

MITO Y TRAGEDIA: HIPÓLITO Y FEDRA, DOS VIDAS REBELDES

José María Lucas
UNED

I. Tratar aquí de poner de manifiesto, con visos de originalidad, la estrecha relación existente entre Mito y Tragedia en Grecia sería como pretender ahora descubrir nuevamente el Mediterráneo¹. Tampoco intento un nuevo acercamiento al *Hipólito* segundo de Eurípides, tarea que ya se ha hecho² —y confiemos en que se siga haciendo— desde distintas perspectivas, varias de ellas válidas al tiempo, a mi juicio al menos, porque soy de los que piensan que una obra literaria —y tal vez la Tragedia griega de manera especial— es susceptible de varias lecturas³. Por el contrario, mi objetivo en estas páginas es doble. De un lado, trataré de sistematizar en alguna medida ciertas consideraciones generales sobre el binomio Mito-Tragedia, para pasar luego a ejemplificarlas en un caso concreto: el mito de Hipólito y Fedra. Pero con esta segunda pretensión no busco hacer una descripción

¹ Un panorama conciso, pero claro y sustancioso, de la Mitología como interpretación del fenómeno mítico, puede consultarse últimamente en Carlos García Gual, *La Mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona, 1987.

² Sería enormemente laborioso pretender hacer aquí una recopilación pormenorizada de todo lo que se ha escrito sobre el *Hipólito* conservado de Eurípides. En primer lugar, en todos los libros generales sobre Tragedia o sobre Eurípides en concreto suele dedicarse un capítulo a esta pieza, pero entre ellos querría destacar el correspondiente a A. Rivier, *Essai sur le tragique d'Euripide*, Paris, 1975², pp. 53-63. Y entre los trabajos individuales citaría como especialmente sugestivos: B.M.W. Knox, «The Hippolytos of Euripides», *YCIS* 13, 1952, 3-31 (= E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, 1983, pp. 311-31); R. P. Winnington-Ingram, «Hippolytus: a study in causation», en O. Reverdin (ed.), *Euripide. Entretiens sur l'Antiquité Classique*, tome VI, Ginebra, 1960, pp. 169-97; R. Lattimore, «Phaedra and Hyppolytus», *Arion* 1, 1962, 5-18; J. S. Lasso de la Vega, «Hipólito y Fedra en Eurípides», *ECIás* 46, 1965, 361-410 (= J. S. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, Barcelona 1970, pp. 85-136).

³ Cf. Ch. Segal, *Interpreting Greek Tragedy. Myth, poetry, text*, Cornell Univ. Press, 1986, pp. 359 ss.

mitográfica⁴ del material existente, sino que intentaré arrojar alguna luz a la aportación que supuso su tratamiento en la Tragedia para la consecución de un sentido más profundo.

2. El primer paso para una oportuna y definitiva valoración de la estrecha relación que hay entre Mito y Tragedia, consistirá en analizar con detenimiento⁵ las fuentes argumentales de la Tragedia.

2.1. Por supuesto que la Tragedia recurre al fondo mítico griego a la hora de buscar la trama de las diversas piezas dramáticas. Es, como es sabido, el recurso normal: el poeta trágico extrae, por ejemplo, un fragmento del interior de un amplio ciclo mítico y lo pone sobre el escenario, convirtiendo la narración en acción. Aquí tendríamos que insistir en el conocido testimonio de Aristóteles cuando, en la *Poética*⁶, utiliza el término *mýthos* para nuestro concepto de «argumento» de una obra teatral.

El procedimiento normal consistía en escenificar un episodio mítico concreto. Y este hecho convendrá tenerlo siempre bien presente, porque será así como se podrá comprender adecuadamente la incidencia de la Tragedia sobre el Mito.

Ahora bien, para una completa descripción de los hechos es preciso referirse aquí a lo que suele denominarse la «Tragedia épica» de Agatón, el poeta dramático de la segunda mitad del siglo V, por lo tanto, coetáneo y competidor de Sófocles y Eurípides en su última etapa teatral.⁷ Aristóteles en la *Poética*⁸ advierte del peligro de componer tragedias como si se tratase de una composición épica, en la que el contenido mítico argumental es mucho más amplio que en aquéllas:

Es preciso tener presente lo que se ha dicho muchas veces y no componer una tragedia como si de una composición épica se tratase —llamo épica a la que contiene un argumento mítico muy largo—, como si uno lo hiciera con el contenido de la *Iliada* en su totalidad: en ella, dada su extensión, las partes reciben la amplitud oportuna, mientras que en las obras teatrales una gran extensión va contra lo que se espera.

⁴ El término Mitología, como es bien sabido, puede interpretarse de dos maneras: como recopilación del material mítico con todas sus variantes, para lo que tal vez no sería demasiado audaz ir pensando en crear algún neologismo —por ejemplo, mitografía, en paralelismo a mitógrafo, que sí recoge María Moliner—; o como interpretación del sentido último del relato mítico.

⁵ Frecuentemente se dice con cierta ligereza que «la Tragedia toma sus argumentos del fondo mítico tradicional», sin entrar en mayores puntualizaciones. El examen preciso de la auténtica realidad nos ayudará a sacar unas conclusiones más firmes y de un alcance mayor.

⁶ Aristóteles, *Poética* 1449^b5 y, a partir de este pasaje, *passim*.

⁷ Para los pormenores en torno a la figura de Agatón, cf. P. Lévêque, *Agathon*, París 1955, pp. 19 ss.

⁸ Aristóteles, *Poética* 1456^a 10 ss.

Al llegar a este punto Aristóteles menciona algunos casos de poetas dramáticos que han compuesto piezas con el todo el contenido de *El saco de Troya*⁹ o de *Niobe*¹⁰, en contra de lo que hacían, por ejemplo, Eurípides o Esquilo; y en tales casos, concluye Aristóteles, siempre hubo fracaso, como le sucedió a Agatón¹¹.

Pues bien, dejando de lado los pormenores de erudición filológica, vemos cómo en un momento dado la Tragedia abandona en ocasiones su viejo planteamiento de hacer subir a escena un punto específico de un relato mítico, para convertirse en una nueva variante de esa narración mítica que en los primeros tiempos corría a cargo de la poesía épica o de la lírica coral del tipo de Estesícoro. En estos casos, pues, la tragedia ya no es ese vehículo ideal de momentos anteriores en que, como veremos más abajo, el Mito griego alcanzaba sus conocidas altas cotas de concentración, con la consiguiente abstracción y teorización; ahora, por el contrario, su pretensión central residirá en servir de cauce a una descripción rica en episodios y peripecias. Y esto la hará, si se quiere, más brillante y efectista, pero, de rechazo, menos apta para seguir planteando la vieja problemática del héroe trágico.

Realmente, este hecho, que suele adscribirse a los poetas dramáticos mencionados, pienso, frente al criterio tradicional, que en cierta medida se da ya en el propio Eurípides, concretamente en sus *Fenicias*. Me explico: vemos que esta pieza presenta un trazado argumental muy amplio, con muchos personajes y episodios diversos, como se percibe con toda claridad si la comparamos con *Los Siete contra Tebas* de Esquilo, en la que teóricamente se trata el mismo episodio mítico. Pero ahora Eurípides da entrada

⁹ Por la *Suda*, s.u. Iophôn (i 451) sabemos que Iofonte, el hijo de Sófocles, compuso una tragedia con este título completo. La misma fuente, s.u. Kleophôn y Nikómachos, menciona sendas piezas de Cleofonte y Nicómaco de la Alejandría troyana, aunque en ambos casos el título nos ha sido transmitido de forma abreviada, *El saco*, pero la crítica moderna normalmente lo completa como *El saco de Troya* (cf. B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I: ... Testimonia et fragmenta tragicorum minorum, 2 ed, aucta ... R. Kannicht, Göttingen, 1986, p. 286).

