

## FEDRA EN EURÍPIDES, OVIDIO Y SÉNECA\*

LLAGÜERRI PUBILL, Núria  
nullapu@alumni.uv.es

*Fecha de recepción:*

10 de febrero de 2010

*Fecha de aceptación:*

25 de febrero de 2010

RESUMEN: Tratamos la relación que existe entre la *Fedra* que representó Eurípides y la que representó Séneca, en la cual, a nuestro entender, se pueden observar claras influencias de la Fedra de Ovidio.

PALABRAS CLAVE: Hipólito, Fedra, Eurípides, Ovidio, Séneca

ABSTRACT: There is a close relationship between Euripides' *Phaedra* and the one which Seneca wrote. In the Senecan *Phaedra* we can easily observe some tips that remind us of Ovidius' *Phaedra*.

KEYWORDS: Hippolytus, Phaedra, Euripides, Ovidius, Seneca.

---

\* Este trabajo ha sido realizado para el curso «La obra de L. A. Séneca y su pervivencia», dentro del programa de Doctorado «Autores, textos y Lectores» (220 D) de la Universidad de Valencia, bajo la dirección de Carmen Bernal Lavesa, Profesora de Filología Latina de dicha universidad. La autora es colaboradora del proyecto de I+D FFI2009-12687-C02-01, «Género y formas de concepción y expresión en el teatro griego y su proyección en la tradición clásica».

*Quidquid Amor iussit, non est contemnere tutum;  
regnat et in dominos ius habet ille deos*

Lo que Amor ha ordenado no es cosa segura despreciarlo;  
[él] gobierna y tiene bajo su dominio a los dioses soberanos  
(Ov. *Epp. Sapph.* IV, 11-12)

I. Es Tácito quien nos transmite el sentido de las palabras con las que Séneca se despidió de Nerón antes de partir hacia el forzado exilio en el año 62:

*Egone equestri et provinciali loco ortus proceribus civitatis adnumeror?*

¿Acaso yo, que he nacido en una familia ecuestre y provincial, no me cuento entre los más distinguidos de la ciudad? (Tac. *Ann.* XIV 53)

Sirvan estas palabras como resumen de lo que fue la vida de Séneca: una carrera vertiginosa desde sus humildes orígenes hasta llegar a ser designado por Agripina en el año 49 preceptor del futuro emperador Nerón. Quizás a causa de semejante ascenso –y de su brillantez, que no podemos obviar, como abogado, como político entregado a negocios financieros que le reportaron una riqueza considerable, como poeta y como filósofo–, su carrera fue vista con cierta envidia por algunos, de modo que contó con enemigos que fueron, en última instancia, los instigadores de su implicación en la conjura de Pisón, fruto de la cual recibió la orden de morir. Finalmente, se suicidó en el año 65. Nos centraremos en su producción escrita, pues es la que más interesa para nuestro trabajo<sup>1</sup>.

La producción literaria de Séneca<sup>2</sup> abarca una multitud de géneros considerable. No obstante, y muy a nuestro pesar, no conservamos ni sus poesías, ni sus discursos –a excepción de los siete libros de *Quaestiones naturales*– ni sus tratados científicos dedicados a la geografía y a las ciencias naturales. En cambio, sí conservamos un panfleto acerca de Claudio –*Apolocyntosis Divi Claudii*–, tragedias y una gran parte

---

<sup>1</sup> Para un análisis amplio de la vida de Nerón véase FONTÁN 1974: 125-134.

<sup>2</sup> Vid. ALBRECHT, 1999: 1060-1110; CODOÑER, 2007a: 545-557; CORTÉS, 2007: 557-567; PÉREZ GÓMEZ, 2007: 567-579.

de su obra filosófica: tres *consolationes* –escritas antes y durante su destierro– a Marcia, a la madre de Marcia y al liberto Polibio; *Dialogi*, inspirados en cuanto a la forma en la diatriba de los griegos: *De tranquillitate vitae*, *De ira*, *De brevitare vite*, *De vita beata*, *De constantia sapientis*, *De otio*, *De providentia*, *De clementia*, y siete libros *De Beneficiis*. También conservamos veinte libros en los que aparecen recopiladas unas ciento veinticuatro cartas dirigidas, durante sus últimos años, a Lucilio: *Epistulae morales ad Lucilium*.

