d'une voeu que je déteste. / Rendons-lui les honneurs qu'il a trop mérités; / et pour mieux apaiser ses mânes irrités, / que, malgré les complots d'une injuste famille, / son amante aujourd'hui me tienne lieu de fille. *¡Lástima que con ella no expie la memoria de tan negra acción! Vamos, ¡ay!, más que convencido de mi error, a mezclar nuestro llanto con la sangre de mi hijo. Vayamos a abrazar lo que de él nos resta, a expiar la culpa de un voto que abomino. Rindamos los honores que mereció con creces y, para mejor apaciguar a sus irritados manes, que, a pesar de las intrigas de una injusta familia, su amada, desde hoy, sea una hija para mí*<sup>291</sup>.

Además del énfasis en el tema del poder y de la libertad que implica la aparición de este personaje, Aricia adquiere un protagonismo fundamental por dos razones:

En primer lugar, su importancia radica en el cambio de valores que representa su amado Hipólito, pues gracias a ella el hijo del rey deja de ser un casto y puro misógino, alejado de la diosa del amor, para convertirse en un hombre enamorado. Así, Hipólito se presenta como un varón casto y puro que, como Fedra, mantiene a la sordina su ilícito amor por miedo a las represalias de su padre; pues, como hemos dicho, la nueva amada es enemiga real.

En segundo lugar, el personaje de Aricia es relevante puesto que, teniendo en consideración su caracterización como amada de Hipólito, representa el contrapunto exacto de Fedra. Así pues, si la protagonista femenina representa la pasión amorosa, Aricia simboliza el amor casto y puro, sosegado, tácito y moderado, como contraposición exacta de los sentimientos que devoran a Fedra. De este modo, el nuevo personaje también configura un paralelismo con el amor casto y puro que representa Hipólito.

#### 4.2.4. El médico Marcelo en la *Fedra* de Unamuno

El personaje de mayor originalidad que aporta la tragedia de Unamuno es el médico Marcelo. Este nuevo personaje, como amigo íntimo y médico de la familia, lleva a cabo brillantes diagnósticos sobre cada uno de los miembros del núcleo familiar, muy especialmente sobre Fedra y sobre Hipólito. Así, a aquella le diagnostica una enfermedad neurocardíaca y a éste le califica como el más sano de la familia, debido a la pureza del aire, respirada en los bosques, que el cazador acostumbra a frecuentar:

“MARCELO. - Yo sólo sé que estás, contra tu costumbre, fuera de ti, que tu mujer anda fuera de sí también hace algún tiempo y que tu hijo vive más dentro de sí que nunca

---

<sup>291</sup> Rac. *Phèdre*, 1646-1654.

(...) Tu hijo es uno de los hombres más equilibrados, más dueños de sí, más serenos, más sanos que conozco<sup>292</sup>.

El médico, debido a su profesionalidad en la materia, conoce la enfermedad de la paciente Fedra. También como médico, representa el punto de vista del hombre racionalista y científico que se esfuerza por llevar a término, mediante el método inductivo, un diagnóstico lo más racionalista posible.

Por otro lado, además de dejarse llevar por la razón para sus conclusiones científicas, Marcelo conoce a la perfección los síntomas que padece Fedra por haberlos diagnosticado. No hay más que recordar el diálogo, anteriormente aludido, entre Pedro y Marcelo, donde el médico parece actuar más como el oráculo griego que como el médico racionalista, a causa de los enigmas que profiere relativos a la enfermedad de la protagonista. Así, este diálogo podría recordar el mantenido entre Tiresias y Edipo en el *Edipo Rey* de Sófocles. En esta tragedia, el adivino griego conocía toda la verdad debido a su condición oracular que todo lo sabe (pasado, presente y futuro), pero mediante respuestas enigmáticas no resolvía de manera clara el misterio sobre el asesinato de Layo; aunque, irónicamente, sus palabras apuntaban a Edipo. De un modo similar, el médico español que representa Unamuno conoce toda la verdad, gracias a su condición de médico racionalista que lleva a la práctica métodos inductivos por medio de los cuales obtiene excelentes diagnósticos racionales. Se trata de un triunfo de la razón y de la ciencia como herramienta indispensable para curar enfermedades, especialmente la que padece Fedra:

PEDRO. - Pues mira, Marcelo, tengo motivos para sospechar que no anda bien de la cabeza.

MARCELO. - Quien no anda bien de ella eres tú, y esa tu sospecha me lo confirma.

PEDRO. - Es que no sabes...

MARCELO. - Acaso quien no sepa eres tú...

PEDRO. - ¡Habla más claro, Marcelo, sin enigmas!

MARCELO. - Enigmas los tuyos. Pedro. Y te dejo. Donde hay enigmas sobre yo; soy incompatible con la Esfinge. Te dejo. He llegado en mal hora. Adiós<sup>293</sup>.

#### 4.2.5. La criada Rosa en la *Fedra* de Unamuno

Otro personaje novedoso en la *Fedra* de Unamuno es la criada Rosa. Este personaje, junto con el médico Marcelo, se presenta como un ser ajeno a la trama argumental que vertebra la obra. Durante su intervención en escena, igual que el médico Marcelo, Rosa

---

<sup>292</sup> Un. *Fedra*, II, ix.

<sup>293</sup> Un. *Fedra*, II, ix.

comenta, de manera indirecta y a modo de coro antiguo, el devenir de los acontecimientos.

