

Poesía y poetas en la monodia de Hipólito de la *Phaedra* de Séneca¹

Isabel López Cabrera

La singularidad del prólogo de la *Phaedra* de Séneca ha sido ya resaltada y puesta de relieve en numerosos estudios² por tratarse del único, dentro de la producción dramática de este autor, escrito en metro lírico —dímetros y monómetros anapésticos— y no seguido por la *párodos* sino por un diálogo de Fedra con la nodriza³. Según la opinión de algunos autores, esta monodia a cargo del personaje de Hipólito se encuentra desconectada de la acción dramática y constituye un caso excepcional dentro de la tragedia de Séneca, lo que ha llevado a tratarla como una parte independiente. Sin dejar de prestar atención a esos precedentes, nuestro comentario se centrará en el estudio de la lengua poética y, sobre todo, en su conexión con los precedentes literarios de Séneca y con otras obras del propio autor, para intentar explicar de este modo la función de la monodia dentro de esta obra concreta y aproximarnos a la Poética senecana mediante un ejemplo que, en esta sentido, nos parece aprovechable. Además de la retórica clásica⁴, obligado punto de referencia de cualquier estudio de literatura latina, nuestro método de análisis tiene como base las aportaciones de Genette en el terreno de la denominada *intertextualidad*⁵ que tan fructíferos resultados está ofreciendo dentro de los estudios de literatura latina⁶. Por esa razón, antes de acercarnos al estudio de la lengua poética de Séneca centrándonos en los ochenta y cuatro versos de la monodia, intentaremos situar la *Phaedra* de Séneca en el ámbito de lo que Genette ha denominado la «transtextualidad», es decir, el ámbito de «la transcendencia textual del texto» o «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos». Junto a estos principios teóricos de la teoría literaria actual, contamos con un concepto clave para comprender la literatura romana, ya definido por los propios autores de la Antigüedad: se trata de la *imitatio*, una consecuencia inmediata de la lectura reiterada de los textos (forma parte de la *exercitatio*) que comprende prácticas como la traducción del griego al latín (*vertere Graeca in Latinum*) y la imitación dentro de la propia tradición poética latina en términos de superación (*aemulatio*). En los dos casos, las posibilidades modificativas del modelo imitado son cuatro: *adiectio*, *detractio*, *inmutatio* y *transmutatio*; operaciones

¹ Este trabajo, realizado bajo la dirección de Dña. Leonor Pérez Gómez (Profesora Titular del Departamento de Filología Latina de la Universidad de Granada), fue presentado en el año 2003 en el Vicerrectorado de Investigación dentro del programa de Becas de Iniciación a la investigación para alumnos en penúltimo curso de carrera.

² F. Frenzel, *Die Prologue der Tragödien Senecas*, Leipzig 1911; K. Heldmann, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden, 1974; A. Cattin, «Le prologue de la Phèdre de Sénèque (vers 1-85)», *REL* 38 (1960), págs. 67ss.; M. M. Stähli-Peter, *Die Arie des Hippolytus. Kommentar zur Eigangsmo- die in der Phaedra des Seneca*, Diss. Zurich, 1974 [vid. crítica de F. Dupont, en *REL* 53 (1975), pág. 474]; C. De Meo, *Il prologo della Phaedra di Seneca*, Bologna, 1978, un comentario reelaborado en *Seneca. Phaedra*, texto y comentario, Bolonia, 1990; G. Garbarino, «A proposito del prologo della Phaedra di Seneca», *BStudLat* 10 (1980), págs. 67-75; C. Segal, «The Forest World» en *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton 1986, págs. 60 ss.; F. Dupont, «Le prologue de la Phèdre de Sénèque», *REL*, 69 (1991) 124-135; F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, Paris, 1995, págs. 165-172.

³ Sen. *Phaed.* 85-273.

⁴ H. Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, 1966.

⁵ La idea de que la tragedia de Séneca es *intertextual* y *palimpsestica* puede leerse por ejemplo en A.J. Boyle, «Senecan tragedy: twelve propositions», en A.J. Boyle (ed.), *The Imperial Muse. Ramus Essays on the Roman Literature of the Empire*, Victoria (Australia), 1988. El marco teórico general adoptado es el de G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, 1962 (trad. española, Madrid, 1989).

⁶ Don Fowler, «On the shoulders of Giants: intertextuality and Classical Studies», *MD*, 39 (1997) 13-34.

que están en la base de las definidas por Genette como *ampliación / reducción; versificación, dramatización,...* Si esta cuestión es importante para acercarse a comprender la literatura antigua -y más en particular, la romana-, en el caso de Séneca se trata de un problema decisivo dentro de su Poética, al que dedica un espacio considerable dentro de su obra filosófica⁷. La perspectiva adoptada en ella en relación con el problema de la *originalidad* puede resumirse en las palabras que el filósofo dedica a Lucilio: *quem quominus Ovidius⁸ tractaret nihil obstitit quod iam Vergilius⁹ impleverat; ne Cornelium quidem Severum¹⁰ uterque deterruit. Omnibus praeterea feliciter hic locus se dedit, et qui praecesserant non praeripuisse mihi videntur que dici poterant, sed aperuisse. Multum interest utrum ad consumptam materiam an ad subactam accedas: crescit in dies et iuventuris inventa non obstant. Praeterea condicio optima est ultimi: **parata verba invenit, quae aliter structa novam faciem habent. Nec illis manus inicit tamquam alienis; sunt enim publica**¹¹. Para Séneca, el hecho de que un poeta haya tratado magistralmente un tema no ha de impedir a sus sucesores un tratamiento nuevo y distinto: un ejercicio de superación en el que la aportación personal del poeta al tema (*publica materies*) sea su estilo (*verba aliter structa*); en definitiva, una postura que se alinea con la de una generación —la del siglo I d.C.— que se siente parte de una civilización de epígonos en la que el concepto de *aemulatio* tiene una importancia excepcional. Dentro de ese contexto y de acuerdo con este ideal poético, Séneca escribe su producción dramática: una serie de tragedias en las que la relación con los textos de la tradición es, si cabe, más significativa, en cuanto que se trata de obras controladas por limitaciones externas de métrica, forma dramática y tema mítico. Este es por ejemplo el caso de la *Phaedra*, cuya leyenda, ya antes de Séneca, había sido ya recreada por dos de los tragediógrafos griegos del siglo V a.C.¹² Sófocles y Eurípides, aunque dentro de la literatura latina, no encontremos referencias a esta historia hasta la obra de Ovidio¹³. Precisamente esta circunstancia, es decir, la escasa conservación de fragmentos de tragediógrafos latinos anteriores a Séneca, ha motivado una especie de «desenfoque» en la interpretación de estas tragedias que es consecuencia de una lectura demasiado apegada a los modelos griegos que olvida la esencial «romanizada» de estas obras. En este aspecto ha insistido con acierto Tarrant¹⁴, que aconseja una lectura detenida y puntual de las tragedias en la que se preste atención al diálogo que éstas establecen con la propia tradición poética latina, concretamente con autores como Lucrecio, Catulo, Virgilio, Horacio u Ovidio, pues como veremos a partir del análisis de la monodia, el «filtro» de la literatura latina aplicado como método de lectura permite también explicar la flexibilidad y la «innova-*