Quizá el nexo que exista entre sus obras filosóficas y sus tragedias lo encontremos en la moral estoica<sup>3</sup>, que, inevitablemente, impregna toda su obra, apareciendo en unas adaptada a las necesidades filosóficas y en otras endurecida con énfasis trágico. Llegados a este punto, conviene que centremos nuestro trabajo en la producción dramática de Séneca.

**II.** ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας [25] καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένω λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν .

Es, pues, la tragedia una imitación de una acción esforzada [25] y completa, de cierta amplitud, con un lenguaje sazonado, actuando una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante el relato, y que mediante la compasión y el temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. (Arist. *Po.* 1449b, 24-25)

Esta es la definición de tragedia que proporciona Aristóteles, que creemos de obligada referencia. No ocultaremos el hecho de que la definición aristotélica de tragedia plantea una serie de problemas interpretativos importantes. Así, Valentín

---

<sup>3</sup> No haremos en este trabajo un análisis extenso del estoicismo como doctrina filosófica y de cómo influye el mismo en la metafísica senecana, sino que citaremos algunos puntos de la filosofía estoica que encontramos en las tragedias de Séneca, más concretamente en la *Fedra* de Séneca por ser ésta el punto en el que se focaliza nuestro trabajo. Toda la información que proporcionamos sobre el estoicismo ha sido extraída de RIST, 1995: 92-106.

García Yebra, en su edición trilingüe de la *Poética* de Aristóteles<sup>4</sup>, dedica un apéndice entero a la interpretación de la frase δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν –«que mediante la compasión y el temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones»–, que ha dado lugar a innumerables interpretaciones a través de la historia de la literatura y, para llegar a una interpretación que enlace con el pensamiento senequiano, se hace necesario acudir –si bien de forma somera– a los orígenes de la tragedia griega.

Bien es cierto que sobre los orígenes del drama griego pesan todavía un sinnúmero de incógnitas<sup>5</sup>; sin embargo, la mayoría de los estudiosos están de acuerdo en que las raíces del drama griego están en algún tipo de ritual religioso en honor al dios Dioniso<sup>6</sup>, y el hecho de que gran parte de la dramaturgia europea se haya desarrollado partiendo de manifestaciones religiosas cristianas no hace más que reforzar esta hipótesis. Teniendo en cuenta, pues, el contexto religioso en el que se representan las grandes tragedias griegas, podría concluirse que la κάθαρσις –«purificación»– a la que se refiere Aristóteles tiene claros tintes religiosos. Sin embargo, y aquí seguimos literalmente la premisa establecida por Valentín García Yebra, creemos que «es evidente que Aristóteles en este pasaje no se refiere a los humores del cuerpo ni a la purificación de carácter religioso obtenida mediante ceremonias o ritos determinados, sino que usa la palabra analógicamente, en sentido psíquico, con relación a las dolencias del alma»<sup>7</sup>, y es este punto el que nos conduce directamente a la visión de Séneca, en el sentido de que el drama sirve para evitar que el espectador cometa ciertos actos<sup>8</sup> –o se deje llevar por sus pasiones, en el sentido etimológico del término– que aparecen reflejados en las tragedias y que son,

---

<sup>4</sup> GARCÍA YEBRA, 1999: 379-391.

<sup>5</sup> Un estudio completo sobre los orígenes de la tragedia griega podemos encontrarlo en ELSE, 1972, y, una vista más global de la tragedia griega, ALSINA, 2000: 271-290.

<sup>6</sup> Vid. ADRIANI, 2005: 9-22; SPINETO, 2005. En este último libro se realiza un análisis –a nuestro entender pormenorizado– de cada una de las fiestas que servían de contexto a las representaciones dramáticas.