En su primera aparición, Fedra, recientemente despreciada por Hipólito, pregunta a la criada si ésta tiene novio y si tiene intención de casarse. Así también, la interroga sobre sus sentimientos amorosos con respecto a su novio. Y es que en una tragedia sobre la pasión amorosa no puede faltar la reflexión coral sobre el amor. Ya lo vimos con el elogio al poder del amor en Eurípides, pero en esta versión dicha reflexión adquiere cierto matiz cristiano desde el momento en que la criada muestra su pretensión de casarse con él: “¿Si no, para qué le tendría?”<sup>294</sup>.

En su segunda aparición, la protagonista, en su diálogo con la criada, reflexiona sobre la mala suerte que la acompaña en el amor; razón por la cual recula en su intención por amadrinar la boda de la criada Rosa. Así pues, según Fedra, este hecho podría traer la mala suerte al nuevo matrimonio. Ante tal afirmación, la criada parece conocer el mal que padece la protagonista, como también podría suceder con el coro antiguo y con el médico Marcelo, aunque éste lo conoce con claridad frente a la criada que sólo parece intuirlo. Ante este hecho, la propia Fedra se encona contra la criada, reacción propia de una mujer enfermiza que progresivamente va perdiendo la cabeza.

Su tercera y última aparición tiene lugar en el acto tercero, momento en el cual vemos a una Fedra moribunda y decrepita, a punto de morir a causa de su enfermedad. Como era de esperar, en esta aparición la criada reflexiona, en un elaborado y escueto monólogo, sobre la desdicha de la pérdida de su querida ama. Esta reflexión nos hace considerar nuevamente las similitudes del personaje con la temática tratada por las partes corales de la tragedia griega:

ROSA. - (Que sale llorando) ¡Pobrecilla! ¡Da pena! Me llamó, me dio excusas por no poder ya amadrinar mi boda; “aunque te lo prometí” decía... como si fuese suya la culpa... ¡Y consejos! No tendré otra ama que más me quiera. (Vase)<sup>295</sup>.

---

<sup>294</sup> Un. *Fedra*, I, vi.

<sup>295</sup> Un. *Fedra*, III, vi.

## Conclusiones

Con respecto al tratamiento general del mito de Fedra, en este trabajo hemos analizado las convergencias y divergencias presentes en las versiones de Séneca, Racine y Unamuno.

En primer lugar, Séneca centra el tema en el conflicto estoico *ratio/furor* reflejado en la personalidad contradictoria y ambigua de Fedra. El personaje se encuentra desgarrado en su interior y trata de luchar contra las ineluctables fuerzas del amor, contra una fatalidad que le viene impuesta, contra un *furor* que no le permite alcanzar la *ratio* anhelada y constantemente aconsejada por la nodriza mediante máximas estoicas.

En segundo lugar, Racine refleja en su *Phèdre* el estudio psicológico y elegante, no ya de Fedra como tal, sino de una reina que se siente atormentada por las devoradoras fuerzas de la pasión amorosa, que se esfuerza constantemente por adquirir el *decorum* propio de una persona de su condición social. Por este motivo, en el contexto de la monarquía absoluta, nuestro jansenista hace mayor hincapié que Séneca y Unamuno en el tema del poder como pretexto para legitimar el indecoroso amor que Fedra siente por su hijastro. Asimismo, hace extensible el rumor sobre la muerte del rey y da mayor importancia al tema de la libertad gracias a la inclusión del personaje de Aricia. En esta línea, Hipólito promete liberar a su amada Aricia y convertirse en heredero del trono y, mediante su huida, promete librarse, junto con su amada, de un trono donde prima la tiranía para poder así desposarse sin rendir cuentas a nadie. Al mismo tiempo, el hecho de mantener el amor en secreto, tanto por parte de Fedra como de Hipólito, resulta un dato relevante en tanto y cuanto se intenta mantener la compostura propia de la corte.

En tercer lugar, Don Miguel de Unamuno, en pleno teatro moderno español, realiza un estudio psicoanalítico de una Fedra desgarrada por una pasión rugiente. Mediante el simbolismo que encontramos en el mito griego, Unamuno traslada la acción de la realeza ateniense a la casa de una familia de clase media en su España natal, tratando de emprender su estudio mediante la eliminación de todo ornato superfluo capaz de obstaculizar esta labor. Con ello, el catedrático salmantino sólo deja al descubierto el esqueleto argumental de una tragedia que él llamó *desnuda*. Así pues, mediante la eliminación de todo elemento innecesario para su estudio, Unamuno consigue reflejar la conflictividad de la pasión amorosa en una mujer, conflicto que se convierte en fiel reflejo de un problema acuciante en el ser humano. Así, el autor convierte su versión en una tragedia de conciencia. Incluso la propia Fedra, con sus continuas contradicciones y sus constantes avatares de parecer, se convierte en fiel reflejo de las acuciantes problemáticas que ocuparon toda la vida de Unamuno, problemas como la inmortalidad del alma y la dicotomía entre razón y verdad, un dilema en el cual acaba triunfando la verdad: *la verdad desnuda, la verdad después de la muerte*.

Por lo que se refiere a los modelos que cada autor empleó en la reactualización del mito, cabe constatar las siguientes conclusiones:

En Séneca, a pesar de algunas escasas coincidencias con el *Hipólito coronado* de Eurípides, la mayor influencia se encuentra en el *Hipólito velado*. Este influjo responde a la necesidad del filósofo estoico por abordar el tema desde la perspectiva de una Fedra totalmente desgarrada por sus pasiones, una Fedra carente de *σφοδρότης*; tal como podemos constatar en la calumnia inferida contra Hipólito por la propia Fedra. En la versión estoica se observan también importantes influjos de la *Fedra* de Sófocles, fundamentalmente en lo referente al tema del poder, así como al motivo de la ausencia de Teseo, que se halla en los infiernos. Pero también la *Heroida IV* de Ovidio dejó una indeleble impronta en la versión senecana, influencia relacionada con los síntomas que denota la enfermedad de la protagonista a causa de su enfermedad amorosa.