⁷ A. Setaioli, «Seneca e lo stile», *ANRW* II 32.2 (1985), 776-858.

⁸ *Ov. M.* 2, 220; 5, 352 ss.; 15, 340 ss.

⁹ *Virg. En.* 3, 570 ss.

¹⁰ Autor de un *Bellum Siculum*.

¹¹ *Sen. Ep.* 79, 5-7.

¹² Acerca de las obras y fragmentos conservados y el problema de la reconstrucción puede leerse la completa introducción de W. S. Barrett, *Euripides. Hippolytos. Ed. with introduction and commentary*, Oxford, 1964 (reimp. 2001), págs. 1-45.

¹³ *Ov. H.* 4; *Ov. M.* 15, 497 ss.

¹⁴ R. J. Tarrant, «Greek and Roman in Seneca's Tragedies», *HSPH* 97 (1995), págs. 215-230. También se insiste en este aspecto en B. Seidensticker & D. Armstrong, «Seneca tragicus 1878-1978», *ANRW* II 32.2 (1985), 916-968. Estos autores aconsejan profundizar en el problema de la Poética senecana estudiando la influencia que sobre ella ejerce la poesía augustea o determinados poetas augusteos: *Nevertheless, while there are many older collections of material and also studies or marginal remarks on particular points, there are surprisingly still no studies of a general and all-embracing nature on «Vergil and Seneca», «Horace and Seneca» or «Ovid and Seneca», in spite of the fact that so many of Seneca's references to and imitations of these poets suggest study at a level more profound than the merely philological or verbal.*

ción genérica»¹⁵ que caracterizan a las obras de Séneca frente a la estructura formalizada de la tragedia ática. Posiblemente, ninguna otra obra ejemplifique mejor que la *Phaedra* las consecuencias de esa lectura en clave «aticista» que ha criticado Tarrant, hasta el punto de llegar a pensar que Séneca debió adaptar directa o indirectamente el *Ἰππόλυτος Καλυπτόμενος*, una primera obra de Eurípides de la que sólo conservamos fragmentos, para explicar así las diferencias que existen entre la obra de Séneca y la otra obra de Eurípides que sí conservamos: el *Ἰππόλυτος Στεφανήφορος*. Aunque, como ha señalado con acierto Paratore¹⁶, no existan indicios convincentes de que Séneca adaptara la primera obra eurípidea, mientras que sí son evidentes las coincidencias con la segunda. En cualquier caso, lo que al lector e intérprete de esta obra puede interesarle no son las eventuales semejanzas con una obra perdida sino, más bien, las diferencias temáticas o formales con esa segunda obra eurípidea sí conservada para intentar así captar o aislar la «romanizada» de la obra de Séneca y la integración en el conjunto de su producción dramática¹⁷. Y para determinar la «romanidad» de estas obras y su integración en el sistema literario latino, contamos con el más que fiable testimonio del propio Séneca quien, en sus obras en prosa, no duda en declarar sus preferencias y, a través de citas explícitas¹⁸ o alusiones, demuestra su devoción por los grandes poetas de época augústea y, en general, su rechazo por el estilo arcaico. Todas estas citas o referencias explícitas contabilizadas por Mazzoli¹⁹, podemos confrontarlas con la utilización de los textos de estos mismos autores en sus tragedias²⁰ en las que Séneca pone en práctica su ideal filosófico-poético al convertir en suyas las imágenes, metáforas y motivos tomados de sus modelos del mismo modo que la abeja va elaborando la miel gracias al polen de diferentes flores²¹. Los autores del período augústeo más admirados y, por esta razón sin duda, más citados por Séneca son Virgilio²², Ovidio²³ y Horacio²⁴. En sus obras en prosa, Séneca acompaña el nombre del mantuano con el adjetivo *noster*, con el que, según Mazzoli²⁵, puede querer significar *Romanus*, es decir, hacer así referencia al que considera el poeta nacional por excelencia. Para él la grandeza de Virgilio, y la de cualquier otro escritor, está por encima del

¹⁵ En realidad, los géneros o lo que hoy día entendemos por tales, no eran ni mucho menos patrones estáticos sino conceptos abiertos y dinámicos sujetos a evolución y a una constante revisión por parte de los escritores romanos, revisión que discurre de forma paralela a la propia práctica de la *imitatio*.

¹⁶ E. Paratore, «Sulla Phaedra di Seneca», *Dioniso* 15 (1952), págs. 199-234.

¹⁷ Por ejemplo, el aprovechamiento dramático de un motivo como el de la *tabes* hereditaria (*Phaed.* 113 ss., 124 ss., 174 ss., 242 ss., 688 ss.) distingue a la *Phaedra* de su precedente griego (en la obra de Eurípides sólo se nombra a Pasífae en una ocasión: Eur. *Hipp.* 337) y la aproxima, en cambio, a otras obras del propio Séneca.

¹⁸ Compartimos con G. B. Conte la idea de que «se cita por pasión», *vid.* G. B. Conte & A. Barchiesi, «Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità» en *Lo spazio letterario di Roma antica. La produzione del testo*, vol. I, Roma, 1989, págs. 81-114.

¹⁹ G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano, 1970.