<sup>7</sup> GARCÍA YEBRA, 1999: 382.

<sup>8</sup> Vid. CURLEY, 1986.

claramente, reprobables en cuanto a su moral<sup>9</sup>. Veamos: ¿qué es lo que ocurre en una tragedia? Aparece un grupo de actores que pretenden ser algo/alguien que en realidad no son; involucrados en el papel que están interpretando, pero no se identifican con él; que proporcionan a su personaje una energía, una imagen, una motivación, aunque no llegan a convertirse en el personaje en sí. Por ejemplo, quien representó el papel de Fedra no se convirtió en Fedra, pero sí que le dio una imagen, unas dimensiones físicas y, sobre todo, y lo más importante para llegar a entender la visión de Séneca, supo *mostrar qué es lo que ocurre cuando una se deja llevar por sus pasiones* –qué es el amor sino un πάθος que, en ocasiones, resulta irracional, por lo que nos lleva a cometer actos irracionales– y se olvida de la racionalidad o, simplemente, la obvia e intenta legitimar su irracionalidad. Pero, en cuanto acaba la tragedia, la persona que representa a Fedra vuelve a sus actividades cotidianas<sup>10</sup>. Detengámonos más en este punto.

¿Podríamos decir que, para Séneca, la tragedia puede valer para aleccionar sobre la vida real? No nos equivocariamos al responder afirmativamente a esta cuestión<sup>11</sup>. Por ejemplo, cuando Séneca busca una imagen de la falsa felicidad del hombre rico para mostrársela a Lucilio, no encuentra otro *exemplum* más útil que el del desdichado esclavo que representa el papel del engreído Agamenón en el escenario:

*Ille qui superbus atque inpotens et fiducia virium tumidus ait,  
quod nisi quieris, Menelae, hac dextra occides,  
diurnum accipit, in centunculo dormit. Idem de istis licet omnibus dicas quos  
supra capita hominum supraque turbam delicatos lectica suspendit: omnium  
istorum personata felicitas est. Contemnes illos si despoliaveris.*

---

<sup>9</sup> RIST, 1995: 102 ss.

<sup>10</sup> Esta es la idea que expresa CURLEY, 1986: 5: «What then happens to make a drama? An actor or group of actors pretend to be something they are not. They are involved in the role they play, but they are not identified with it. They bring ingenuity, energy, and inspiration to the projection of a character, but they do not become that character; there always lurks behind the role a consciousness which observes and controls».

<sup>11</sup> CURLEY, 1986: 12.

Aquel que, arrogante y despótico y engreído por la seguridad de su poder, dice: «*porque si no vas a estar quieto, Menelao, perecerás por mi mano derecha*», recibe su ración diaria, duerme en una gualdrapa de caballo. Lo mismo cabe decir de todos aquellos, delicados, a quienes una litera eleva sobre las cabezas de los mortales, sobre la multitud: la felicidad de todos ellos se cubre de una máscara. Los despreciarás si se la quitas (Sen. *Ep. Mor.* IX, 80, 8)

De este modo, vemos una cierta predisposición de Séneca a mostrar que la ilusión dramática puede llegar a convertirse en un espejo en el que se puede reflejar la realidad<sup>12</sup>, y a emplear el espejo como un medio para reflejar la realidad tal y como es, de forma que ese reflejo llegue a ser un mecanismo de disuasión para corregir un mal proceder. Lo encontramos ya en *De Ira*:

*Quibusdam, ut ait Sextius, iratis profuit aspexisse speculum. Perturbavit illos tanta mutatio sui; velut in rem praesentem adducti non agnoverunt se: et quantum ex vera deformitate imago illa speculo repercussa reddebat!*

A algunos, tal y como afirma Sextio, cuando estaban airados, les fue útil mirarse al espejo. Les perturbó tanto su propia mutación, por decirlo así, traídos a la realidad, no se reconocieron: ¡y qué poquito de su verdadera deformación les devolvía aquella imagen reflejada en el espejo! (Sen. *De Ira* II, 36, 1)