Por su parte, en Racine encontramos un mayor número de fuentes en el tratamiento general del mito. Sin contar el primer *Hipólito* de Eurípides y la versión sofoclea, que probablemente ya no se conservarían en esta época, la tragedia raciniana contiene dos modelos prioritarios: en primer lugar, el *Hipólito coronado* influye en relación con diferentes episodios que hallamos en la obra, como el diálogo entre la nodriza y Fedra y el enfrentamiento entre Teseo e Hipólito, momento que no existe en la versión senecana; en segundo lugar, la *Phaedra* de Séneca deja su impronta por lo que se refiere al tema central de la tragedia, que gira en torno a la contraposición y ambigüedad de Fedra y a la pasión amorosa que la desgarran. En este punto, la tragedia de Racine difiere de la versión de Eurípides, en la medida en que la tragedia griega tiene como tema central la soberbia de Hipólito, quien, en la versión del dramaturgo francés, deja de ser altanero y orgulloso para convertirse en joven enamorado. Por otra parte, en la tragedia de Racine se vislumbran otra serie de influencias remarcables. Tal es el caso de Plutarco, de cuya obra pudo tomar aspectos relativos a la hazaña de Teseo en los infiernos, que, en esta obra, igual que en Plutarco, transcurre en el Epiro. Virgilio también ayuda a Racine a configurar el personaje de su Aricia. Pero también Safo ha podido dejar su huella en la plasmación de los síntomas de su enfermedad amorosa de los que se hace eco la Fedra de Racine.

Por otro lado, Unamuno, aunque sólo nombra como modelos el *Hipólito* de Eurípides y la *Phèdre* de Racine, parece conceder la primacía de su influencia a la versión de Séneca. Esto es así no sólo por la misma perspectiva de estudio que encontramos en ambos autores, que insisten en la pasión amorosa de la protagonista, sino también por los constantes consejos de resistencia que la nodriza dirige a su ama, así como las propias contradicciones de Fedra que parece debatida entre su *furor* y su *ratio*, aspectos que aparecen también en la tragedia estoica de Séneca. Con todo, cabe tener en consideración la importante huella que la versión eurípidea dejó sobre la obra unamuniana, sobre todo en aspectos como la misiva, que en Eurípides sirve de calumnia contra Hipólito y en Unamuno se utiliza como declaración de la verdad desnuda con el fin de expiar los pecados ante Dios.

En el terreno de la estructura y la acción dramática de las distintas variantes sobre el tema mítico podemos extraer las siguientes conclusiones:

En el prólogo, Séneca contrapone la esfera representada por Hipólito, en una famosa monodia que habla de la caza y los bosques, frente a la posición tomada por Fedra, en un desgarrador monólogo que refleja la pasión amorosa de la protagonista. Frente a este planteamiento, Racine, haciendo de nuevo hincapié en el tema del poder, introduce un diálogo entre Hipólito y Terámenes en el que pone de manifiesto el amor filial de Hipólito; puesto que el Amazonio se dispone a partir a la búsqueda de su padre largo tiempo ausente. Unamuno no tiene prólogo, pues intenta eliminar todo elemento superfluo.

En el diálogo entre Fedra y la nodriza, durante el cual la *nutrix* trata de exhortar a su ama a que resista las funestas llamas de una pasión detestable, Séneca centra el tema en la desgracia fatídica que se cierne sobre la protagonista. Racine insiste mayormente en el amor indecoroso e impropio de una reina. Por su parte, Unamuno hace hincapié en la enfermedad contagiada por su madre. La diferencia más sobresaliente entre las tres versiones tal vez sea que, mientras en Séneca y en Unamuno la nodriza ya conoce el mal que acucia a Fedra, en Eurípides y en Racine la nodriza debe inquirir constantemente a su ama para acabar averiguando el pesar que la abruma.

En el momento de la declaración cabe constatar las siguientes variaciones: frente a Eurípides, donde la nodriza declara el amor de Fedra por Hipólito fuera de escena debido a las acérrimas críticas que el dramaturgo griego recibió a causa de su primer *Hipólito*, en las otras tres versiones es Fedra en persona quien lleva a la práctica la ignominiosa declaración amorosa. Pero mientras en Séneca lo hace conducida por una desgarradora pasión a causa de su *furor*, en Racine Fedra se declara de manera tácita, por miedo a romper el decoro propio de su estrato social y de manera indirecta, no sin antes conocer la noticia de la muerte de su marido. Gracias a esta noticia, Fedra no siente que la afrenta a la corona sea tan indecorosa. En Unamuno, Fedra se declara también de manera tácita con el fin de hallar una cura a su enfermedad, un remedio para su mal de amores.

En la calumnia podemos vislumbrar los siguientes cambios: en Eurípides es la propia Fedra quien calumnia a Hipólito mediante la carta que lee Teseo tras la muerte de Fedra. En Séneca, una Fedra desgarrada es la que calumnia en persona a Hipólito acusándole de *stuprator*, “violador”. Frente a estas variantes, la versión raciniana trata siempre de mantener el decoro de la reina, razón por la cual traslada la acción de la calumnia a la nodriza, personaje de actitudes más serviles que Fedra. Por lo tanto, en esta tragedia es Enone la causante de la pérdida de Fedra; pero en este caso la nodriza sólo acusa a Hipólito de haber tenido la intención de violar a su madrastra. Así también, Unamuno retoma de nuevo la versión senecana al convertir a Fedra en persona en la delatora del supuesto crimen; pero mientras que en Séneca es acusado de haberla violado, la Fedra debilitada y enferma de Unamuno tan sólo le acusa de haberse declarado.