²⁰ En este sentido, es muy completo el comentario de G. Viansino, *Seneca. Teatro. Testo critico, traduzione e commento*, Napoli, 1993.

²¹ Sen. *Ep.* 84.

²² Sobre la relación Virgilio-Séneca, *vid.* G. Mazzoli, «Seneca» en F. Della Corte (dir.), *Enciclopedia virgiliana*, vol. IV, Roma, 1984, págs. 766-768. En este trabajo se recoge una amplia bibliografía pero sólo referida a la influencia de Virgilio en la obra en prosa de Séneca. Las citas explícitas son en total 118 y, en proporción a su longitud, las *Georgica* son el poema más citado, pero atendiendo a las cifras absolutas, la preferencia del filósofo se vuelve hacia las obras de madurez: *Georgica* (1 y 3) y la primera parte de *Aeneis*.

²³ Sobre la influencia de Ovidio en las tragedias de Séneca: R.M.J. Jakobi, *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin-New Cork, 1988.

²⁴ J. Spika, *De imitatione Horaciana is Senecae canticis chori*, Viena, 1890.

²⁵ G. Mazzoli, *op. cit.*, n. 17.

decorum formal de sus obras y reside, más bien, en su profunda dimensión ética²⁶. Después de Virgilio, Ovidio es el poeta más valorado por Séneca, tanto en las tragedias como en las obras en prosa y para Séneca, Ovidio es básicamente el poeta de *Metamorphoses*. De la obra ovidiana Séneca valora el éxito del poema entre los romanos, su erudición mitológica y la correspondencia con el misticismo pitagórico de su época, pero rechaza, según una opinión extendida en el ambiente de las *declamationes*, su excesivo retoricismo. A pesar de este declarado rechazo, Séneca escoge gran cantidad de citas ovidianas para ilustrar los fenómenos naturales en *Naturales Quaestiones*, si bien, a diferencia de las virgilianas, éstas no cumplen una función moral. En un texto²⁷ en el que se refiere a la descripción ovidiana del diluvio universal²⁸ lo define como *ille poetarum ingeniosissimus*, es decir, el poeta más dotado de *ingenium*, cualidad que no es suficiente, para el Séneca estoico, si no se combina con un ideal moral adecuado: la capacidad expresiva de Ovidio sólo se convierte en gran poesía cuando se combina con la inspiración y la dignidad del argumento. No sucede así, para Séneca, en la imagen del diluvio a propósito de la cual acusa de esta forma a Ovidio: *non est res satis sobria lascivire devorato orbe terrarum*. Según Mazzoli²⁹, resulta desconcertante que Séneca critique la descripción del diluvio hecha por Ovidio y lo acuse de *lascivire* y que, al mismo tiempo, él asuma esta misma imagen para imitarla. Parece que el Séneca filósofo, teórico de la sobriedad en el estilo, se haya dejado influir por la opinión que se tenía de Ovidio en el ámbito de las *declamationes*³⁰ y, a pesar de ello, sigue admirándolo como al mejor representante del «nuevo estilo» que él no duda en imitar³¹. Pero todas estas referencias explícitas por parte de Séneca a Virgilio y Ovidio no son nada si las comparamos con la utilización implícita de textos de estos autores en su obra y, sobre todo, en sus tragedias.

Esta relación con los modelos y precedentes literarios latinos (*intertextualidad*) y con las otras obras del propio Séneca (*introtectualidad*) es el núcleo fundamental de nuestro análisis de la monodía de Hipólito, si bien, previamente, es imprescindible referirse a la única obra que la tradición griega nos ha transmitido de esta temática. La tragedia euripidea que conservamos comienza con una intervención de la diosa Afrodita que sitúa al espectador en antecedentes de la trama y adelanta los acontecimientos que tendrán lugar en escena. Justamente a continuación, la primera intervención de Hipólito lo presenta regresando de su actividad favorita, la caza, y ofreciendo a Artemis una corona trenzada por él mismo consagrada al Αἰδώς. Los aspectos más destructivos de su actividad como cazador no se presentan al espectador de forma directa salvo en la inter-

²⁶ En este sentido, hay que recordar que los estoicos no consideran la filosofía moral una disciplina completamente distinta a la de las artes; es más, la *sapientia* es para ellos el *ars omnium maxima* (Sen. *Ep.* 88, 28); de ahí, la identificación que Séneca establece entre estilo-vida y la idea de que la degradación del estilo deriva de la corrupción en las costumbres (Sen. *Ep.* 75, 4: *concordet sermo cum vita*).

²⁷ Sen. *Nat.* 3, 27, 13-15.

²⁸ Ov. *M.* 1, 253-347.

²⁹ Mazzoli, *op. cit.*, n. 17.

³⁰ Séneca el rétor (Sen. *Contr.* 2, 2, 12) expresa su opinión acerca de la poesía de Ovidio: *verbis minime licenter usus est nisi carminibus in quibus non ignoravit vitia sua sed amavit...Apparet summi ingenii viro non iudicium defuisse ad compescendam licentiam carminum suorum sed animum*; y en otro pasaje (*Contr.* 9, 5, 17): *Ovidius nescit quod bene cessit relinquere...: non minus magnam virtutem esse dicere quam scire desinere*.

³¹ Lo que explica también el juicio Quintiliano (10, 1, 130) con respecto a Séneca, acusándolo del mismo *vitium* que el filósofo reprochaba a Ovidio: *si aliqua contempsisset, si partem non concupisset, si non omnia sua amasset, si rerum pondera minutissimis sententiis non fregisset, consensu potius eruditorum quam puerorum amore comprobaretur*.

vención de la diosa³², quien al final de su intervención³³ también se encarga de señalar la entrada del personaje. De toda esta escena, la exhortación que Hipólito dirige a sus compañeros de caza³⁴ y el himno que todos al final entonan en honor a Ártemis³⁵ son dos motivos dramáticos que Séneca aprovechará en su texto sometiéndolos, eso sí, a una radical transformación que no es más que el resultado de la «romanización» y de la *amplificatio* de los mismos.