Así pues, teniendo en cuenta tanto lo expuesto como lo que el propio Séneca expone en el primer libro de este diálogo, en nuestra opinión, y siguiendo lo sugerido por Curley, la conclusión a la que se debe llegar resulta sencilla: aunque no lo sugiere de forma directa, Séneca *podría haber intentado en sus tragedias* –al menos en una parte de ellas– *sostener ese espejo que refleja la realidad de las pasiones*, y así lo manifiesta él mismo:

*Necessarium est itaque foeditatem eius ac feritatem coarguere et ante oculis ponere quantum monstri sit homo in hominem furens quantoque impetu ruat non sine*

---

<sup>12</sup> CURLEY, *ibid.*: «Seneca must have intended in his plays, at least in part, to hold the mirror up to the passions».

*pernicie sua perniciosus et ea deprimens quae mergi nisi cum mergente non possunt.*

De esta manera, es necesario mostrar claramente su fealdad y su fiereza y, ante su ojos, ponerles delante cuán monstruoso llega a ser el hombre que se enfurece contra otro hombre y con cuánto ímpetu su dispara no sin perjuicio suyo y hundiendo lo que no se puede enterrar sino con su enterrador (Sen. *De Ira* III, 3, 2)

No resulta baladí el que los πῶθη aquí descritos apunten directamente hacia la cólera autodestructiva tanto de la Medea como de la Fedra senequianas<sup>13</sup>; además, cabe decir que no resulta extraño el que, en las obras en prosa de Séneca, existan muchos otros pasajes en los que resultan ensalzados los buenos efectos que producen en el crecimiento moral del individuo el empleo de *exempla* positivos. De hecho, no es ajeno a Séneca el citar lo que él considera ejemplos de virtud; sirva como ejemplo este pasaje de su diálogo *De providentia* –cabe decir que, muy probablemente, en ninguna otra obra de Séneca abundan tanto los *exempla* como en esta–:

*Idem facit fortuna: fortissimos sibi pares quaerit, quosdam fastidio transit. Contumacissimum quemque et rectissimum adgreditur, adversus quem vim suam intendat: ignem experitur in Mucio, paupertatem in Fabricio, exilium in Rutilio, tormenta in Regulo, venenum in Socrate, mortem in Catone. Magnum exemplum nisi mala fortuna non invenit.*

Lo mismo hace la fortuna: se busca a los más fuertes como oponentes, a otros los da de lado con aversión. Ataca a los más contumaces e íntegros, contra los que puede dirigir su fuerza: experimenta el fuego en Mucio, la pobreza en Fabricio, el exilio en Rutilio, la tormenta en Régulo, el veneno en Sócrates, la muerte en Catón. Un magnífico ejemplo no lo encuentra más que la mala suerte. (Sen. *De Prov.* III, 4)

Así pues, este empleo de *exempla* para instar al cultivo de virtudes referentes a la moral se puede rastrear fácilmente en ciertos personajes de las tragedias de Séneca, por lo que, además de utilizar la tragedia como espejo de pasiones, podemos

---

<sup>13</sup> Cf. LÓPEZ, 2008.

decir que *el teatro de Séneca posee*, en última instancia, *una finalidad pedagógica clara*<sup>14</sup>, pues, como él mismo le escribe a Lucilio:

*... quia homines amplius oculis quam auribus credunt, deinde quia longum iter est per praecepta, breve et efficax per exempla.*

... porque los hombres creen más a sus ojos que a sus oídos, porque el camino es largo a través de los preceptos, breve y eficaz a través de los ejemplos (Sen. *Ep. Mor.* I, 6, 5)

¿Ocurre esto en la versión que hace Séneca de Fedra?