Tras la calumnia y el destierro de Hipólito, a raíz de la súplica de Teseo al dios Neptuno del cumplimiento de uno de los votos que la divinidad le prometió, Hipólito pierde la vida. Así ocurre en Eurípides, Séneca y Racine. No así en Unamuno, donde tan

sólo se estudia la pasión amorosa de Fedra como conflicto del ser humano, haciendo caso omiso de la fatalidad que se cierne sobre Hipólito.

Por último, la muerte de Fedra resulta claramente esclarecedora sobre el distinto tratamiento de las tres versiones. Si en Eurípides Fedra se ahorca excesivamente pronto dejando una misiva incriminatoria, en Séneca nuestra protagonista no muere hasta el final de la obra. En este momento, con el fin de rescatar el honor mancillado a causa de la calumnia y de la muerte de Hipólito, Fedra se clava una espada en el costado, no sin antes declarar el oprobio cometido a Teseo. Por el contrario, en Eurípides la confesión de la verdad la lleva a cabo la diosa Ártemis, siguiendo el conocido recurso euripideo del *deus ex machina*. Cuando el rey Teseo descubre la verdad, maldice a la cruel madrastra y recupera los pedazos de su hijo descuartizado para rendirle los honores fúnebres.

Frente a la versión senecana, en Racine Fedra también muere con el fin de salvar su honor, pero con la diferencia de que en la versión raciniana se observa un temperamento cristiano, constatado por el arrepentimiento del pecado cometido por parte de la protagonista; frente a lo cual la única salida es ingerir uno de los eficientes venenos de la hechicera Medea.

Por otra parte, la Fedra de Unamuno muere de amor, de una enfermedad que la debilita y va creciendo gracias a la ingestión de unas pastillas que la hacen desfallecer aún más. Es en la muerte de Fedra donde se observa su verdadera condición de mártir; pues, igual que en Racine, en Unamuno nuestra protagonista resulta ser cristiana. No podría ser de otra manera debido a la intención del autor por trasladar la acción a su momento contemporáneo. Pero mientras que la versión de Racine muestra un cristianismo que sólo se hace patente en el momento del arrepentimiento de la cretense, la tragedia de Unamuno muestra su cristianismo desde el principio. Mediante una muerte cristiana, Fedra obtiene la absolución de sus pecados ante Dios, así como la condición de santa mártir. De este modo alcanza también la inmortalidad, un problema acuciante en el pensamiento unamuniano. Tras morir, la misiva exculpatoria que Fedra deja contiene *la verdad desnuda, la verdad después de la muerte*. Ésta es su confesión, condición *sine qua non* para alcanzar ante Dios la expiación de sus pecados.

Por lo que respecta al diferente tratamiento de los personajes, podemos concluir lo siguiente:

La diferencia fundamental en la caracterización del personaje de Fedra es la siguiente: en primer lugar, la Fedra de Séneca se encuentra en un estado de locura desenfadada, colérica y completamente desgarrada en su interior. Así, el filósofo retrata una protagonista dominada por un *furor* incontrolable. En segundo lugar, la Fedra de Racine se muestra más pausada y comedida, aunque también se encuentra dominada por una pasión fatal e incontrolable. Por otro lado, ahora se esfuerza por mantener el decoro inherente a una reina. Así, el jansenista presenta una Fedra cuyo ilegítimo amor trata de mantener en secreto por temor a las represalias del rey. La declaración de amor sólo tiene lugar tras el convencimiento de la muerte del marido. Se trata de una Fedra que,

por su arrepentimiento al final de la obra, podemos calificar de cristiana. En tercer lugar, frente a la enloquecida Fedra de Séneca y a la pausada protagonista de Racine, la Fedra de Unamuno se muestra debilitada por la enfermedad del amor. Tal enfermedad es la causa que la hace morir poco a poco. Es una Fedra completamente cristiana y actualizada, cuya confesión última tiene como finalidad expiar sus pecados ante Dios y alcanzar así la inmortalidad tan anhelada por el propio Unamuno, convirtiéndose en una santa mártir. Como hemos visto, en esta tragedia la propia Fedra, por sus contradicciones y preocupaciones, se podría analizar casi como el alter ego del propio Unamuno.

El personaje de Hipólito ofrece variantes remarcables: en primer lugar, Eurípides y Séneca retratan un Hipólito misógino, que aborrece el género femenino y se encuentra arrastrado igualmente por el *furor*. Al mismo tiempo, el personaje se convierte en representante de la esfera encarnada por la diosa Diana, amante de los bosques y la caza, cuya belleza física se corresponde con su belleza moral. En segundo lugar, en Racine hallamos un Hipólito enamorado y sensible, cuyo amor se manifiesta a dos niveles: su amor filial y su amor hacia Aricia. Ambas manifestaciones de su amor influyen en su rechazo hacia Fedra. En tercer lugar, el Hipólito de Unamuno mantiene el amor por la caza que aparecía también en las otras tres versiones del mito. Por ello, el personaje representa la salud, frente a Fedra que simboliza la enfermedad. Esta salud se explica por el aire puro que el hijo de Pedro respira en la naturaleza que tanto ama. A diferencia de Séneca, donde Hipólito se presenta como un personaje misógino, en Unamuno simplemente se desentiende del género femenino, pensando que el amor saldrá por sí solo.