¹⁰ Es evidente el problema que plantea la mención de este personaje, puesto que se desconoce la existencia de algún gran relato mítico en el que la desventurada heroína interviniese de elemento más o menos central. Los editores del pasaje aristotélico han recurrido a diversas conjeturas, pero aquí no voy a detenerme en ese particular porque es totalmente tangencial a mi pretensión en estas páginas (para más detalles, cf. la nota correspondiente de la edición comentada de D. W. Lucas en la Clarendon Press de Oxford, 1968, p. 191, o también en P. Lévêque, *op. cit.* en nota 7, p. 102s).

¹¹ La crítica moderna a este punto final del pasaje (Aristóteles, *Poética* 1456^a 18-19) suele pensar que la referencia es a la totalidad de la obra dramática de Agatón (por ejemplo, B. Snell en el número 17 de los *Testimonia* de Agatón, *op. cit.* en nota 9, p. 158). Pero yo prefiero adoptar el criterio contrario de suponer que se trata de una referencia a una obra concreta, como suponen P. Lévêque, *op. cit.* en nota 7, p. 103, y D. W. Lucas, *op. cit.* en nota 10, p. 192.

a otros relatos del ciclo tebano que, efectivamente, le son próximos, pero que, en algún caso, fueron elemento suficiente para componer una tragedia independiente, como la *Antígona* o el *Edipo en Colono* de Sofócles. Pues bien, ante tal situación ya desde la propia Antigüedad se levantaron voces de desconcierto ante una acción dramática tan abigarrada, como, por ejemplo, vemos en el *argumento* del gramático Aristófanes de Bizancio. Y en época moderna la mayoría de los intentos de explicación de tal irregularidad han venido por el camino de ver por doquier añadidos posteriores, de forma que hay todo un abanico de propuestas de atetización de aquellos pasajes que iban contra la unidad, vista ésta desde la perspectiva de los esquemas más tradicionales de otras piezas. Pero tal vez podría darse una explicación más simple si admitimos la sugerencia de que ya en esta tragedia de Eurípides hay que ver un ejemplo de lo que denominamos «Tragedia épica» y que Aristóteles, en el pasaje mencionado, critica, poniendo como ejemplo a Agatón. Además, no olvidemos que, en líneas generales y con la salvedad del estado fragmentario en que se encuentra, el poema épico la *Tebaida* desarrolla una temática semejante al contenido de *Las fenicias*, dentro, por supuesto, de las limitaciones impuestas por las leyes del género dramático.

Pero antes de cerrar este apartado primero del Mito como fuente argumental de la Tragedia, convendría hacer una reflexión cronológica: la mencionada «Tragedia épica» coincide con ese momento en que el Mito comienza a ser postergado como instrumento pedagógico en manos de la Literatura: es también éste el momento del inicio del apogeo de la Filosofía, la Historia, los escritos científicos en general y, además, la literatura de ficción, variantes éstas en las que el Mito es desplazado, si no eliminado de raíz, en aras de una nueva objetividad.

2.2. Si el Mito, efectivamente, es la principal fuente temática de la Tragedia, no es menos cierto que en ocasiones se recurrió a hechos históricos como argumento central¹². Y conviene revisar los datos para poder hacer, así, una valoración de ellos más oportuna para nuestros intereses.

Desde los primeros momentos de la aparición de la Tragedia como género literario asistimos igualmente al nacimiento de lo que podríamos denominar «drama histórico»: el poeta trágico se sirve de un acontecimiento histórico, próximo en el tiempo al menos en los comienzos, como tema argumental.

A caballo entre el siglo VI y V encontramos la figura de Frínico, del que nuestros tres grandes tragediógrafos conservados habrán de tomar ideas y temas en repetidas ocasiones. La transmisión indirecta nos ha hecho llegar

¹² No me estoy refiriendo aquí, pues, a las posibles alusiones parciales o, incluso, referencias de fondo a la realidad histórica del momento, vía ésta de análisis tan del gusto de algún grupo de críticos hace algunas décadas.

una treintena de pequeños fragmentos, así como diez títulos de su producción dramática. Pues bien, de esos diez al menos dos, si no tres, eran tragedias históricas, lo que pone de manifiesto la pujanza nada despreciable de esta variante en los estadios iniciales del nuevo género dramático.

Heródoto¹³ nos cuenta la anécdota de la sanción de que fue objeto Frínico al poner en escena, probablemente el año 492 y con el título de la *La caída de Mileto*, la revuelta jónica del 494, que tan desastrosas consecuencias tuvo para la colonia griega a manos del poder persa: la emoción y tensión dramáticas debieron de ser tales que el público prorrumpió en lágrimas, y el poeta fue sancionado por reavivar un dolor tal en el público ateniense. Desgraciadamente también aquí, como en tantas otras ocasiones de la Tragedia griega, sólo conservamos esta noticia de Heródoto, aunque su información es suficiente para nuestros intereses en estas páginas.

También era una tragedia histórica de Frínico *Las fenicias*, representada el 476 con Temístocles como corego. Aquí, por el contrario, se ponía en escena el triunfo griego sobre los persas tras las victorias de Maratón y Salamina. Que la pieza fue un éxito lo deducimos de varios hechos: obtuvo el primer puesto en el concurso dramático de ese año, y cuatro más tarde, el 472, Esquilo volvía a escenificar el mismo tema en *Los persas*, tragedia que sí conservamos.

La *Suda* nos trasmite la noticia de un tercer título de contenido histórico, *Los justos* o *Los persas* o *Los compañeros de Consejo*. Pero en este caso, y ante un título tal, la crítica se muestra perpleja a la hora de sugerir un posible argumento y, con frecuencia, recurre a identificar este título con uno u otro de los dos anteriores: por ejemplo, y reduciéndome a la bibliografía reciente, Snell¹⁴ supone que *La caída de Mileto*, de la que tenemos noticia por el pasaje ya aludido de Heródoto, no era realmente el título de la tragedia, sino que hay que identificarla con esta tercera, cuyo título normal sería *Los persas*; pero frente a esto Fernández-Galiano¹⁵ piensa que se trata mejor de un doblote de *Las fenicias*.

A estos datos, nada despreciables, sacados de la obra dramática de Frínico, hay que añadir, claro está, *Los persas* de Esquilo, tragedia conservada y que, por lo tanto, nos permite valorar con una mayor precisión en qué medida el argumento histórico tuvo una incidencia plena en la configuración ocasional de un argumento trágico.

Asistimos, pues, al nacimiento del drama histórico en los mismos momentos en que se está consolidando la Tragedia como género literario: los primeros decenios del siglo v. Ahora bien, a este dato hay que añadir otro

¹³ Heródoto VI 21.2.

¹⁴ B. Snell, *op. cit.* en nota 9, p. 74.

¹⁵ M. Fernández-Galiano en p. 80 de su «Introducción General» al volumen *Esquilo. Tragedias*, trad. de B. Perea Morales para la Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1986.

no menos importante y a primera vista contradictorio, pero que tal vez encuentre una explicación oportuna dentro precisamente de nuestros intereses en estas páginas. Me estoy refiriendo al abandono total y absoluto —o al menos así lo tenemos que deducir de nuestras fuentes— de esta temática histórica en la etapa de esplendor de la Tragedia a lo largo de todo el siglo v. Por los datos de que disponemos hay que sacar la conclusión de que en un momento dado, y ello relativamente temprano como hemos visto, los poetas dramáticos abandonan radicalmente la temática histórica a la hora de buscar motivos argumentales para sus obras. De los aproximadamente ochenta títulos que conocemos de Esquilo sólo *Los persas* reproducía un hecho histórico. De Sófocles y Eurípides no tenemos noticia de que compusieran ni una sola pieza de este tipo. Y lo mismo hay que decir de los restantes tragediógrafos del siglo v. En conclusión, frente a ese prometedor comienzo del drama histórico en los decenios iniciales del siglo, momento que coincide con la etapa de consolidación de la Tragedia, va a producirse un abandono total de esta fuente temática a todo lo largo del periodo de auténtico esplendor del género, o sea, el siglo v. Y la razón primordial de este hecho radica en que el Mito se adecuaba mejor a la finalidad del nuevo género literario. En los estadios iniciales tal vez el espíritu griego confundía en alguna medida la historia con el mito. Y, además, no hay que olvidar que los acontecimientos históricos del momento tenían una trascendencia de carácter general: el rechazo griego al sometimiento al poder persa. Pero una vez pasado ese trance crucial en su historia, ésta se volvió más individualista, menos apropiada para el juego teorizador que tal vez buscaba sobre todo el poeta dramático. Y en tales circunstancias es lógico que el Mito se erigiese en el centro inspirador de los autores.