**III.** Quizá la primera referencia al personaje de Fedra la encontramos en *Odisea*, XI 321, en el famoso canto en el que Odiseo desciende al Hades para cuestionar a Tiresias acerca de su regreso a Ítaca. Pues bien, mientras dirige sus pasos hacia el adivino, acuden a su encuentro –a causa del olor de la sangre del carnero que ha degollado Odiseo– un sinfín de muertos y, entre ellos, Fedra. La siguiente referencia la encontramos en la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro de Atenas, que narra la historia de Fedra, cómo se casó con Teseo, cómo se enamoró de su hijastro Hipólito e intentó mantener relaciones sexuales con él; cómo, ante la negativa de Hipólito, acusó a este de haber intentado acciones deshonestas con ella –lo que supuso la muerte del muchacho– y cómo, al descubrirse su mentira, acabó suicidándose<sup>15</sup>.

Sorprendentemente, Platón también hace una breve mención a Teseo e Hipólito en su diálogo *Leyes* (III 687E)<sup>16</sup> y al desdichado fin de este último. Aristófanes

---

<sup>14</sup> Vid. LUQUE MORENO, 2008; GILBERTO BONDI, 2008.

<sup>15</sup> *Apol., Epp.* E I 17-19.

<sup>16</sup> Cf. Pl. *Le.* 687E μηδέν τῶν καλῶν καὶ τῶν δικαίων γινώσκων, εὐχεται μάλα προθύμως ἐν παθήμασιν ἀδελφοῖς ὧν τοῖς γενομένοις Θησεῖ πρὸς τὸν δυστυχῶς τελευτήσαντα Ἴππόλυτον κτλ. («Sin conocer en absoluto el bien y la justicia, en una coyuntura – como la que ocurrió entre Teseo e Hipólito, que tuvo un fin desdichado– suplica de forma especialmente resuelta a sus allegados...»).



también mencionó a Fedra en sus comedias; así, en *Tesmoforiantes* 153<sup>17</sup> y en *Ranas* 1040-41<sup>18</sup>. En esta última cita, dejando a un lado el juicio moral emitido por Aristófanes sobre Fedra, resulta importante para nuestro trabajo que se le atribuya el ser una mujer enamorada. Bien es cierto que el único rastro que tenemos completo sobre Fedra en el mundo griego lo constituye la tragedia de Eurípides *Hipólito*, curiosamente bajo el nombre del hijastro.

Si fijamos nuestra mirada en la literatura latina, la primera cita que encontramos sobre Fedra es en *Eneida*, VI, 445, y en un contexto similar al de la *Odisea*: como fantasma en el Hades. Pero, sin ningún tipo de duda, aquellos que más hablaron sobre Fedra en Roma fueron Ovidio –en *Metamorfosis* y en sus *Cartas*– y Séneca, tomando ambos como referencia la versión de Eurípides.

Bien es cierto que la figura de Fedra –cuya figura se ha tomado como paradigma de la liberación sexual de la mujer– ha seguido fascinando tanto a escritoras como a escritores hasta días muy cercanos a los nuestros; tal es el caso de Lourdes Ortiz Sánchez, que publica una versión de Fedra en el año 1983 en la que Fedra reclama «hacer el amor y no la guerra» –sentencia que nos recuerda los años 60 ó 70 del siglo pasado. También contamos con la versión de Elizabeth Egloff

---

<sup>17</sup> Cf. Ar. *Th.* 1040 s.: ΜΝΗΣΙΛΟΧΟΣ.– οὐκοῦν κελητίζεις, ὅταν Φαίδραν ποιῆς; (PARIENTE.– ¿Acaso cabalgas cuando compones una *Fedra*?). Cabe señalar que con el empleo del verbo κελητίζω se hace alusión a una de las *posturas de Afrodita* –tal y como aparecen nombradas en Ar. *Ec.* 8– donde la mujer, conforme a su rol natural, está encima del hombre *cabalgando*; además, se nos muestra una imagen de Fedra de increíble plasticidad, pues su amado –tal y como hemos señalado, Hipólito– era un famoso jinete. También resulta importante aquí remarcar el conocimiento sobre la obra dramática de Eurípides que Aristófanes muestra al utilizar este verbo, pues transmite la misma idea que aparece en el *Hipólito* de este autor –a la que dedicaremos parte de este trabajo–, en la que Fedra expresa el deseo de correr con un caballo –vv. 230 s.–: ΦΑΙΔΡΑ.– εἴθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις, / πῶλους Ἐνέτας δαμαλιζομένα (FEDRA.– «¡Ojalá estuviera en tu suelo, / domando potros vénetos!»).