El personaje de Teseo destaca, en las tres versiones, por su amor paternal. Asimismo, se presenta como rey en Séneca y Racine y como padre de familia en Unamuno, dejándose arrastrar por el *furor* en Séneca desde el momento en que expulsa de la tierra (de casa en Unamuno) a su hijo. Este destierro lo realiza el padre sin dejar a su hijo defender su inocencia y convencido de la veracidad de la versión de Fedra.

La nodriza en Séneca parece funcionar como alter ego del propio filósofo, pues trata de conducir, tanto a Fedra como a Hipólito, por el buen camino, con argumentos estoicos. En la misma línea aparece retratada la nodriza de Unamuno, que exhorta a su ama a resistir un amor fatídico. Frente a estas versiones, donde la nodriza es comedia, única representante de la *ratio*, en Racine la nodriza destaca por su maldad y perfidia, siendo un personaje más servil que la reina Fedra, a quien conduce hacia la perdición. De hecho, es la propia Enone quien calumnia a Hipólito con el fin de influir en el sentimiento de culpabilidad de su ama. Este planteamiento de la nodriza como un ser malvado conduce a la propia Enone hacia su irrevocable desgracia, pues la nodriza de Racine se acaba suicidando.

La gran novedad en los personajes de la *Phèdre* de Racine hace referencia a la joven Aricia. Este personaje, como amante del casto y puro Hipólito, representa el amor virtuoso como contrapunto exacto de Fedra. Al ser la enemiga del rey y amante de

Hipólito, este personaje introduce la gran novedad temática del poder y de la libertad, tema perfectamente planteado en los episodios en los que Aricia aparece.

La gran novedad temática en los personajes de la *Fedra* de Unamuno son la criada Rosa y el médico Marcelo. Estos personajes parecen realizar las funciones de coro antiguo, en la idea de que reflexionan de manera indirecta sobre la trama central de la tragedia. Si un personaje resulta imprescindible en la versión unamuniana éste es el médico, quien representa la racionalidad científica propia de su profesión y, como amigo de la familia, realiza excelentes diagnósticos médicos a los miembros del núcleo familiar, pues conoce a la perfección la enfermedad que padece Fedra y la salud que presenta Hipólito. Así, el médico se muestra como un personaje de los males trágicos que van aconteciendo en escena.

En definitiva, la conclusión última que se puede extraer sobre el distinto tratamiento del mito de Fedra en Séneca, Racine y Unamuno es la siguiente:

Frente al modelo del que todos parten (el *Hipólito* de Eurípides), donde el tema central era la insolencia de Hipólito por apartarse de la esfera del amor y dedicarse exclusivamente a la de la castidad, ya desde Séneca el tema central es la pasión amorosa que devora el alma atormentada de Fedra, relegando a un segundo plano la insolencia de Hipólito. Mediante la transposición del tema central de la tragedia a la personalidad de Fedra, se obtiene una mayor humanización de los personajes. En esta línea, las tres versiones del mito se convierten en un estudio sobre un problema acuciante en el ser humano en general: las devastadoras fuerzas destructivas de una pasión amorosa que no se puede soportar.

Esta humanización trágica, ya manifiesta en la versión senecana, se acentúa todavía más en la tragedia de Racine, quien logra una mayor sensibilización y una óptima humanización de los personajes. De esta manera se puede comprender el papel de un Hipólito enamorado y sensibilizado, así como una Fedra que hace patente su sentimiento de culpabilidad y su arrepentimiento cristiano, rebosante de un humanismo más marcado del que carecía la *Phaedra* de Séneca.

Pero sin ninguna duda, la humanización del tema de Fedra llega a sus últimas consecuencias con la versión de Miguel de Unamuno, que refleja sobre el escenario una Fedra no sólo trasladada al mundo actual, sino también constantemente preocupada y sensibilizada con la enfermedad que padece. Así, desde el principio se muestra una Fedra cristiana que manifiesta su enfermedad gracias a sus devaneos y sus contradicciones, que reflejan, no ya una Fedra enferma, sino un ser humano que sufre una pasión también humana e incontrolable. La pasión que experimenta Fedra se convierte en símbolo de una problemática humana, donde, en palabras del profesor Díaz Tejera, *el conflicto trágico fermenta de la condición humana, sin intervención alguna de la divinidad ni de fuerzas demoníacas que la condicionen*. Así pues, esta progresiva incrementación del humanismo en el tema de Fedra, en estas tres versiones del mito griego, resulta cada vez más original. Los tres autores estudian una pasión desgarradora e incontrolable, no ya para el alma atormentada de Fedra, sino para el alma atormentada

del ser humano en general que puede sufrir mal de amores. Cuando los sufre, el ser humano es inocente al no poder controlar una fuerza tan destructiva como es el amor. Pero al mismo tiempo, el simple hecho de ser humano convierte al hombre en culpable, no tanto por ser responsable de unos actos incontrolables, sino más bien por el sentimiento de culpabilidad y por el remordimiento que planea en la mente de los seres humanos. Tal es la forma de ser de la propia Fedra, una mujer humana devorada por el ineluctable *torbellino* de la pasión amorosa.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Ediciones y traducciones

- MEDINA, A. & LÓPEZ FÉREZ, J. A. & CALVO, J. L. (2006), *Eurípides: Hipólito*. Barcelona.
- MORENO, J. L. (2008), *Séneca: Fedra*. Barcelona.
- MOYA DEL BAÑO, F. (1986), *Ovidio. Heroidas*. Madrid.
- MURRAY, G. (1940), *Euripidis fabulae*. Oxford.
- NAÑEZ, E. (2007), *Racine: Fedra*. Madrid.
- PÉREZ VEGA, A. (1994), *Ovidio. Cartas de las heroínas. Ibis*. Madrid.
- RACINE, J. (1995), *Phèdre*. (Edición de Marie-Hélène Prat). Paris.
- UNAMUNO, M. (1987), *La Esfinge. La Venda. Fedra*. (Edición de José Paulino). Madrid.
- (1997), *Poesías*. (Edición de Manuel Alvar). Madrid.
- ZWIERLEIN, O. (1988), *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford.