Habrá que esperar a la primera mitad del siglo iv para que vuelva a tener lugar un cierto resurgimiento del drama histórico. Así, Teodectas¹⁶ es probable que escribiese una tragedia, titulada *Mausolo*, sobre la figura de este soberano cario de mediados del siglo iv, por lo tanto, contemporáneo del poeta y de la obra: tampoco conservamos fragmento alguno de esta tragedia, sino solamente un par de referencias sobre el título; ambas alusiones son, sin embargo, un tanto imprecisas, lo que ha llevado a pensar que no se trata de una tragedia, sino más bien de una recitación retórica, compuesta con motivo del certamen literario convocado por la viuda de Mausolo para premiar el mejor epitafio en honor de su esposo muerto; no obstante, la crítica actual suele inclinarse por admitir la existencia también de una tragedia ¹⁷.

¹⁶ De una vez por todas habrá que optar por la forma Teodectas, que es la que realmente nos transmite la *didascalia* recuperada en la inscripción IG II² 2325 col. III 11, frente al Teodectes que nos ha llegado siempre por la transmisión indirecta.

¹⁷ Para los datos bibliográficos sobre cada una de las dos corrientes de opinión, cf. G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Atenas 1980, p. 17.

Al siglo III pertenece Mosquión, del que conocemos tres títulos: *Temístocles*, *Télefo* y *Los fereos*. De los tres dos de ellos debían de corresponder a una obra histórica: *Temístocles* escenificaría alguno de los varios episodios dramáticos de este político ateniense de la primera mitad del siglo V; y *Los fereos* versaría sobre la noticia que Jenofonte¹⁸ nos trasmite sobre la muerte a mediados del siglo IV del tirano Alejandro de Feras, cuyo enterramiento, dada su maldad, era objeto de enfrentamiento, como ya había sucedido en la conocida pieza sofoclea de temática semejante. En este mismo siglo Licofrón, el autor del poema de la *Alejandra* conservado, compuso una obra titulada *Los casandreas*, en la que se trataría algún episodio de los habitantes de la ciudad de Casandrea¹⁹. Y a todo este material habría que añadirle otro probable *Temístocles* de Filisco de Egina. Finalmente, estaría el problemático *Papiro de Oxirrinco* 2382, aparecido en 1949 y publicado al año siguiente por Lobel, con la historia de Gíges y Candaules, de la que ya teníamos noticia por Heródoto²⁰: un grupo de la crítica le atribuye una época temprana, llegando incluso a adscribirlo al propio Frínico ya mencionado; pero la mayoría prefiere ver aquí una tragedia de alguien del grupo de la Pléyade, concretándolo a veces en la persona de Licofrón²¹.

Ahora bien, en este resurgimiento tardío del «drama histórico» puede rastrearse una característica que no se daba en los momentos iniciales: ahora suele tratarse de viejos episodios o personajes históricos que se han consolidado casi como figuras míticas en la población griega. La figura de Temístocles se erigió como un modelo, y todos recurrían a su mención cuando se quería dar solidez a una afirmación, como se trasluce claramente, por ejemplo, en las menciones que de él hace la Oratoria. En el mismo plano se encuentran los episodios en torno a *Los persas*, por lo que no es de extrañar que conservemos la noticia de algunas versiones de este tema en autores muy alejados en el tiempo del viejo enfrentamiento entre griegos y persas en los albores del siglo V.

2.3. Pero aún hay una tercera fuente argumental de la Tragedia griega, aunque su rendimiento funcional fuese muy reducido: los temas de pura

¹⁸ Jenofonte, *Helénicas* VI 4.33 ss.

¹⁹ M. Fernández-Galiano, «Sobre el Fragmento trágico del P. Oxy 2746», *MPhI* 3, 1978, 139-41, prefiere leer en la fuente *Cassandra*, asignándole además el Fr. 649 de los *Adespota* de la ed. de Kannicht-Snell.

²⁰ Heródoto I 8 ss.

²¹ No debe pasársenos desapercibido tampoco el hecho de que también el drama satírico en esta época adopta el tema histórico como fuente argumental, en contra, por lo tanto, de lo que venía sucediendo en las etapas anteriores de este subgénero teatral. Tal vez en este caso haya que pensar en un cierto influjo de la Comedia, aunque ésta precisamente en estos momentos de su evolución va abandonando progresivamente la temática de la historia real camino de una Comedia de costumbres, con el carácter genérico que eso conlleva.

invención., Aristóteles nuevamente, en la *Poética*²², nos informa de que en algunas ocasiones los argumentos y los personajes son inventados en su totalidad, y pone como ejemplo a Agatón con una obra que, a juzgar por la tradición manuscrita en su totalidad, se llamaría *La flor*, frente a lo que la crítica moderna ha intentado constantemente proponer diversas conjeturas textuales que acaben con tal innovación²³.

Pretender, con lo escueto de esta información, pergeñar el posible argumento de esta obra sería de gran audacia, pero tal vez haya que ver aquí el inicio del drama burgués, que en alguna medida ya está insinuado en algunas de las piezas del último Eurípides, y que desembocará en la Comedia Nueva de Menandro. Pero en el testimonio de Aristóteles hay aún más, como se ha hecho ver ya en repetidas ocasiones: el caso de Agatón es un ejemplo entre otros, lo que nos confirma que esta tercera vía temática en la Tragedia no se redujo al menos a esta única pieza, lo que no supone, por supuesto, que gozase de un gran desarrollo²⁴.

Ahora bien, para valorar oportunamente el papel de esta tercera posibilidad argumental hay que destacar dos hechos. En primer lugar, la incidencia reducida que tuvo, a juzgar, al menos, por los testimonios de que disponemos y en la medida en que podemos operar con ellos. Y en segundo lugar, es importante observar la época: por los datos disponibles el hecho tiene lugar a finales del siglo v, época que coincide, como ya he señalado, con el cambio radical que experimenta la Tragedia separándose de la orientación primigenia que tuvo a lo largo del siglo v. Es, pues, un dato más de ese fenómeno general que afecta tanto a la Tragedia como al Mito como vehículo de comunicación.

2.4. De los datos expuesto en los puntos anteriores llegamos a la confirmación del criterio admitido por todos: la Tragedia griega se sirvió primordialmente del fondo mítico como fuente argumental. Pero este repaso de los datos nos permite poner un énfasis en algunos hechos: el Mito no fue el tema exclusivo, sino que en ocasiones se introdujeron argumentos de otro tipo (históricos, de pura invención); además, la temática histórica en algún momento gozó incluso de un cierto atractivo, sobre todo si lo comparamos con otros períodos, en los que, a juzgar por la información de que

²² Aristóteles, *Poética* 1451^b 19-21.

²³ En P. Lévêque, *op. cit.* en nota 7, pp. 105-13, puede verse un estado de la cuestión hasta los años cincuenta; posteriormente, D. W. Lucas, *op. cit.* en nota 10, p. 123, propone leer *Anteo*, mientras que a favor de la lectura de los manuscritos, con las consecuencias que ello acarrea, está S. L. Radt, «Aristoteles und die Tragödie», *Mnemosyne* 24, 1971, p. 192, n. 2.

²⁴ P. Venini, «Note sulla tragedia ellenistica», *Dioniso* 16, 1953, 3-26, sugiere que tal vez en *El huérfano* de Licofrón o en *El vencedor del certamen* de Sositeo haya que ver otros títulos con argumento de total invención. Pero, en cualquier caso, no se tiene que perder de vista el hecho de que se trata de autores del siglo III.

disponemos, la tragedia histórica desapareció totalmente; finalmente —y tal vez sea la reflexión más interesante para nuestro propósito aquí—, el auge de los temas históricos coincide esencialmente con la época del proceso de consolidación de la Tragedia como género literario, y es claro que en ese proceso la temática histórica sufrió un serio descalabro frente a la hegemonía del Mito, que se erigirá como fuente argumental de manera prácticamente absoluta. En tal situación la pregunta obligada es por qué en un momento dado se abandonó un tipo de argumento que, unos años antes, había dado muestras de un cierto interés por parte de los tragediógrafos pioneros.