<sup>18</sup> Cf. Ar. *Ra.* 1043 s.: ΑΙΣΧΥΛΟΣ: ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρναις οὐδὲ Σθενεβοίας, / οὐδ' οἶδ' οὐδεὶς ἦντιν' ἐρώσαν πῶποτ' ἐποίησα γυναῖκα (ESQUILO.– «No, ¡por Zeus!, jamás compuse sobre una puta como Fedra o Estenebea, / ni nadie ha visto jamás que yo representara a una mujer enamorada»).

hacia el año 1989, que se basa en la imagen de una mujer que supone la transgresión de todo aquello que no puede ser dicho<sup>19</sup>.

Pues bien, nuestro trabajo se centra en la versión de Fedra que realizó Séneca, comparándola con la versión de Eurípides en su *Hipólito* y con la Fedra que nos presenta Ovidio en sus *Heroidas*.

IV. Hemos titulado nuestro trabajo «Fedra en Eurípides, Ovidio y Séneca». ¿Por qué? La razón es bastante sencilla: al comparar las tres versiones –*Hipólito* de Eurípides, *Heroidas* de Ovidio (también *Met.* XIV 497-552, aunque en menor grado) y *Fedra* de Séneca–, encontramos que el personaje de Hipólito apenas varía, mientras que el de Fedra sí. Eurípides nos presenta una Fedra temerosa de sus sentimientos y que todavía lucha por aquello que su innata nobleza le indica que es justo; Ovidio, a una Fedra que no muestra ningún pudor en confesar su amor a Hipólito escribiéndole una carta<sup>20</sup>, mientras que Séneca –que sigue, quizá, la línea marcada por Ovidio– nos muestra a una Fedra que está en continuo debate entre su *ratio* y su *furor*, pero que *acaba siendo dominada por su furor y confesándole su amor a Hipólito*. Sin embargo, En las tres versiones de Fedra analizadas aparece como antagonista de Fedra Hipólito, cuya caracterización –como ya hemos mencionado– apenas presenta variaciones en los tres autores; tal y como hace Eurípides, Séneca muestra a Hipólito como puro, incontaminado, virgen y ajeno al mundo de las pasiones que representa Fedra; como un joven que no entiende el dilema de Fedra entre *ratio* y *furor*, porque escapa al código virginal que él conoce, y que –como el Hipólito de Eurípides y el de Ovidio– tiene sus reservas respecto al género femenino, pues, en su opinión, las mujeres representan la degradación moral del ser humano: excitan los ánimos, queman ciudades, provocan guerras (vv. 560-562, 565-567).

---

<sup>19</sup> Para un análisis más contemporáneo de la figura de Fedra *vid.* RAGUÉ-ARIAS, 2001. Asimismo, un estudio sobre algunas representaciones de obras teatrales sobre Fedra en el teatro español puede encontrarse en MORENILLA, 2006.

<sup>20</sup> ÁLVAREZ-IGLESIAS, 2008.

Quizás la diferencia más clara entre Eurípides y Séneca sea el título que ambos dan a sus tragedias: Eurípides la titula *Hipólito*, y perfectamente el protagonista puede ser Hipólito, pero también puede ser Fedra; de hecho, el papel que ha fascinado a posteriori a los autores ha sido el de Fedra, no el de Hipólito. En cambio, Séneca, siguiendo muy probablemente los pasos de Ovidio, hace que el centro de la acción se traslade de Hipólito a Fedra, que se convierte en la auténtica protagonista y en la pieza clave en torno a la cual se articula todo lo demás, de manera que «todas las líneas de tensión convergen hacia ella o salen de ella, de suerte que se erige en el centro focal de la acción dramática y sus omnipresentes aspiraciones eróticas se dejan sentir hasta el final»<sup>21</sup>. Sin embargo, siempre se la presenta con una falta de equilibrio emocional importante fruto del amor desgraciado que siente hacia su hijastro Hipólito. Pero ¿cómo llegó Fedra a sentir ese amor?