En la obra de Séneca, es el propio Hipólito quien abre el drama con una larga monodia que, simultáneamente presenta al personaje dentro de su ámbito natural. La escena de regreso de los cazadores se ha transformado en esta obra en una escena de preparación para la partida y, al mismo tiempo, se ha prescindido de la voz omnisciente de la divinidad. De esta forma, el aparato divino, que tanta importancia estructural tenía en la obra de Eurípides (Afrodita/Artemis), cede su espacio al universo de Hipólito para ir esbozando el verdadero conflicto dramático por el que se enfrentan dos mundos completamente irreconciliables (Hipólito/Fedra). Pero, antes de adelantar conclusiones, es necesario analizar detenidamente un texto que, por su cuidadosa artificiosidad requiere una lectura atenta. Con este fin, hemos preferido organizar nuestro análisis de la monodia dos niveles: en un primer momento, describiremos las formas estilísticas del texto y su función interna dentro del mismo, desde el punto de vista fónico, métrico y sintáctico. Después de este análisis inmanente-funcional, intentaremos integrar el texto dentro del *sistema literario*³⁶ del que forma parte porque las estructuras señaladas, las imágenes poéticas y la propia temática del texto remiten necesariamente a otros textos de la tradición que conforman el *macrosistema* en que se integra; y todo ello, no debemos olvidarlo, entra en funcionamiento y cumple una función determinada dentro de una obra concreta —la *Phaedra* en este caso—, el *microsistema* en que verdaderamente debe enmarcarse la monodia.

Si hemos preferido, en primer lugar, proponer un análisis inmanente del texto basándonos fundamentalmente, en los aspectos rítmico-estilísticos, es porque somos conscientes de que determinados textos poéticos privilegian el registro fónico-rítmico en

³² Eur. *Hipp.* 10 ss.

³³ Eur. *Hipp.* 51 ss.

³⁴ Eur. *Hipp.* 58-60.

ἔπεσθ' ἀείδοντες ἔπεσθε
τὰν Διὸς οὐρανίαν
ἼΑρτεμιν, ᾗ μελόμεσθα.

³⁵ Eur. *Hipp.* 61-71.

πότνια πότνια σεμνοτάτα,
Ζανὸς γένεθλον,
χαῖρε, χαῖρέ μοι, ᾧ κόρα
Λατοῦς ἼΑρτεμι καὶ Διός,
καλλίστα πολὺ παρθένων,
ἃ μέγαν κατ' οὐρανὸν
ναίεις εὐπατέρειαν αὐτῶν,
Ζηνὸς πολύχρυσον οἶκον.
χαῖρέ μοι, ᾧ καλλίστα καλ-
λίστα τῶν κατ' Ὀλυμπον.

³⁶ El sistema literario al que nos referimos incluye tanto a la propia *Phaedra* y al resto de las obras (tragedias o no) de Séneca (intertextualidad) como a otras obras literarias, anteriores o posteriores a Séneca. En este sentido, *vid.* Don Fowler, «On the shoulders of Giants: intertextuality and Classical Studies», *MD*, 39 (1997) 13-34. Entre otras muchas aciertos consideramos fundamentales estas palabras (p.17): *The textual system exists before any text, and texts are born always already situated within that system, like it or not. Just as no person can scape her or his historical situatedness, so no text can exist except against the matrix of possibilities created by those pre-existing texts (...).*

función de una musicalidad que se constituye como un discurso paralelo³⁷. Concretamente en la monodia de Hipólito, la musicalidad y el ritmo recaen en la cadencia anapéstica³⁸ y en la repetición de una misma estructura fónica³⁹. Como es característico en el ritmo anapéstico —y más aún en Séneca—, los principales efectos fónicos se concentran en los tiempos marcados, en los que llama la atención el número de asonancias y de rimas, sobre todo aquellas en las que los sonidos finales vuelven de nuevo hacia el interior del verso creando una especie de *hipérbaton sonoro* que normalmente actúa poniendo en correspondencia a un adjetivo con un nombre.

Ya el primer verso contiene uno de los procedimientos más significativos de la monodia que consiste en resaltar las posiciones fuertes finales de los metros anapésticos mediante una especie de rima «leonina» o una asonancia. Este fenómeno puede darse dentro del mismo verso (como en este caso) o entre la segunda y cuarta posición fuerte (*Ite, umbrosas cingite silvas*), pero también encontramos casos de dímeters compartiendo una misma rima (*summaque montis iuga Cecropii! / celeri planta lustrate vagi*), de monómetros en rima con el dímeter que precede (*At vos laxas canibus tacitis / mittite habenas.*); de rima quiástica entre las cuatro posiciones fuertes (*ubi per graciles levis Ilisos / labitur agros piger et steriles*); o de rimas y asonancias formando un entramado de sonidos⁴⁰.

Junto a estos fenómenos, el encabalgamiento consigue en el terreno sintáctico el mismo efecto que la sinafía en el terreno métrico pues, al superarse la barrera del verso, la imagen se extiende en *cola* sucesivos y se enriquecen así las posibilidades rítmicas. Como podemos apreciar, el ritmo es el resultado de un conjunto de factores entremezclados que no siempre es fácil diferenciar pero que intentaremos acercar al lector en una lectura fragmentada del texto que atienda a las pausas de sentido o a las principales unidades semántico-sintácticas.

Ite, umbrosas / cingite silvas
summaque montis / iuga Cecropii!
celeri planta / lustrate vagi
quae saxoso / loca Parnetho
subiecta iacent,

³⁷ La lengua poética permite un cierto grado de autodeterminación de los sonidos y estos construyen un discurso propio casi musical que procede a una nueva semantización de los fonemas. Reagrupamientos de significados similares o contrarios en torno a sonidos similares que funcionan como nuevos “morfemas” van constituyendo una especie de «corriente semántica subterránea». Tanto las figuras de reiteración (aliteración, homoioteuton,...) y contraste como la organización métrica del texto —la figura fónica reiterativa es el principio de construcción del verso y está basada en la disposición regular de sílabas largas y breves— son diferentes formas de un único principio general: el *principio de equivalencia de los fonemas / prosodemas*.