3. Para obtener una respuesta adecuada a la interrogante planteada en el punto anterior es preciso observar de cerca el trinomio Sociedad-Mito-Tragedia. Entre los tres elementos existe una relación estrecha y de influencia recíproca, aunque los que más nos interesan aquí son los dos últimos: el Mito se convertirá en el tema argumental único de la Tragedia, aportando aquél unas características de que se valdrá ésta para conseguir y consolidar sus peculiaridades frente a los otros géneros literarios del momento; pero no es menos cierto que, de resultas de este maridaje, el Mito se va a ver a su vez influenciado en su esencia como vehículo de información social bajo los efectos del planteamiento peculiar que supone la Tragedia, frente al empleo que de él han venido haciendo las variantes literarias anteriores.

3.1. En el momento histórico en que se fragua la Tragedia asistimos igualmente a un cambio importante en la sociedad helénica, y más concretamente ateniense, puesto que no hay que olvidar que Atenas es la cuna primordial de este nuevo género literario que ve la luz en el paso de la época arcaica a la clásica. En este período de transición es sabido que tiene lugar la crisis de los viejos valores aristocráticos, valores éstos que también habían tenido su plasmación en el Mito de su época. Con los nuevos tiempos se yerguen los nuevos ideales democráticos, en los que el centro de la escena lo va a ocupar el hombre sin más, el hombre sin apellidos, en definitiva, el Hombre con mayúsculas. Pero es claro que esta transición crea una situación de enfrentamiento, de tensión entre los postulados viejos y los nuevos, o por decirlo con una palabra útil en nuestro contexto de trabajo, una situación trágica.

3.2. Este nuevo y problemático planteamiento social tiene su reflejo directo y paralelo en el terreno del Mito. Jean-Pierre Vernant y toda su escuela han trabajado con lucidez y competencia en este punto, haciendo ver cómo el héroe de la Tragedia no es ya el modelo que debe ser imitado, como sucedía en la sociedad aristocrática de la época arcaica, sino que ahora nos encontramos con un héroe ambiguo, en tensión entre los postulados

antiguos, y los nuevos, y ello debido a que en el Mito, como una esfera más de la actividad humana, aflora la misma problemática social que agita al hombre de la época. En definitiva, ahora estamos ante un héroe trágico, que se debate entre las viejas premisas y los nuevos valores²⁵.

Pero en este punto convendría dar la entrada a una puntualización. Este enfoque del Mito por parte de la escuela francesa aludida, que podríamos calificar de sociológico en cuanto que se trata de orientar todo intento interpretativo por el camino del influjo de la sociedad contemporánea, es oportuno, pero tal vez en algunos casos incompleto. A mi modo de ver el relato mítico no pone al descubierto sólo la realidad social del momento histórico concreto en que tiene lugar, sino que en ocasiones podría decirse que el Mito sirve también de vehículo a los enfrentamientos de la naturaleza humana dentro, pues, de un proceso más generalizador, que podríamos calificar de antropológico.

3.3. El tercer elemento del trinomio planteado en este punto es la Tragedia. Ante una situación tal de la Sociedad y del Mito se consolida en Grecia un género literario que armoniza perfectamente con ese nuevo planteamiento mítico más arriba descrito. La estructura formal de la Tragedia se aviene oportunamente a esa situación de tensión y enfrentamiento del héroe trágico: la existencia de dos partes (actor/coro con su posterior evolución a actor/actor), así como la implantación del período agonal como núcleo de la acción y, en definitiva, centro de la pieza trágica, serán las realidades formales adecuadas para dar salida a la problemática que ahora anida en el discurso mítico. Desde una perspectiva estrictamente literaria ya he tratado en otros lugares²⁶ de hacer ver que la escena del *agón* es el centro de la acción dramática, en torno al cual gira y adquiere sentido el resto de la obra. Pues bien, este mismo hecho tiene una incidencia semejante en lo que atañe al fondo mítico del argumento de cada pieza en particular.

4. Ahora bien, como en tantas otras realidades humanas, también en

²⁵ La producción científica de Vernant y su escuela es amplia. Como botón de muestra podemos citar los dos volúmenes, en colaboración con P. Vidal-Naquet, titulados *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, París, 1972 (hay trad. española, Madrid, 1987) y *Mythe et Tragédie... deux*, París, 1986, que son una recopilación de trabajos sobre aspectos individuales de este binomio Mito-Tragedia. Entre ellos, no obstante, algunos tienen una finalidad más generalizadora; por ejemplo, «El momento histórico de la Tragedia en Grecia: algunos condicionantes sociales y psicológicos», «Tensiones y ambigüedades en la Tragedia griega», «Esbozo de la voluntad en la Tragedia griega», o, en el volumen segundo, «Le sujet tragique: historicité et transhistoricité».

²⁶ J. M. Lucas, *Estructura de la Tragedia de Sófocles*, Madrid, 1982.

el binomio Mito-Tragedia es preciso prestar atención al proceso diacrónico. Al menos en los mitos griegos es difícil no admitir que hay una alteración y modificación, en ocasiones en profundidad, del modelo que cada poeta recibe de la tradición anterior²⁷. Y este fenómeno evolutivo tiene una incidencia en la Tragedia. Puede ser que un poeta trágico adopte sin más un relato tradicional y lo modele adecuadamente dentro de las leyes propias del género. Pero es frecuente que en esa operación dé entrada a un proceso de alteración del modelo transmitido, y ello por razones que pueden ir desde aspectos más o menos irrelevantes, motivados tal vez por intereses estrictamente literarios, hasta cuestiones de fondo, producto de un interés consciente por alterar el significado tradicional del mito en cuestión.

Y que éste es un hecho normal en la Tragedia griega lo vemos claramente si nos detenemos a considerar las varias posibilidades que nos ofrecen las obras llegadas a nosotros. Lo más frecuente, lógicamente, es que la Tragedia innove a partir de la forma que previamente nos ha llegado a través de la Épica o de la Lírica. Pero no es menos cierto que también encontramos casos confrontables de disensión entre los propios autores trágicos, derivada de las importantes diferencias de todo tipo existentes entre ellos. El ejemplo tópico de esta segunda posibilidad es la dramatización de la venganza que los hijos de Agamenón llevan a cabo en la persona de su madre Clitemestra y su amante Egisto: *Las coéforas* de Esquilo y las dos *Electras* respectivamente de Sófocles y Eurípides narran un mismo episodio dentro del amplio relato mítico concerniente a Agamenón, dentro a su vez del marco de la Guerra de Troya; pues bien, las diferencias, tanto de aspectos formales secundarios como de orientación última, son del todo evidentes y una y otra vez destacadas por la crítica interpretativa. Pero aún hay más. Las posibilidades de alteración de un relato mítico llegan a producirse incluso dentro de un mismo autor trágico en alguna ocasión, cuando en una segunda adaptación de un mismo mito introduce una serie de variaciones frente a la versión que de él hizo en un tratamiento anterior. En esta tercera posibilidad la innovación, incluso, puede ser de fondo: un caso claro son los dos *Hipólitos* que el propio Eurípides compuso en un espacio no muy amplio probablemente de tiempo, pero sobre este ejemplo volveré con más pormenor en la segunda parte de estas páginas. Por el momento, basta con confirmar el hecho general: el mismo Eurípides pone en escena por dos veces el conflicto amoroso de Fedra e Hipólito y, en cada ocasión, le da un tratamiento diferente, variación ésta que no se limita a aspectos más o menos dramáticos, sino que, en mi opinión, suponen un planteamiento divergente en su interpretación última.