Para Eurípides, la responsable de todo es Afrodita, que, enfurecida con Hipólito por el rechazo de sus dones –E. *Hipp.* 10-13–, decide castigarle:

ἈΦΡΟΔΙΤΗ. ἄ δ' εἰς ἔμ' ἡμάρτηκε τιμωρήσομαι  
Ἴππόλυτον ἐν τῆδ' ἡμέρᾳ.

AFRODITA.– Por cada una de las faltas que ha cometido contra mí,  
voy a castigar a Hipólito en este mismo día (E. *Hipp.* 21-22)

Para Ovidio, el Amor –con mayúscula– es el responsable de que Fedra dirija sus palabras a Hipólito, y lo que Amor manda no se puede eludir:

*Quidquid Amor iussit, non est contemnere tutum;  
regnat et in dominos ius habet ille deos.*

Lo que Amor ha ordenado no es cosa segura despreciarlo;  
[él] gobierna y tiene bajo su dominio a los dioses soberanos. (Ov. *Epp. Sapph.* IV,  
11s.)

---

<sup>21</sup> Vid. DE MIGUEL JOVER, 1996: 276.

Y para Séneca la fuerza de Amor no es menor que para Ovidio:

*nihil immune est, odiumque perit,  
cum iussit amor; veteres cedunt  
ignibus irae. quid plura canam?  
vincit saevas cura novercas.*

Nadie es inmune, incluso el odio perece,  
cuando lo ordena el amor, las viejas iras ceden  
a causa de sus fuegos: ¿por qué seguir cantando más?  
Vence al amor incluso a las madrastras crueles. (Sen. *Phaedr.* 353-357)

Así pues, por lo que vemos, para los tres autores la causa de semejante historia la encontramos en el amor, un πάθος que ha poseído a Fedra, y la consecuencia de semejante posesión no puede ser más que funesta. He aquí el talante pedagógico de Séneca, que aparece en línea con lo anteriormente expuesto respecto a la metafísica de las tragedias senequianas: el resultado de todo lo que acontece en torno a Fedra es funesto porque *ella se ha dejado dominar por su furor*, por el πάθος del amor, no ha sabido equilibrarlo convenientemente con su *ratio*. Este amor es descrito por Eurípides con los síntomas de una enfermedad –debilidad, delirio, inapetencia..., vv. 198 ss.–, como una forma de locura reconocida por la propia Fedra –v. 241–, locura a la que también se refiere Séneca –vv. 361, 374, 386–; se entiende que Fedra está loca por ceder el dominio de sus acciones a un *furor* y, como resultado de esto, está dispuesta a realizar cualquier tipo de actos, por muy indeseables que sean sus consecuencias:

*Quid sinat inausum feminae praeceps furor?*

¿Qué no osará intentar la **locura desatinada** de una mujer? (Sen. *Phaedr.* 824)

Por todo esto, podemos concluir que el retrato de Fedra más radicalmente diferente, que muestra a una Fedra más atormentada y más compleja, lo ofrece Séneca con la única motivación de mostrar los efectos negativos de dar rienda suelta a los πάθη.