### Bibliografía secundaria

- ADRADOS, F. R. (1959), «El amor en Eurípides», en FERNÁNDEZ GALIANO, M. & LASSO DE LA VEGA, J. S. & ADRADOS, F. R. (eds.), *El descubrimiento del amor en Grecia*. Madrid, 177-200.
- ALMODÓVAR GARCÍA, J. (1989), «Paralelos y discordancias en las “Fedra” de Séneca y Unamuno», en *Actas del VII congreso español de Estudios Clásicos* (vol. 3). Madrid, 359-364.
- ÁNGELA IVARS, L. (2007), «La impronta retórica en *Medea* y *Fedra* de Séneca», *REC* 34, 65-82.
- BAÑULS, J. V. & CRESPO, P. (2008), «La *Fedra* de Sófocles», en POCIÑA, A. & LÓPEZ, A. (eds), *Fedras de ayer y hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada, 15-83.
- BEARE, W. (1972), *La escena romana*. Buenos Aires.
- BURTON, R. W. B. (1980), *The chorus in Sophocles' tragedies*. Oxford.
- CELMA VALERO, M. P. (2002), «Miguel de Unamuno, poeta simbolista», *Anales de literatura española* 15, 93-107.

- CHARLEBOIS, L. (1986), «El teatro desnudo de Unamuno. Un teatro de palabras», *Hispanic Journal* 8, 19-29.
- CIRUELO, J. L. (1986), «Unamuno frente a los personajes de Medea y Fedra», en ALFAGEME, I. R. & BRAVO GARCÍA, A. (eds.), *Tradición clásica y siglo XX*. Madrid, 56-62.
- CLAUS, D. (1972), «Phaedra and the socratic paradox», *YCIS* 22, 223-238.
- CONSUELO ÁLVAREZ, M. & IGLESIAS, R. M. (2008), «La Fedra de Ovidio», en POCIÑA, A. & LÓPEZ, A. (eds), *Fedras de ayer y hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada, 171-194.
- CRISTÓBAL, V. (1999), «Recreaciones novelescas del mito de Fedra y relatos afines», *CFC* 24, 111-125.
- (2016), «Mitos clásicos en la poesía y teatro de Unamuno», en LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.), *Homenaje al profesor Alfonso Martínez Díez: polypragmosyne*. Madrid, 175-182.
- CURLEY, F. T. (1986), *The Nature of Senecan Drama*. Roma.
- DE ASÍS GARROTE, M<sup>a</sup>. D. (1986), «Recreación del mito de Fedra en la *Fedra* de Unamuno», en GÓMEZ MOLLEDA, M<sup>a</sup>. D. (ed.), *Volumen-homenaje a Miguel de Unamuno*. Salamanca, 341-362.
- DE BRAND, I. (2004), «Furor: el padecimiento amoroso en *Phaedra* de Séneca», *Presente y pasado. Revista de Historia* 9, 134-156.
- DÉDÉYAN, C. (1965), *Racine et sa Phèdre*. Paris.
- DE FATIMA SILVA, M. (2008), «La *Fedra* de Eurípides. Ecos de un escándalo», en POCIÑA, A. & LÓPEZ, A. (eds.), *Fedras de ayer y hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada, 105-124.
- DEL CANTO NIETO, J. R. (2016), «Algunas consideraciones sobre la presencia de Homero en la obra de Unamuno», *CFC (G)* 26, 235-262.
- DEL PRADO, J. (ed.) (1994), *Historia de la literatura francesa*. Madrid.
- DEL PRADO ESCOBAR, M. (1958), *El teatro de Unamuno*. Murcia.
- DEL RÍO, E. (1993-1994), «Las ideas sobre el amor en las tragedias de Séneca», *CIF* 19-20, 211-218.
- DE MIGUEL JOVER, J. L. (1997), «Palabra y espectáculo: del *Hipólito* de Eurípides a la *Fedra* de Séneca», *Actas del congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento, Séneca dos mil años después*, Córdoba, 273-280.

- DÍAZ TEJERA, A. (1989), «La *Fedra* de Unamuno. Tradición e innovación» en *Ayer y hoy de la tragedia. Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico*. Sevilla, 137-169.
- DIGGLE, J. (1996), «The eros of Phaedra and the psychology of crime», en NASCIMENTO, A. & JABOUILLE, V. & LOURENÇO, F. (eds.), *Eros e philia na cultura grega*. Lisboa, 118-126.
- ELIZALDE, I. (1977), «La metáfora senequista del *theatrum mundi* en Unamuno y Calderón», *Letras de Deusto* 7, 23-41.
- ERRANDONEA, I. (1958), *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*. Madrid.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2002), «La dualidad estoica *Ratio/furor* como conflicto dramático en la *Fedra* de Miguel de Unamuno», *Hesperia. Anuario de Filología hispánica* 5, 69-88.
- FRANCO, A. (1972), *El teatro de Unamuno*. Madrid.
- GARCÍA, J. A. (1989), «Paralelos y discordancias en las «Fedra» de Séneca y Unamuno», *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*. Universidad Complutense, 359-364.
- GALLARDO, M. D. (1973), «Análisis mitográfico y estético de la *Fedra* de Séneca», *CFC* 5, 63-106.
- GARCÍA BLANCO, M. (1960), «El mundo clásico de Miguel de Unamuno», en LASSO DE LA VEGA, J. S. *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*. Madrid, 47-89.
- GARCÍA VIÑÓ, M. (1983), *El mito de Fedra (Amor, libertad y culpa)*. Madrid.
- GÓMEZ CORREDERA, P. (2006), «Unamuno dramaturgo: un traje escénico para un teatro desnudo», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 41, 23-34.
- GONZÁLEZ GARCÍA, E. (1994), «Unamuno y Freud, dos antropologías y un mismo método», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 29, 69-90.
- GONZÁLEZ VAZQUEZ, C. (1996), «La figura del mensajero en la tragedia de Séneca», *Actas del congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento, Séneca dos mil años después*, Córdoba, 231-235.
- GRIMAL, P. (1963), «L'originalité de Sénèque dans la tragédie de *Phèdre*», *REL* 41, 297-314.
- HAMLING, A. (2003), «Tolstoi, Unamuno y el existencialismo cristiano», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 38, 91-105.