³⁸ Debemos decir que el sistema anapéstico constituido por dímeters y monómetros es una de las formas por excelencia de los *cantica* monométricos del teatro de Séneca. Solamente en dos ocasiones (*Oed.* 997; *Herc. Oet.* 1996) el monómetro anapéstico es utilizado como cláusula; en el resto de los ejemplos, éste se intercala libremente entre los dímeters. Esta peculiaridad explica que, al estar siempre el dímeter dividido en dos monómetros por una diéresis obligatoria y no ser segura la tradición manuscrita, la presencia del monómetro sólo esté garantizada por el número impar de metros anapésticos, pero su ubicación en la tirada anapéstica no sea segura.

³⁹ Como tendremos ocasión de comprobar, en este texto cumplen un papel fundamental las *figurae elocutionis per adiectionem* (entre las que se incluyen todo tipo de repeticiones y acumulaciones) y las *figurae per ordinem*. Dentro de este último tipo, tiene una especial relevancia el *isocolon* que afecta al forma lingüística y particularmente, a la igualdad de los sonidos finales de los miembros consecutivos (*homeoteuton- ὁμοιοτέλευτον*) y de las formas casuales también al final de miembros (*homeoptoton - ὁμοιοπτώτον*). Cf. H. Lausberg, *op. cit.*, vol. II, págs. 93-189.

⁴⁰ *Vid.* 31-38.

*quae Thriasiis vallibus amnis
rapida currens verberat unda;
scandite colles semper canos
nive Riphaea.*⁴¹

En estos versos es llamativa esta reiteración de fonemas en lugares privilegiados del verso: *umbrosas-silvas*, *montis-Cecropii-vagi*, *saxoso-Parnetho*, *loca-subiecta*, *Thriasiis-amnis*; o bien, aliteraciones como la del fonema vibrante: *rapida currens verberat unda*, y determinados fonemas vocálicos predominantes: /a/- /i/ (*quae Thriasiis vallibus amnis*). Entre los lexemas hemos señalado los imperativos *ite* – *cingite* – *scandite* que, además de compartir una misma terminación (*homeoptoton*) contribuyen a la articulación rítmico-sintáctica del texto, del mismo modo que los relativos (*quae* – *quae*) situados a comienzo de verso.

*Hac, hac alii qua nemus alta
textitur alno, qua prata patent
quae rorifera mulcens aura
Zephyrus vernas evocat herbas,
ubi per graciles levis Ilisos
labitur agros piger et steriles
amne maligno radit harenas.*

A partir del verso 9 volvemos a encontrar casos de «rima interna» o asonancias significativas (*rorifera-aura*, *vernas-herbas*) y el fenómeno adquiere complejidad en 13-14, donde afecta a un dímeter en el que la cuatro posiciones fuertes riman en forma de quiasmo: *ubi per graciles levis Ilisos / labitur agros piger et steriles*. Otro fenómeno especialmente significativo y que se une a los ya descritos es el de las aliteraciones: *prata patent*, *vernas evocat*, *graciles levis*, *agros piger*, que se añaden a la llamativa acumulación de fonemas líquidos y nasales.

*Vos qua Marathon tramite laevo
saltus aperit,
qua comitatae gregibus parvis
nocturna petunt pabula fetae;
vos qua tepidis subditus austris
frigora mollit durus Acharneus.
Alius rupem dulcis Hymetii,
parvas alius calcet Aphidnas;
pars illa diu vacat immunis,*

⁴¹ Recogemos el texto de la edición de C. De Meo (Bologna, 1990), cuya edición-base es la de O. Zwierlein, *L. Annaei Seneca Tragoediae*, Oxford 1986. Las variaciones respecto a esta edición son: v. 13: *brevis* (Zwierlein) / *levis* (C. d. M.); v. 23 †*parvas* (Zwierlein) / *parvas* (C.d.M.); v.28 †*flius*: (Zwierlein) / *Phyle* (C. d. M.); v. 38 *sonent.* (Zwierlein) / *sonent*; (C. d. M.); v. 81 *fave!* (Zwierlein) / *faves*: (C.d. M.). Hemos destacado con letra cursiva y negrita los tiempos marcados del ritmo anapéstico en los que se dan fenómenos como los arriba descritos (principalmente, asonancia y *homeoteleuton*); con letra negrita, las aliteraciones y con un subrayado, las anáforas, epíforas y otras repeticiones de miembros o *cola* (*figurae per adiectionem*) que contribuyen a dar forma rítmica al texto. En los cuatro primeros versos, hemos preferido separar mediante una barra simple (que marca la diéresis) los dos metros que componen el dímeter anapéstico.

*qua curvati litora ponti
 Sunion urget.
 Si quem tangit gloria silvae,
 vocat hunc Phyle:
 hic versatur, metus agricolis,
 vulnere multo iam notus aper.*

En esta amplia sección (16-30) que abarca más de un período sintáctico, la unidad del conjunto queda asegurada, sobre todo, por la aliteración del fonema semivocálico grave cerrado /u/⁴², y secundariamente, por el fonema dental sordo /t/, y otros fenómenos señalados en el texto de la misma naturaleza que los de los versos anteriores.

*At vos laxas canibus tacitis
 mittite habenas;
 teneant acres lora Molossos
 et pugnaces tendant Cretes
 fortia trito uincola collo.
 At Spartanos (genus est audax
 audumque ferae) nodo cautus
 propiore liga:
 ueniet tempus, cum latratu
 caua saxa sonent.
 nunc demissi nare sagaci
 captent auras lustra que presso
 quaerent rostro, dum lux dubia est,
 dum signa pedum roscida tellus
 impressa tenet.*

Entre los versos 31 y 43 pueden señalarse fenómenos en la misma línea de los anteriores: asonancias en las sílabas finales dentro del mismo verso (*pugnaces-Cretes*, *trito - collo*, *tempus-latratu*, *pedum-tellus*), monómetros que riman con el dímetero que le precede (*laxas-habenas*, *raras-plagas*) o cola próximos (*acres-pugnaces-Cretes*, *presso-rostro*) y también son destacables aliteraciones como *teneant-tendant*, *lustra que-rostro*, y otras señaladas en el texto, con sonidos vibrantes (*acres-Cretes*, *fortia-trito-Spartanos*, *ferae-propiore*, *latratu*, *nare-auras-lustra que presso-quaerent rostro*, *roscida-impressa*) y la vocal /u/ (*cautus-tempus-latratu-caua*, *nunc-auras-lustra que*, *dum lux dubia*, *dum-pedum-tellus*) como sonidos predominantes.