En este periplo evolutivo el Mito irá perdiendo su capacidad creativa,

²⁷ Frente a esto es conocida la postura de quienes, como Lévi-Strauss, suponen que la estructura de un mito permanece invariable a lo largo de las mutaciones que experimenta.

al tiempo curiosamente que la Tragedia va también abandonando su esencia dramática. A finales del siglo V se inicia la pérdida del planteamiento trágico de la Tragedia, como vemos ya en las piezas melodramáticas de Eurípides, del tipo de, por ejemplo, la *Ifigenia entre los tauros*, o en el «drama épico» de Agatón. Y, paralelamente, el Mito comienza a experimentar una degradación conceptual. De un lado, cuando aparece, se trata con frecuencia de una recreación puramente literaria; de otro, en la literatura de invención, aporta simplemente elementos formales que se han hecho tradicionales, lo que en nuestro caso concreto tiene una incidencia especial en los avatares y peripecias de la Novela.

Ahora bien, en este punto del proceso no hay que olvidar una posibilidad última bien conocida: en ocasiones el viejo motivo mítico es vuelto a la luz en las literaturas posteriores, occidentales. Y en tal situación yo diría que hay un doble comportamiento general posible: o bien, se trata de una recuperación temática, en la que el viejo mito vuelve a ser utilizado como material argumental, aunque con un tratamiento y, sobre todo, una intencionalidad nuevas; o bien asistimos a una recuperación conceptual, en la que la problemática general delineada ya en el planteamiento antiguo es puesta nuevamente de manifiesto, dado su carácter de universal antropológico.

5. Hasta aquí he ido pasando revista a una serie de consideraciones generales que inciden directamente en el binomio Mito-Tragedia, haciendo ver la estrecha relación que existe entre uno y otro elemento. Pues bien, en la segunda parte de estas páginas querría mostrar su operatividad en un ejemplo concreto, con la finalidad última de hacer ver cómo la Tragedia se convierte en un instrumento ideal para someter el discurso mítico a un proceso de generalización antropológica que antes, o incluso simultáneamente, no tenía. Por supuesto que este fenómeno no se produjo más que en una serie de ocasiones, puesto que en otros muchos casos habrá que recurrir preferentemente a una interpretación de orientación sociológica en el sentido más arriba señalado. Aquí, pues, voy a referirme al mito de Hipólito y Fedra.

Hace ya bastantes años Louis Séchan²⁸ publicó un excelente trabajo mitográfico sobre la figura de Hipólito. Tras el análisis detenido de las fuentes existentes estableció de una vez por todas el carácter reciente de este personaje como héroe humano, puesto que todos los indicios apuntan a que

²⁸ L. Séchan, «La légende d' Hippolyte dans l'Antiquité», *REG* 24, 1911, 106-51. De forma más resumida, aunque de fecha mucho más próxima, puede consultarse también el apartado «The Legend» en la Introducción de W. S. Barrett a su edición comentada del *Hipólito* de Eurípides, Oxford, 1964, pp. 1-15, libro éste que parece no conocer el excelente estudio de Séchan.

con anterioridad debió de ser algún tipo de divinidad protectora de la juventud, que en Trecén recibía un culto bien conocido. Más aún. Tradicionalmente, y en base a la mayor y más directa parte de los datos conservados, Hipólito había sido puesto en relación con los rituales de iniciación de las doncellas en el momento de cambiar de estado para ser desposadas. Pero Séchan, con buen criterio y documentación, supuso que anteriormente Hipólito habría sido simplemente una divinidad tutelar de los jóvenes de ambos sexos, ante la cual unos y otras venían a ofrendarle un último homenaje antes de sus bodas. Sería, pues, el dios de la edad de la virginidad en la persona humana.

En un momento dado, que todo el mundo suele coincidir en atribuirle una fecha un tanto reciente, ya en el siglo VI, se constituye el mito de Hipólito como héroe humano; eso sí, en relación directa con sus características previas de divinidad juvenil defensora de la castidad y que, lógicamente, muere joven, como es ley de vida que suceda con la virginidad, concepto al que tal dios representaba.

No voy a entrar aquí en una exposición pormenorizada del relato mítico concierne a Hipólito y Fedra, porque puede consultarse tanto en los grandes compendios mitográficos de Roscher, Robert, Grimal, Ruiz de Elvira, *RE*, así como en trabajos monográficos²⁹. Sólo quería detenerme en aquellos puntos que tienen una importancia especial para los fines perseguidos en estas páginas.

Hipólito es hijo de Teseo, el gran héroe ateniense, y de una amazona: en la tradición mitográfica antigua se dan varias posibilidades sobre la identidad de este personaje femenino (Antiopa, Hipólita, principalmente³⁰), pero carece de relevancia entrar en la discusión de ese punto; lo importante es destacar el hecho de que se le asigna un tipo de madre en estrecha correspondencia con el carácter del hijo: tanto éste como aquélla son amantes de la caza, del uso del arco y las flechas, de los caballos, pero, sobre todo, de una clara hostilidad a la relación con el sexo opuesto; son ambos fieles servidores de la diosa Ártemis y de su área cultural.

Del otro lado está Fedra, esposa de Teseo y, por lo tanto, madrastra del joven Hipólito. Fedra es una princesa cretense: es hija de Minos y de Pasífae. Pero es importante remarcar una característica de su entorno familiar: la propensión a dejarse llevar de una violenta pasión amorosa. Pasífae, la madre, se vio presa de una irresistible y monstruosa pasión por el toro que Posidón había hecho salir del mar a ruegos de Minos; sirviéndose del ingenio de Dédalo logra unirse al animal, y de esta unión nacería el Minotauro. Hija de Pasífae, y consiguientemente hermana de Fedra, es Ariadna, cuya pasión amorosa por Teseo es bien conocida, hasta el extremo

²⁹ Cf. nota 1 de la Introducción a la ed. de Barrett ya mencionada en la nota anterior.

³⁰ Cf. A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid 1975, p. 376 s.

de traicionar a su padre al ayudar al héroe ateniense a salir triunfante de la prueba del Laberinto; no obstante, cuando en su huida de Creta es abandonada por Teseo en la isla de Naxos, su dolor, del que podría pensarse que habría de ser eterno e inconsolable dada la pasión amorosa ahora frustrada, pronto se calmó con la llegada de Dioniso. Finalmente, no convendría pasar por alto a otra figura mítica próxima a este núcleo familiar, Medea: Medea es sobrina de Pasifae, y es notorio su comportamiento a favor de Jasón en la obtención por parte de éste del vellocino de oro en la lejana Cólquida, para lo cual no duda, como Ariadna, en tracionar a su padre Eetes e incluso, según algunas tradiciones, en sacrificar a su hermano Ap-sirto; y todo ello por su amor a Jasón, sentimiento éste que en el caso de Medea la conducirá a actuaciones más extremas cuando se vea traicionada por su esposo. En resumen, pues, a todas estas mujeres, cercanas en parentesco, las une una característica común: una incontenible pasión amorosa, que las lleva incluso a trasgredir las normas de conducta más elementales, o dicho de manera más precisa, las reglas de una ética no ya circunscrita a una sociedad específica, sino más bien de rango antropológico en cuanto que inciden en los niveles últimos de la naturaleza humana. Se trataría, pues, de una esfera de actuación que estará bajo la tutela de una divinidad del tipo de Afrodita.

Con tales presupuestos llegamos al nudo del relato mítico: Fedra se enamora de manera incontenible del hijo de su esposo y trata de hacer realidad su anhelo, pero Hipólito la rechaza. En tal situación ella, herida en su amor propio y adelantándose a una posible delación ante su esposo, calumnia al joven casto ante Teseo acusándolo falsamente de haber intentado abusar de ella. El desenlace del conflicto supondrá la muerte de ambos personajes.

6. Debajo de este mito de Fedra e Hipólito es fácilmente reconocible un tema típico del folklore: el «motivo de Putifar», que debe su nombre al conocido pasaje del *Genésis*³¹ en que el casto José rechaza la proposición amorosa de la mujer del egipcio Putifar, aunque realmente este tema es más antiguo, como nos lo demuestra, por ejemplo, el cuento egipcio conocido como *La historia de los dos hermanos* y recogido en un papiro al que tradicionalmente se atribuye la fecha del 1225 a.C. Además, es interesante notar que este motivo tuvo una gran acogida en la Tragedia griega, pero sobre este punto no voy a entrar aquí en detalles, sino que me limito a remitirme a otro trabajo³².