- HERINGTON, C. J. (1982), «Séneca el joven», en KENNEY, E. J. & CLAUSEN, W. V. (eds.), *Historia de la literatura clásica. Literatura latina* (vol. 2). Cambridge, 561-584.
- HERNÁNDEZ MIGUEL, L. A. (2008), *La tradición clásica. La transmisión de las literaturas griega y latina antiguas y su recepción en las vernáculos occidentales*. Madrid.
- HIGUET, G. (1978), *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México (trad. esp.) (dos volúmenes).
- KISO, A. (1973), «Sophocles' *Phaedra* and the *Phaedra* of the First *Hippolytus*», *BICS* 20, 22-36.
- KOVACS, D. (1980), «Shame, pleasure and honor in *Phaedra's* great speech (Eur., *Hippolytus* 375-87)», *AJPh* 101, 287-303.
- LASSO DE LA VEGA, J. S. (1971), *De Sófocles a Brecht*. Barcelona.
- LLAGÜERRI PUBILL, N. (2010), «Fedra en Eurípides, Ovidio y Séneca», *Philologica Urcitana* 2, 1-14.
- LÓPEZ, A. (1996), «Ruptura del prototipo de mujer: Fedra se declara a Hipólito (Ov. *Her.* 4 y Sen. *Phaedr.*)», *Actas del congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento, Séneca dos mil años después*. Córdoba, 281-289.
- (2008a), «Amor y culpa en Fedra: Eurípides, Séneca, Racine», en POCIÑA, A. & LÓPEZ, A. (eds), *Fedras de ayer y hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada, 147-170.
- (2008b) «La Fedra de Séneca: una ruptura del prototipo», en POCIÑA, A. & LÓPEZ, A. (eds), *Fedras de ayer y hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada, 251-268.
- (2008c) «Nuevo escándalo de Fedra en el París de 1677: el estreno de *Phèdre et Hippolyte* de Jean Racine y de Jacques Pradon», en POCIÑA, A. & LÓPEZ, A. (eds), *Fedras de ayer y hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada, 323-335.
- LUCAS DE DIOS, J. M. (1989a), «Mito y tragedia: Hipólito y Fedra, dos vidas rebeldes», *Epos* 5, 35-56.
- (1989b), «El motivo de Putifar en la tragedia griega», *Emerita* 57, 37-56.
- LUQUE MORENO, J. (2008), «La Fedra de Séneca: mito y doctrina», en POCIÑA, A. & LÓPEZ, A. (eds), *Fedras de ayer y hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada, 215-238.
- LUZÓN MARTÍN, P. (2015), «El Agatón de Aristóteles», en DE LA VILLA, J. & CAÑIZARES, P. & FALQUE REY, E. & SILES, J. (eds.), *Ianua Classicorum: temas y formas en el mundo clásico*. Madrid, 207-214.

- MACÍA APARICIO, L. (1999), «Fedra e Hipólito», FERNÁNDEZ DE MIER, E. & PIÑERO, F. (eds.), *Amores míticos*. Madrid, 261-280.
- MAINRE, J. C. (1979-1980), *Historia de la literatura española*. Barcelona.
- MASSON, N. (2007), *La littérature française*. Paris.
- MATHÉ, R. & COUPRIE, A. (1988), *Phèdre, Racine: analyse critique*. Paris.
- MELERO, A. (2009), «El mito clásico en D. Miguel de Unamuno» en LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.) *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid, 67-84.
- MORENILLA, C. & CRESPO, P. (1999), «Fedra en Lope y Unamuno», en ÁLVAREZ MORÁN, C. & IGLESIAS MONTIEL, R. (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio. Actas del congreso internacional contemporaneidad de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*. La Habana, 297-306.
- NATIVIDAD ROBLEDÓ, M. (1965), *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*. Madrid.
- PARAÍSO, I. (1990), «Fedra de Unamuno, una tragedia de pasión», *Draco* 2, 213-229.
- PARATORE, E. (1952), «Sulla *Phaedra* di Seneca», *Dioniso* 15, 199-234.
- (1972), «Lo *Hippolytos Kalyptómenos* di Euripide e la *Phaedra* di Seneca», en NICOLOSI, C., et alii (eds.), *Studi classici in onore di Cataudella*. Catania, 303-346.
- PÉREZ GÓMEZ, L. (2007), «Séneca. La tragedia», en CODOÑER, C. (ed.), *Historia de la literatura latina*. Madrid, 567-579.
- PÉREZ LAMBÁS, F. (2015), «El influjo senecano en la *Fedra* de Unamuno», en MOVELLÁN, M. & VERANO LIAÑO, R. (eds.), *E Barbatulis Puellisque. Actas del II Congreso Ganimedes de Investigadores Noveles de Filología Clásica*. Sevilla, 237-245.
- (2018), *Los elementos rituales en las tragedias de Sófocles. Tipología y función a partir de los prólogos*. Amsterdam.
- QUIJADA, M. (2008), «*Hipólito* de Eurípides: cuestiones de retórica clásica», en POCIÑA, A. & LÓPEZ, A. (eds), *Fedras de ayer y hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada, 85-104.
- RIST, J. M. (1995), *La filosofía estoica*. Barcelona.
- ROISMAN, H. M. (1999), «The *Veiled Hippolytus* and *Phaedra*. Reconsideration of *Hippolytus Veiled*», *Hermes* 127, 398-399.