En los versos que siguen además de los fenómenos fónicos señalados (fonemas aliterantes, *homeoteleuton*,...) adquieren un papel primordial en la configuración rítmica del texto una serie de miembros que, repetidos intermitentemente en posición inicial de verso o *colon*⁴³, van creando una «orquestación» paralela. Su función dentro del registro fónico, al igual que los pronombres y adverbios relativos en versos anteriores, es exactamente la misma que la de las asonancias o aliteraciones descritas. Dentro del sistema de estructuras binarias simétricas en que se organiza el texto desde el comienzo, tanto

⁴² Como veremos más adelante (*vid. infra*), es en este punto donde comienzan a introducirse las notas oscuras en la descripción del paisaje, aspecto que coincide con la «oscuridad» sonora del texto.

⁴³ El término especializado en teoría retórica para esta *figura elocutionis per adiectionem* es el de *anaphora* y propiamente es definida como la repetición intermitente de un miembro o de un inciso (/x.../x...), cf. H. Lausberg, *op. cit.*, vol. II, págs. 108-111.

los fonemas como los lexemas están creando un entramado paralelo y autónomo plenamente coherente: *alius...alius...; tibi...tu...; tu...tu...*

*Alius raras ceruice graui
portare plagas,
alius teretes properet laqueos.
picta rubenti linea pinna
uano cludat terrore feras.
Tibi libretur missile telum,
tu graue dextra laeuaque simul
robur lato derige ferro;
tu praecipites clamore feras
subsessor ages;
tu iam uictor curuo solues
uiscera cultro.*

Esta estructura es la que Séneca emplea de manera más evidente en los versos 54-72, en los que Hipólito entona un himno en honor a Diana en el que detalla los lugares de dominio de la diosa. Obsérvese el grado de elaboración de esta parte del texto en la que ningún elemento del nivel fónico queda desgajado del conjunto:

*Ades en comiti, diua uirago,
cuius regno pars terrarum
secreta uacat,
cuius certis petitur telis
fera quae gelidum potat Araxen
et quae stanti ludit in Histro.
Tua Gaetulos dextra leones,
tua Cretaeas sequitur ceruas;
nunc ueloces figis dammas
leuiore manu.
tibi dant uariae pectora tigres,
tibi uillosi terga bisontes
latisque feri cornibus uri.
quidquid solis pascitur aruis,
sive illud Arabs diuite silua,
sive illud inops nouit Garamans
uacuisue uagus Sarmata campis,
sive ferocis iuga Pyrenes
sive Hyrcani celant saltus,
arcus metuit, Diana, tuos.*

En la segunda parte del himno⁴⁴, Hipólito declara su confianza en el poder de protección de Diana y se despide para adentrarse en el bosque. La elaboración estilística sigue estando en consonancia con las especiales características de este tipo de poesía ritual, por ejemplo, en la desmesurada aliteración de fonemas vocálicos o consonánticos. En realidad, estos versos no constituyen una unidad aislada, como demuestra la

⁴⁴ vv. 73-84.

vinculación que se establece con los anteriores a través de la *reduplicatio*⁴⁵ (tuos-tua), la aliteración de /u/- /t/ y la asonancia final (*tuos-cultor*): *arcus metuit, Diana, tuos. / Tua si gratus numina cultor / tulit in saltus*. Los *cola* se encadenan así formando un entramado complejo: el fonema dental sordo /t/ conecta el verso 75 con el anterior (*retia uinctas tenere*), mientras que poco a poco van imponiéndose las vibrantes en posición inicial de palabra (*retia, rupere, rostra, rubicunda, repetitque, rustica*), en interior (*tenere, rupere, fertur, gerunt, misere, turba, arguti*), en final (*cultor, fertur, vocor, iter*) o precedidas de consonante oclusiva (*gratus, plaustro, praeda, rostra, triumpho*). También en esta parte son significativas las asonancias en interior de verso (*uinctas-feras*) o entre una sucesión de *cola* (*fertur plaustro / sanguine multo / rustica longo / turba triumpho*).

*Tua si gratus numina cultor
tulit in saltus,
retia uinctas tenere feras,
nulli laqueum rupere pedes:
fertur plaustro praeda gementi.
tum rostra canes sanguine multo
rubicunda gerunt,
repetitque casas rustica longo
turba triumpho.*

En los cuatro últimos versos⁴⁶ destaca la aliteración del fonema fricativo bilabial /w/: *diua / faves / vocor / silvas*. Y de nuevo, (cf. 9: *hac, hac, alii qua nemus alta*) la *geminatio*⁴⁷ expresiva del adverbio *hac* y la repetición de *qua*, nos devuelven a la melodía principal de la monodia. Ahora, la articulación rítmico-métrica del texto queda totalmente al descubierto por las pausas sintácticas que dividen en dos *cola* los tres últimos dímetros e imponen una lectura más lenta y marcada de la estructura rítmica de la monodia.

*En, diua, faues: | signum arguti
misere canes: | uocor in siluas.
hac, hac pergam | qua uia longum
compensat iter.*

Estrechamente ligada al registro fónico, la arquitectura métrica del texto resulta especialmente significativa por los fenómenos ya descritos. Séneca demuestra conocer a la perfección las posibilidades de la forma métrica que emplea y las aprovecha para crear todo un *tejido* de significación que enlaza perfectamente con la articulación sintáctica. En este nivel, la monodia de Hipólito presenta una estructura binaria y sus partes están estrechamente relacionadas⁴⁸. La primera parte (1-53) contiene una exhortación a

⁴⁵ La *reduplicatio* (ἀναδίπλωσις), incluida dentro de las *figurae elocutionis per adiectionem*, es una variante de la *geminatio* que consiste en la repetición del último miembro de un grupo métrico-sintáctico al comienzo del grupo inmediatamente subsiguiente. Cf. H. Lausberg, *op. cit.*, vol. II, págs. 102-104.

⁴⁶ vv. 81-84.

⁴⁷ La *geminatio* es la repetición de la misma palabra o grupo de palabras en un lugar de la frase, generalmente en su comienzo (/xx.../ o bien /...xx.../), cf. H. Lausberg, *op. cit.*, vol. II, págs. 99-102.