Sabemos con certeza que al menos en tres ocasiones subió al escenario

³¹ *Genésis* 39.

³² J. M. Lucas, «El motivo de Putifar en la Tragedia griega», *Emerita* 57, 1989 (en prensa).

de Dioniso en Atenas la tormentosa historia de la pasión amorosa de Fedra y el rechazo de Hipólito, y, por fortuna, en los tres casos tenemos los datos suficientes para hacernos una idea bastante aproximada del tratamiento que en cada uno recibía, aunque sólo se nos haya conservado entera una pieza. Me estoy refiriendo, claro está, a los dos *Hipólitos* de Eurípides y a la *Fedra* de Sofócles³³.

Junto a estas tres adaptaciones conservamos algunos otros posibles testimonios, aunque mucho más inciertos. Así, por varios lexicógrafos tardíos³⁴ sabemos que Aqueo, poeta trágico del siglo V, aunque la *Suda*³⁵ nos precisa que algo más joven que Sófocles, escribió un *Teseo*, pero de esta pieza sólo conservamos dos fragmentos insignificantes: el primero (núm. 18 en la ed. de Snell) testimonia que en ella se mencionaba a Ártemis Saronia, lo que nos aproxima a la Ártemis de Trezén y, por lo tanto, al episodio de los amores de Fedra por su hijastro; el segundo (18a Snell) alude a un «toro de aguda proa», con evidente imagen náutica para referirse a una cornamenta afilada, y no sería muy arriesgado ver aquí una referencia al toro que sale del mar por encargo de Posidón, a instancias de Teseo, y acaba con la existencia de Hipólito³⁶. La información, pues, de que disponemos es escasa y no garantiza con verosimilitud una propuesta argumental, pero los materiales al menos no están en contradicción con la hipótesis de que en este *Teseo* Aqueo escenificaba el episodio de los tortuosos amores que aquí tratamos. Por supuesto que una sugerencia tal choca con el obstáculo del propio título, ya que la figura de Teseo no deja de ser un elemento secundario en el conflicto y es bien conocido el criterio dominante de la crítica moderna de ver en el personaje del título el centro de la acción dramática, aunque en ocasiones se ha demostrado que esa suposición era al menos claramente discutible^{36a}. Ahora bien, no es menos cierto que desconocemos el tratamiento que Aqueo daba al tema en cuestión, puesto que en un momento dado del relato Teseo adquiere un protagonismo indiscu-

³³ No voy a entrar aquí en una pormenorización del tratamiento que recibió cada una de estas versiones, puesto que hay buenos trabajos al respecto: cf. el «Appendix: the evidence for the lost plays» que Barrett incluye en la Introducción de su edición, *op. cit.* en nota 28, pp. 15-45; B. Snell, «Passion and Reason: Phaedra in *Hippolytus* I» y «Passion and Reason: Medea and Phaedra in *Hippolytus* II», en *Scenes from Greek Drama*, Berkeley and Los Angeles, 1964, pp. 23-46 y 47-69; T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, Londres, 1967, pp. 64-76; H. Herter, «Phaidra in griechische und römische Gestalt», *RhM* 114, 1971, 44-77; A. Kiso, «Sophocles' *Phaedra* and the *Phaedra* of the first *Hippolytus*», *BICS* 20, 1973, 22-36; A. Ruiz de Elvira, «La ambigüedad de Fedra», *CFC* 10, 1976, 9-16. Sólo me detendré en los aspectos que interesan a lo que en estas páginas persigo.

³⁴ Hesiquio, Focio, *Lexicon Messanense*.

³⁵ La *Suda* a 4683.

³⁶ No creo que haya que pensar aquí en el toro de Maratón, si ponemos en relación entre sí ambos fragmentos.

^{36a} Una discusión inteligente de este tópico de la crítica puede verse en W. M. Calder III, «Sophocles' political Tragedy, *Antigone*», *GRBS* 9, 1968, p. 390 y notas 6 a 8.

tible frente a Hipólito. En cualquier caso, y sin que ello suponga una afirmación de la hipótesis aquí sugerida, es conveniente reagrupar y hacer observar estos datos coincidentes a la espera de alguna información nueva que tal vez pueda asegurar con mayor rotundidad lo que por ahora no pasa de ser una sugestiva conjetura.

Por la *Suda*³⁷ sabemos también que Licofrón, el ya mencionado poeta trágico del siglo III, escribió un *Hipólito*. Sólo tenemos a nuestra disposición el dato del título, pero lo reducido de la saga de este héroe nos empuja a suponer con gran verosimilitud que el argumento era su relación con Fedra, aunque no disponemos de la más mínima pista sobre el tratamiento que ahí recibía. Y finalmente, en el *Fr.* 731 de los *Adespota*³⁸ se reconstruye el nombre de Hipólito, y los editores sugieren que en ese texto papiráceo tal vez hubiera una tragedia sobre Teseo, pero el estado del papiro es muy deficiente y sería un exceso de audacia suponer que en él se trataba el episodio que aquí nos incumbe.

6.1. De unos años a esta parte suele pensarse que el *Hipólito I*, o *Hipólito velado*, de Eurípides es la primera adaptación a la escena del correspondiente relato mítico³⁹. De esta versión sólo conservamos algunos fragmentos, pero con la ayuda de una serie de fuentes externas, como, por ejemplo, la *Fedra* de Séneca⁴⁰, podemos establecer algunos rasgos del tratamiento que tenía en este primer intento.

Hipólito debía de ser el personaje central de la acción dramática y, de acuerdo con el esquema convencional del relato, representaba la postura honesta de respeto a su padre al rechazar las pretensiones deshonestas de su madrastra. Fedra, por su parte, aparecía comportándose con una total y manifiesta desvergüenza, en contraste con Hipólito. Todo esto se deduce de que era ella misma, en persona y en el escenario, la que abría su corazón al muchacho, y ello, además, en contra del consejo de la Nodrizza, que intentaba detenerla en su osadía. Tras la declaración directa, y frustrada, venía la acusación falsa ante Teseo, y ello tanto por despecho como por adelantarse a una posible denuncia ante su esposo. Luego, claro está, vendría el enfrentamiento entre padre e hijo con la consiguiente maldición de aquél contra éste. Y sólo al final, al ser descubierta, Fedra acabaría con su propia vida. De esta forma, pues, probablemente se trataría del puro y auténtico

³⁷ La *Suda* I 827.

³⁸ R. Kannicht-B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. II: *Fragmenta Adespota*, Göttingen, 1981, p. 312s.

³⁹ Sería por lo tanto anterior al menos al 428, año en que Eurípides presentó el *Hipólito* II, que es el conservado.

⁴⁰ Para la bibliografía en torno a la versión latina y a su polémica fuente griega, cf. la Nota introductoria de J. Luque, *Séneca. Tragedias*, vol. II, Madrid, Biblioteca Clásica, Gredos, 1980, pp. 15-9.

tratamiento del «motivo de Putifar». Pero, en cualquier caso, la pintura que hacía de la mujer era tan desvergonzada que el poeta consiguió el rechazo del auditorio.

6.2. En un momento posterior Sófocles se ocupó de este mismo tema, probablemente con la intención de hacer una presentación más moderada del relato mítico, con lo que, de paso, se atraería una vez más el favor del público ateniense. Así, Sófocles compuso su *Fedra*⁴¹, y en ella daba entrada a una serie de variaciones importantes para la historia del episodio. Por ejemplo, una circunstancia determinante, y prácticamente segura⁴², es que Teseo no sólo estaba ausente, como en otras versiones, sino que concretamente se había ido al Hades hacía años, ayudando a Piritoo a sacar de allí a Perséfone, y se pensaba que había muerto en el empeño, con lo que, muerto su marido —o, mejor, creyéndolo muerto—, su pretensión amorosa ya no era tan grave evidentemente. Además, el acercamiento a Hipólito probablemente no era directo, sino que debía de servirse de algún intermediario⁴³, lo que daba lugar a una Fedra más controlada y comedida, que atribuía su actuación al imperio ineludible de alguna divinidad⁴⁴, cosa que en el caso del amor tenía una incidencia especial⁴⁵. Finalmente, el suicidio tenía lugar antes de ser descubierta, lo que ensalzaba una vez más su conducta puesto que de esta forma quedaba desplazada la ruindad de que hacía gala en la versión primera de Eurípides ya comentada, y ahora intervenía de forma decisiva el sentimiento de remordimiento, lo que al fin y al cabo la ennoblecía en sus últimos momentos.