V. Como conclusión podríamos señalar el hecho de que las tres versiones de Fedra acaban inevitablemente con la muerte de sus protagonistas, Fedra e Hipólito. Bien es cierto que Eurípides hace que Fedra se ahorque –vv. 725-731– y Séneca que se suicide con la espada de Hipólito en presencia de Teseo, después de confesarle que le ha mentado respecto a su hijo –vv. 1195-1200–; pero la lección moral que se extrae de dichas versiones es la misma: dejar que el *furor* que late en el pecho de Fedra domine a la *ratio* es claramente negativo y sólo acarrea sucesos funestos. Séneca intentó –y, quizá, lo consiguió– que su Fedra fuera un espejo que mostrara estos efectos negativos. El mecanismo que utilizó Séneca para mostrar este hecho no fue otro que introducir una serie de variaciones que no afectaron a la lección final: Fedra aparece más poseída por ese *furor* –y ello puede ser consecuencia de una cierta influencia ovidiana en Séneca–, mostró al mismo Hipólito que Eurípides –preocupado y ocupado única y exclusivamente en la caza y en dar adoración a Diana– y eliminó la aparición de Ártemis como *dea ex machina*, poniendo de manifiesto a Teseo el error trágico que había cometido. Séneca hizo que fuera la propia Fedra quien, antes de suicidarse, confesara a Teseo el engaño que, en su locura, había urdido. *Fedra fue para Séneca el espejo que reflejaba a la perfección los efectos del amor como sentimiento –pasión indomable.*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADRIANI, E. (2005), *Storia del teatro antico*, Roma.
- ALBRECHT, M. V. (1999), *Historia de la literatura romana*, vol. II, Barcelona, 1999.
- ÁLVAREZ, M.C., IGLESIAS, T. M. (2008), «La *Fedra* de Ovidio», en LÓPEZ-POCIÑA, 2008: 171-193.
- ALSINA, J. (2000), «Tragedia», *Historia de la literatura griega*, Madrid, págs. 271-290.
- CODOÑER, C. (ed.) (2007), *Historia de la literatura latina*, Madrid.
- (2007a), «Séneca. Obras filosóficas», en EADEM, 2007: 545-557.
- CORTÉS, R. (2007), «Séneca. *Apolocytosis*», en Codoñer, 2007: 557-567.
- CURLEY, F. Thomas (1986), *The Nature of Senecan Drama*, Roma.

- DE MIGUEL JOVER, José Luis (1996), «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, págs. 263-289.
- ELSE, G. F. (1972), *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, New York.
- FONTÁN, Antonio (1974), *El humanismo romano*, Barcelona.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (ed.) (1999), *Aristóteles. Poética*. Edición trilingüe a cargo de V.G.Y., Madrid.
- GILBERTO BONDI, G. (2008), «La *Fedra* de Seneca tra colpa e innocenza (nodo e snodo di un problema filosofico e di un topos letterario)», en LÓPEZ-POCIÑA, 2008: 195-213.
- LÓPEZ, A. (2008), «La *Fedra* de Séneca: una ruptura del prototipo», en LÓPEZ-POCIÑA, 2008: 251-267.
- LÓPEZ, A.-POCIÑA, A. (eds.) (2008), *Fedras de ayer y hoy: Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada.
- LUQUE MORENO, J. (2008), «La *Fedra* de Séneca: mito y doctrina», en LÓPEZ-POCIÑA, 2008: 215-238.
- MEO, Cesidio de (1978), *Il Prologo della 'Phaedra' di Seneca*, Bologna.
- MORENILLA, C. (2006), *Mitos griegos en el teatro español*, Valencia.
- PÉREZ GÓMEZ, L. (2007), «Séneca. La tragedia», en CODOÑER, 2007: 567-579.
- RAGUÉ-ARIAS, M. J. (2001), «Clitemnestra, Medea, Fedra. Contemporaneidad de su transgresión mítica», en *El fil d'Ariadna*, F. DE MARTINO-C. MORENILLA (eds.), Bari, págs. 367-378.
- RIST, J. M. (1995), *La filosofía estoica*, Barcelona.
- SPINETO, N. (2005), *Dionysos a teatro: Il contesto festivo del dramma greco*, Roma.

### Recursos en red

[www.perseus.tufts.edu/hopper](http://www.perseus.tufts.edu/hopper)

[www.intratext.com/IXT/LAT0159/](http://www.intratext.com/IXT/LAT0159/)