⁴⁸ Las correspondencias entre ambas partes de la monodia han sido ya resaltadas por De Meo en su comentario: los versos 1-30 y 54-72 coinciden en la evocación geográfica, aunque las distancias se amplían considerablemente (del Ática a los confines del mundo). En forma de quiasmo, las referencias a la raza canina (31-43) encuentran su eco en 77 ss. y del mismo modo, los «*instrumenta venatoria*» detallados en

los compañeros de caza que puede dividirse en las siguientes secciones atendiendo a los modos y tiempos verbales:

- | | | |
|--------------|--|-------------------------------------|
| 1-8 | Exhortación inicial de Hipólito a los compañeros | Imperativo. |
| 9-30 | Descripción del Ática y los lugares de la batida | Indicativo |
| 31-43 | Catálogo de los perros | Imperativo/Subjuntivo-Futuro |
| 44-53 | Prácticas e instrumentos de caza | Futuro. |

La segunda parte (54-84) es una invocación a Diana de estructura claramente tripartita:

- | | | |
|--------------|--|--------------------------------------|
| 54-72 | Lugares de dominio de la diosa | Indicativo (Tiempo presente). |
| 73-80 | Eficacia de su protección | Indicativo (Tiempo pasado) |
| 81-84 | Despedida de Hipólito y señal de partida | Imperativo-Indicativo. |

Todos estos fenómenos y estructuras descritas adquieren una significación «extra» cuando el texto se integra dentro del *sistema literario*⁴⁹ del que forma parte y se descubren las conexiones temáticas y formales del texto con otros textos del propio Séneca o de la tradición; de ahí que sea nuestro propósito integrar la monodia de Hipólito dentro de este entramado, entendiendo que, a diferencia de las posibles *alusiones* que se añaden como fenómenos «extras» al texto, la *intertextualidad* no es algo añadido al texto sino una cualidad inherente al propio *sistema literario*. Comienza la monodia y el drama con una exhortación de Hipólito a sus compañeros de caza que proporciona forma dramática a una extensa descripción del Ática y con la que Séneca dibuja un paisaje primaveral amenazado por la presencia de los cazadores. En este contexto, las primeras palabras que Hipólito dirige a sus compañeros (*Ite, umbrosas cingite silvas*) remiten directamente a las del mismo personaje en la obra de Eurípides (ἔπεσθ' ἀεΐδοντες ἔπεσθε) aunque Séneca haya transformado la escena de regreso en una escena de partida⁵⁰.

Dentro de su obra dramática no es este el único lugar en que aparece el tema de la caza, sino que, más bien, se trata de un motivo recurrente en casi todas las tragedias al que dedica detalladas y sutiles descripciones que normalmente tienen como punto de partida las recreaciones que hicieron del tema sus antecesores Virgilio y Ovidio. En la obra épica de estos autores, el motivo casi siempre está inserto en un *símil épico* mediante el cual el narrador compara a uno de los personajes con algún animal que empre-

44-53 son de nuevo evocados en 73-77. Cf. C. De Meo, *Seneca. Phaedra*, texto y comentario, Bolonia, 1990.

⁴⁹ A propósito del concepto de *sistema literario*, no está de más recordar que un texto nunca se lee de forma aislada, sino dentro de una matriz de posibilidades formada por textos anteriores que funcionan como *langue* en relación con la *parole* del texto individual. Toda esta matriz de posibilidades o *langue* es indispensable tenerla en cuenta a la hora de leer «literariamente» un texto. Es en este terreno donde el término *intertextualidad* adquiere un significado unívoco que no debemos confundir con el del término *alusión* por las siguientes diferencias: el fenómeno de la *alusión* es un hecho privado, individual, que está en la mente de un autor a la hora de escribir un texto y que constituye un rasgo específico de la «literatura»; en cambio, el fenómeno de la *intertextualidad* es público, múltiple, no tiene por que estar en la mente del que escribe un texto y es una característica propia del «lenguaje» (no sólo de la literatura) y de otros sistemas semióticos. Entendiendo de esta manera el hecho literario no tropezamos con el insalvable problema que constituye determinar si un texto estaba en la mente de su autor a la hora de escribir su obra; pues más que fijar la atención en el proceso mental de un escritor, debe atenderse a si las equivalencias entre los textos están lo suficientemente marcadas dentro del sistema literario de ese momento histórico.

⁵⁰ *Vid. supra.*

de una captura o es cazado⁵¹, pero siempre se mantienen a la vista los dos planos equiparados (A=B)⁵². Siguiendo estos modelos, también en las tragedias de Séneca encontramos este tratamiento del motivo en forma de símil épico cuando un personaje describe el comportamiento de otro al modo de un narrador⁵³ y no es casualidad que aparezca en el relato del mensajero, la parte de la tragedia con más marcado estilo épico⁵⁴.

Pero no son sólo estas comparaciones puntuales las que llaman la atención por su asiduidad en las tragedias. En ellas, la verdadera innovación con respecto a sus antecesores consiste en prescindir del plano real para situar al lector en un universo en el que los seres humanos actúan movidos por pasiones salvajes e irracionales (*furor, metus, rabies, ira,...*) como auténticos animales. Lo que Virgilio y Ovidio presentan como imágenes complejas del tipo *veluti si...* o *ut...sic...* siempre en tercera persona (a través de un narrador que contempla desde lejos la escena), en Séneca, gracias a la estructura dramática, puede adoptar una forma diferente: los propios personajes, y no necesariamente en forma de símil épico, pueden aludir en primera o segunda persona a su comportamiento como al de animales, haciendo así mucho más efectiva la presentación⁵⁵. Esta es la forma que encontramos, por ejemplo, en *Thyestes*, donde casi al comienzo de la obra, Atreo comunica a su consejero su plan de dar caza a su hermano mediante una trampa⁵⁶ y, a continuación, es Tiestes el que expresa su deseo de esconderse en las selvas, como un animal que teme convertirse en presa⁵⁷. Justamente después de que Tiestes declare a Tántalo su miedo a ser capturado, el monólogo de Atreo es el punto culminante que pone fin a esta “caza humana” y actúa como punto de convergencia de las dos escenas anteriores⁵⁸. Atreo por fin ha capturado a su hermano y describe la escena en tercera persona con un distanciamiento épico que resalta la frialdad del personaje, quien se compara a sí mismo (esta vez mediante un símil) con un perro umbro que espera ansioso la sangre de su presa⁵⁹. El motivo de la caza se convierte en esta obra en un tema con una función estructural evidente y es, sin duda, la obra —junto con la *Phaedra*— donde lo encontramos más desarrollado⁶⁰.