Con todo esto, pues, se ofrecía ante el auditorio, como vengo diciendo, una Fedra más controlada. Pero, además, Sófocles hacía que fuese la heroína la que ocupase el centro de la acción dramática y, consiguientemente, del episodio mítico de cara a la tradición mitográfica posterior. Y con ello Sófocles va a dar comienzo a una larga y prolífica diatriba intelectual nueva: ahora ya no se trata tanto del antagonismo de la conducta de Hipólito frente a la de Fedra, sino que a partir de este momento surgirá una nueva inquietud: ¿es Fedra culpable de su conducta o, nuevamente, son los dioses los que en última instancia determinan el destino y la actuación de los mortales? Es, pues, el nacimiento de una interrogante moral: el auténtico debate tendrá lugar a partir de ahora en el corazón de la infortunada mujer, infortunada porque en lo más profundo de su ser se libra una lucha a muerte

⁴¹ Para los detalles, cf. mi introducción a esta tragedia en J. M.^a Lucas, *Sófocles. Fragmentos*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1983, pp. 341-9.

⁴² Cf. Sófocles, *Fr.* 686, y también probablemente el 687 y 687a de la edición de Radt.

⁴³ Pensamos en la Nodriza del *Hipólito*: cf. sobre este punto el énfasis de A. Kiso, «Sophocles' *Phaedra* and the *Phaedra* of the first *Hippolytus*», *BICS* 20, 1973, 22-36, que atribuye a Sófocles la paternidad de este elemento de la Nodriza.

⁴⁴ Sófocles, *Fr.* 680.

⁴⁵ Sófocles, *Fr.* 684.

entre lo que uno siente y lo que uno debe sentir. Y este planteamiento, que tal vez no se daba aún en Sófocles en toda su profundidad y alcance, va a ser realmente el que se implante en la tradición literario-intelectual de Occidente, donde a la postre el problema último del viejo relato griego es el de la libertad humana⁴⁶.

6.3. Pero Eurípides, en el concurso dramático del año 428, presentaba en escena una nueva versión con su *Hipólito II*, también llamado *Hipólito portador de corona*. Y aquí el poeta introducía un giro copernicano en su tratamiento. En primer lugar, nos muestra a un Hipólito intolerante en su postura frente al sentimiento amoroso con el sexo opuesto. Verdad es que no sabemos cómo era este aspecto en las dos adaptaciones ya mencionadas: si el muchacho se oponía por simple honestidad o si ya había alguna dosis de la cerrazón teórica de la que ahora hace gala. Pero me inclino a pensar que Eurípides acentuaba estas tintas en su segundo intento para alcanzar así una mayor contraposición en su oposición a Fedra, consideración ésta sobre la que volveré más abajo con mayor detenimiento.

Fedra, por su parte, manifiesta desde el principio y por siempre una actitud de reserva total de su pasión amorosa. Está dispuesta a morir de amor, sin dar salida a la mínima pista de qué sea lo que la trastoca incluso la salud. Y, así, será en última instancia la Nodriz la que haga de intermediaria para salvar la vida de su ama, pero lo hará sin el consentimiento pleno de la sufriente enamorada. De esta forma, pues, la postura de Fedra es ahora de un comedimiento en frontal oposición al desenfado que presentaba en la versión anterior. Y en consecuencia con esto también ahora se da muerte antes de que quede al descubierto su pecado, y si deja la carta delatora lo hace pensando en la vida futura de sus hijos, que no merecen un destino funesto.

6.4. Queda, pues, bien de manifiesto la consideración que más arriba, en el punto cuatro, hacía al referirme al proceso diacrónico que late en el binomio Mito-Tragedia: si el Mito griego está sometido a una constante tensión evolutiva en todo momento, a su paso por la Tragedia este hecho adquiere una dinámica a mi juicio superior a la que tiene lugar en cualquier otra época o dentro de cualquier otro género literario. Y esta variación no sólo es en cantidad sino también en calidad: el Mito, gracias a los niveles de profundización que adquiere a través de la especulación teórica a que le somete la Tragedia, alcanza unas cotas de generalización y abstracción que, en ocasiones, lo catapulta hasta sobrepasar los esquemas sociales del entorno griego y erigirse en vehículo de carácter antropológico, y digo antro-

⁴⁶ Cf. M. García Viñó, *El mito de Fedra* (Amor, Libertad y Culpa), Madrid, 1983.

pológico en el sentido específico de aquello que afecta al hombre en general, a la persona humana de toda época y condición.

Efectivamente, el episodio mítico de Hipólito y Fedra, visto desde la perspectiva del Mito, que es la que aquí me interesa, se ve sometido a su paso por la Tragedia a un proceso evolutivo tan intenso que da lugar a enfoques tan dispares como los comentados, y ello incluso dentro de un mismo poeta trágico, como es el caso de las dos versiones a que Eurípides da lugar.

7. Pero mi auténtica pretensión en esta segunda parte del trabajo es tratar de descubrir en este mito un nuevo caso de esa prospección antropológica a que en ocasiones da lugar el Mito griego, a través de la capacidad especulativa que le aporta la Tragedia, y que es a lo que en el título que preside estas páginas aludía yo con eso de «...: Hipólito y Fedra, dos vidas rebeldes».

Decía más arriba que el tratamiento que Eurípides debía de darle a este relato mítico en su primera versión, muy probablemente debía de coincidir con el «motivo de Putifar» tal y como lo conocemos en otras culturas e, incluso, dentro del propio Mito griego: una mujer casada se enamora de un joven que, de alguna manera según los casos, está en estrecha relación con el esposo (hijo, protegido, hermano); ella, sin frenarse ante la situación determinada que se da, declara abiertamente sus pretensiones amorosas al muchacho, que, llevado de un sentimiento de honestidad y respeto para con el esposo, la rechaza; a continuación vendrá la acusación calumniosa por rencor y seguridad, pero, tras el enfrentamiento consiguiente entre los varones, resplandecerá al final la verdad y el muchacho honesto saldrá triunfador de la prueba, se alcanzará la reconciliación entre padre e hijo, y la desalmada mujer obtendrá el castigo merecido.

Este esquema se repite en diversos relatos de varias culturas mediterráneas⁴⁷, y más concretamente en otros cinco mitos griegos. Sin embargo, en el triángulo Teseo-Fedra-Hipólito hay un elemento nuevo y único: el muchacho también muere al final, aunque quede de manifiesto *aparentemente* la rectitud de su conducta. Por el contrario, en los otros episodios paralelos del propio Mito griego⁴⁸ este personaje sale triunfador, incluso físicamente, al final; y ello aunque también todos ellos fueron llevados a la escena por uno u otro poeta trágico⁴⁹.

⁴⁷ Cf. mi trabajo mencionado en nota 32.

⁴⁸ Preto-Estenebea-Belerofonte; Acasto-Astidamia-Peleo; Cicno-Filónoma-Tenes; Aminator-Clitia-Fénix; Atamante-Demódica-Frijo.