- ROMERA PINTOR, I. (1997), «Elementos que fundamentan el mito de Hipólito en Eurípides, Séneca y Racine», *Revista de Filología Románica* 14 (2), 381-389.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1976), «La ambigüedad de Fedra», *CFC* 10, 9-16.
- SÁNCHEZ, A. & ANDRÉS, L. & GARCÍA DE LA CALERA, R. (1997), «Influencia de la Fedra de Séneca en la Fedra de Unamuno», *Myrtia* 12, 39-46.
- SANMARTÍN PÉREZ, R. (2009), «Yo, uno y el otro. Quién es quién en el teatro de Unamuno», *Sticomythia* 9, 55-81.
- SCHAMUN, M. C. (2004), «Hipólito de Eurípides: una visión política de la alteridad», *Synthesis* 11, 1-12.
- SECCHI, M. (1998), «La filosofía de Unamuno: implicaciones y derivaciones místicas», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 33, 81-94.
- SEGAL, C. (1970), «Shame and purity in Euripides' *Hippolytus*», *Hermes* 98, 278-299.
- SEISDEDOS HERNÁNDEZ, A. (1988), «Fuerzas de destrucción en Fedra de Séneca», *CFC* 21, 345-358.
- SERRANO RAMÍREZ, J. M. (1995), «Unamuno, la voz de la conciencia agónica: radiografía de un hombre de acción», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 30, 105-124.
- SHAW, D. L. (1986), «Sobre algunos aspectos técnicos en el teatro de Unamuno», en GÓMEZ MOLLEDA, M<sup>a</sup>. D. (ed.), *Volumen-homenaje a Miguel de Unamuno*. Salamanca, 501-514.
- SOUSA LEITAO, I. M. (2005), «Tragedia y desnudez extrema en Fedra de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 40, 45-59.
- SOURVINOU-INWOOD, C. (1989), «Assumptions and the creation of meaning: Reading Sophocles' *Antigone*», *JHS* 109, 134-148.
- SUÁREZ, M. A. (2004), «*Terribiles novercae*: las unas y las otras», *Myrtia* 19, 131-143.
- SUÁREZ DE LA TORRE (1995), «La función del mito en la religión griega», en IBÁÑEZ, J. M. N. (ed.), *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma: X Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*. León, 15-35.
- TOBIÁS NÁPOLI, J. (2001), «La "locura amorosa" en *Hipólito* de Eurípides: análisis filológico de la μορφή femenina», *Synthesis* 8, 87-104.
- TRUJILLO, M. L. H. (1995), «Pasión y suicidio: de Dido a Fedra», *AEF* 18, 215-225.
- VALBUENA-BRIONES, Á. (1966), «El teatro clásico en Unamuno», en INMAN FOX, E. & BLEIBERG, G. (eds.), *Pensamientos y letras en la España del siglo XX*. Nashville, 533-541.

- VERNANT, J. P. (2002), «Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega», en VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, P. (eds.), *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (vol. 1). (trad. esp.). Barcelona, 137-161.
- (2004<sup>3</sup>), *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris.
- VILLARO, B. O. (1995), «El mito de Fedra y su transformación en tema literario», en IBÁÑEZ, J. M. N. (ed.), *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma: X Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*. León, 259-272.
- VON ALBRECHT, M. (1997), *Historia de la literatura romana* (vol. 1). (trad. esp.). Barcelona.
- (1999), *Historia de la literatura romana: desde Andronico hasta Boecio* (vol. 2). (trad. esp.). Barcelona.
- WEBSTER, T. B. L. (1967), *The tragedies of Euripides*. London.
- ZAPATA, P. (2012), «Honor y pasión en *Fedra* de Miguel de Unamuno», en LÓPEZ, A. & POCIÑA, A. & DE FATIMA SILVA, M. (eds.), *De ayer a hoy, influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, 561-568.
- ZAVALA, I. M. (1963), *Unamuno y su teatro de conciencia*. Universidad de Salamanca.
- ZWIERLEIN, O. (1987), *Senecas Phaedra und ihre Vorbilder*. Stuttgart.





**More  
Books!** 



**yes**  
**I want morebooks!**

Buy your books fast and straightforward online - at one of the world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at  
**[www.get-morebooks.com](http://www.get-morebooks.com)**

¡Compre sus libros rápido y directo en internet, en una de las librerías en línea con mayor crecimiento en el mundo! Producción que protege el medio ambiente a través de las tecnologías de impresión bajo demanda.

Compre sus libros online en  
**[www.morebooks.es](http://www.morebooks.es)**

SIA OmniScriptum Publishing  
Brīvības gatve 197  
LV-103 9 Rīga, Latvija  
Telefax: +371 68620455

[info@omniscrptum.com](mailto:info@omniscrptum.com)  
[www.omniscrptum.com](http://www.omniscrptum.com)

OMNI Scriptum