⁴⁹ Se nos puede contraargumentar que en todos los casos se trata de tragedias fragmentarias, por lo que desconocemos su verdadero tratamiento, uno de cuyos puntos centrales es el desenlace que en cada caso se obtenía. Pero no es menos cierto que por las fuentes poste-

Aquí querría centrarme en la versión que nos ofrece el *Hipólito* II, o sea, el conservado, porque sobre él podremos actuar con seguridad, mientras que en los otros dos tratamientos siempre subyace una mayor imprecisión, proveniente del carácter conjetural de todas las afirmaciones⁵⁰. Y antes de nada querría destacar dos elementos, a mi juicio importantes para su interpretación última. El primero de ellos es la postura ya aludida de intolerancia absoluta que presenta, al menos en esta segunda versión, el joven Hipólito en lo referente a la pasión amorosa: en los otros jóvenes honestos de los mitos griegos paralelos mencionados más arriba, no hay una postura negativa teórica semejante, sino que en todos esos otros casos se trata de un comportamiento honesto de respeto a su padre o protector; y así, en el trascurso de su posterior existencia mítica, ya que no mueren de resultados de este episodio, los vemos contrayendo matrimonios en consonancia con las leyes y teniendo la consiguiente descendencia. Frente a éstos el joven Hipólito se nos muestra desde el principio radicalmente hostil a todo lo que signifique el área de influjo de Afrodita, la diosa protectora de las relaciones amorosas entre hombres y mujeres, y ferviente adorador de Ártemis, la divinidad que en esa zona de Grecia tutelaba la época de la juventud previa a las relaciones entre sexos⁵¹.

El segundo elemento innovador es la ya referida muerte que alcanza nuestro héroe: Hipólito, al igual que su coprotagonista en el relato, muere, fin éste que no alcanza a todos los otros jóvenes honestos de esos mitos paralelos. Y aunque también este componente tenga su razón primera en el tipo de divinidad de la que deriva Hipólito, sin embargo, este hecho, dentro ya del contexto mítico, tal vez adquiera un sentido propio.

Pues bien, cuando uno se enfrenta al mito de Hipólito y Fedra tal y como deriva a partir del tratamiento eurípideo, y procede a un intento de interpretación, pueden alcanzarse diferentes niveles de profundización. En un plano superficial podría pensarse que estamos ante una historia de amores culpables: una madrastra se enamora de su hijastro, que la rechaza ante la idea del respeto que debe a su padre. Sería, pues, una nueva tentativa de reproducir lo tortuosos que, en ocasiones, son los recovecos del alma humana y sus pasiones. Pero, evidentemente, este análisis sería cruelmente superficial.

También podría pensarse que en este mito estamos asistiendo al enfrentamiento de dos esferas de la religiosidad griega: Afrodita y Ártemis repre-

riores, que en repetidas ocasiones se inspiraban en la Tragedia, al igual que en nuestro caso, en todas ellas no se recoge la muerte del honesto muchacho.

⁵⁰ No obstante, más arriba ya he hecho alguna reflexión en torno al alcance interpretativo de la *Fedra* sofoclea.

⁵¹ Por supuesto que esta peculiaridad de Hipólito hay que ponerla en relación con su procedencia, como bien señaló L. Séchan, hace ya bastantes años (cf. nota 28).

sentan en la cultura griega dos mundos contrapuestos, y aquí el poeta se sirve de la fábula de Fedra e Hipólito para representarlos plásticamente. Y en este sentido no hay que olvidar que una y otra diosa aparecen respectivamente al principio y al final de la obra. Esta consideración, bastante más profunda que la anterior, es plenamente cierta, como bien han hecho ver la mayoría de los comentaristas; pero a mi juicio este mito es susceptible de interpretaciones de alcance mayor.

Si sometemos todos los datos a un proceso de generalización y abstracción mayores, tal vez podría decirse que estamos asistiendo al enfrentamiento entre la «ley de la ciudad» de corte apolíneo y, por tanto, nueva, y la «ley de la necesidad humana», amoral, sin unas normas rigurosas de convivencia, en definitiva, perteneciente a un estadio de religión antigua. Veamos esto con un mayor detalle: Hipólito es hijo de una amazona, estirpe ésta que rinde un culto a Ártemis, la diosa hermana de Apolo; y no hay que olvidar que Asclepio, hijo de Apolo, es el que, según alguna tradición, resucita a nuestro joven héroe⁵². Pues bien, en un contexto tal es comprensible que Hipólito represente la visión moral de las relaciones humanas, lo que supone un estadio avanzado de civilidad: en él hay respeto familiar, como buen hijo ante su padre; respeto social, como defensor de unas normas de conducta sustentadoras de la sociedad en que vive; respeto al juramento, que le impide defenderse ante las acusaciones de su padre porque ha jurado a la Nodriz no desvelar toda la verdad; y, finalmente, hay también el perdón a su padre, lo que le coloca en un nivel alto de evolución moral. Todo esto, pues, lleva a la exaltación de Hipólito y, consiguientemente, a la del ideal de vida que él representa. Aunque, de todas formas, no hay que olvidar que Hipólito es reo igualmente en alguna medida de *hybris*, lo que le conducirá al desastre final. Y frente a este prototipo se erige la figura de Fedra, que, dentro del contexto del Mito griego, es una representante modélica de la persona humana que se deja llevar de la pasión amorosa hasta más allá de las normas tradicionales: más arriba hacia ver cómo Fedra es hija de Pasífae, hermana de Ariadna y prima de Medea, y en los cuatro casos se trata de mujeres en las que el apasionamiento amoroso les hace infringir todo tipo de respeto, en clara contraposición, pues, a la conducta *aparentemente* ordenada de Hipólito. Y dentro de esta característica general de Fedra habría que dar entrada a la matización existente entre una y otra versión en Eurípides: la versión pura se acoplaría plenamente al esquema originario, mientras que en el segundo tratamiento se habría dado entrada a una corriente moralizadora dentro del corazón de la heroína, y allí tendría lugar una dura batalla entre la inclinación primaria y el autocontrol civilizado.

⁵² Además, Asclepio es un prototipo de dios demiurgo.

Esta interpretación, desde la perspectiva sociológica de la realidad histórica griega, tal vez pueda admitirse como válida. Pero a mi juicio este mito es uno de esos casos en los que se alcanza un nivel antropológico, o dicho de otra manera, de validez universal en el tiempo y en el espacio. En este punto podría objetárseme que el episodio de Fedra e Hipólito es un caso más del «motivo de Putifar», al cual ya he hecho referencia, y del que se encuentran múltiples ejemplos en el folklore universal. Y en este sentido habría que ver en el fondo de este viejo cuento la contraposición entre lo honesto y lo depravado. Pero, una vez más, yo pienso que en este caso se ha ido mucho más lejos. Por supuesto que en esos otros ejemplos griegos del viejo triángulo de Putifar se mantiene el valor último originario aludido, pero en el nuestro el espíritu griego ha elaborado algo mucho más general, ha penetrado hasta un nivel más profundo del alma humana. Y en esto radica, entre otras cosas, el interés del Mito griego: a partir de realidades comunes da paso a un proceso de abstracción e interiorización nuevas. Pero veámoslo con un cierto detenimiento.

Antropológicamente el hombre es el resultado de la fusión de dos fuerzas: la tendencia de los sentidos y la fuerza controladora de la razón. Una y otra anidan en el alma humana, sólo que hay siempre entre ambas una tensión de enfrentamiento, en virtud del cual en ocasiones domina la una sobre la otra, y sólo se alcanza una situación armónica cuando se logra un equilibrio de los contrarios. Pues bien, Fedra e Hipólito representan unilateralmente cada una de esas dos tendencias: en uno y otra domina de manera absoluta respectivamente una de esas dos fuerzas innatas del hombre, y esa unilateralidad es lo que forzosamente les aboca a ambos al fracaso. Fedra e Hipólito tienen que morir los dos porque ambos son fieles servidores de una única tendencia, y ya sabemos que la armonía sólo se consigue con una sabia fusión de las dos. Y en este sentido es como entiendo la segunda parte del título de este trabajo: Hipólito y Fedra son, sentimentalmente, dos vidas rebeldes, cada una en un sentido, respecto a la norma establecida, para la que la conjunción armónica de los opuestos es el ideal de vida. En los otros mitos en torno al «motivo de Putifar» el honesto joven sale airoso de las dificultades porque los planteamientos previos son distintos. En el nuestro, dada la polarización de Hipólito, el relato adquiere una perspectiva nueva, de alcance mucho mayor. Y en esto radica, como decía arriba, la grandiosidad del Mito griego. Pero no habrá que olvidar en ningún momento que en este proceso la Tragedia desempeñó un papel primordial, dotando a los viejos relatos míticos de la Épica, por ejemplo, de una grandiosidad y profundidad que antes no tenían.