⁵¹ Por ejemplo, en Virg. *En.* 12. 746 ss. el símil adopta la fórmula introductoria *veluti si quando*; un símil imitado en Ov. *M.* 1. 525 ss. a través de la fórmula típicamente épica *sic...ut...*

⁵² Para este mismo tratamiento del motivo parece significativo el precedente enniano (*Enn. An.* 10. 329-334). Acerca de la *similitudo*, cf. H. Lausberg, *op. cit.*, vol. II, págs. 252-257.

⁵³ Los símiles relativos a la caza aparecen sobre todo en *Thyestes*, donde se compara a Atreo primero con una tigresa entre dos novillos (707-713) y luego con un león (731-742) o cuando el propio Atreo se compara a sí mismo con un perro umbro (497-504). Otros símiles épicos aparecen en *Tro.* 794-8; *Med.* 382-384; 940-942; *Phaed.* 181-183; *Ag.* 138-140.

⁵⁴ Por ejemplo, los dos símiles citados de *Thyestes* (707-713 y 731-742) aparecen en el relato del mensajero. Pero también es normal que sea el propio personaje el que utiliza el símil para describirse a sí mismo o a sus circunstancias, como ocurre en *Thy.* 497-504, *Ag.* 138-140, *Med.* 382-384; 940-942; *Phaed.* 181-183; *Tro.* 794-8.

⁵⁵ Dentro de la tragedia griega, encontramos ya esta presentación del motivo en Eurípides. Concretamente es Electra, antes de dar trampa mortal a Clitemnestra, quien utiliza la imagen de la red en el verso 965: *καλῶς ἄρ' ἄρκυν ἐξ μέσῃν πορεύεται . . .*

⁵⁶ *Thy.* 286-7.

⁵⁷ *Thy.* 412-6.

⁵⁸ *Thy.* 491 ss.

⁵⁹ *Thy.* 497 ss.

⁶⁰ En otras dos tragedias, los personajes hablan, al modo de Atreo, como cazadores que acaban de capturar a su presa: Ulises a Astianacte (*Tro.* 625) y Medea a Jasón (*Med.* 544). Ambos emplean la forma verbal *tenetur* (cf. Virg. *En.* 12. 753 ss.; Ov. *M.* 1. 535 ss.) y son personajes víctimas del *furor* que reflejan su excitación en la sintaxis y el léxico empleados.

Teniendo en cuenta todo este repertorio, podemos adelantar que el motivo descrito, con claros antecedentes dentro de la épica latina (Ennio > Virgilio > Ovidio⁶¹), adquiere en Séneca un protagonismo llamativo a través de una doble presentación: a) El modo épico del símil (*similitudo*); b) El modo dramático-metafórico por el que los propios personajes se refieren a su comportamiento en estos términos e invitan al lector a interpretar sus actos según esta clave. Ambos modos de presentación del motivo comparten finalidad y función dentro de la tragedia de Séneca: por un lado, resaltan la animalidad de las pasiones (*furor, metus, rabies, ira,...*) y por otro, presentan la *natura* como una «trampa» de la que el ser humano no puede escapar. Como podemos observar a simple vista, la monodia de Hipólito comparte con la caza metafórica del *Thyestes* el modo de presentación —es el propio protagonista el que refiere su acción— pero se distancia de él en que, a diferencia de la de Atreo, la caza que se dispone a emprender Hipólito no es metafórica sino real y es un aspecto indisociable de su personalidad. En esta obra, el protagonismo del motivo viene dado por la propia leyenda mítica adaptada por Séneca, mientras que en *Thyestes* es un motivo al margen de la leyenda que Séneca incorpora para resaltar, sobre todo, la animalidad de Atreo⁶².

Al lado de los símiles, también son del gusto de los poetas latinos las escenas de caza que aportan ese toque de exotismo tan apreciado por los romanos. Virgilio por ejemplo trata este tema en sus tres obras de manera diferente⁶³ pero las descripciones más amplias se encuentran en *Aeneis*⁶⁴ y concretamente el cuadro más interesante es el del libro cuarto, donde la representación de la caza de Dido y Eneas adquiere naturaleza pictórica. También en Ovidio, junto a los símiles⁶⁵, encontramos pasajes de temática venatoria como son el episodio de la cacería del jabalí de Calidón⁶⁶ y el de Acteón⁶⁷, un pasaje que Séneca imita y transforma significativamente en dos de sus tragedias⁶⁸.

Sin perder de vista la importancia del motivo de la caza dentro de la obra del propio Séneca y de la literatura latina en general, podemos ya ir adentrándonos poco a poco en la monodia y en el espacio dramático escogido para introducir la obra. La exhortación de Hipólito a sus compañeros comienza con una serie de órdenes en imperativo que resaltan la celeridad, el movimiento y la excitación⁶⁹ del personaje (*ite, cingite, lustrate, scandite*), pero es *cingite* el término concreto que circunscribe la actividad del narrador al ámbito venatorio ya que en ese contexto significa concretamente «rodear o acordonar

⁶¹ También Lucano hará su aportación personal al tema con un símil épico al que aludiremos un poco más adelante, cf. Luc. 4, 442 ss.

⁶² Siempre que aparece el motivo de la caza en la obra, está en relación con los términos *ira* (la de Atreo) o *metus-timor* (el de Tiestes), cf. 418-420 in *metus revolvor*; 482 ss. *Atrea timendum*; 504 ss. *cum sperat ira sanguinem nescit tegi*; 707-713...*qualis... tigris... sic dirus Atreus capita devota impiae / speculatur irae*; 731-743 ...*qualis... leo... non aliter Atreus saevit atque ira tumet*.

⁶³ Vid. F. Capponi, «Caccia» y «Venor» en F. Della Corte (dir.), *Enciclopedia Virgiliana*, vol. I, págs. 589-593 y vol. V, págs. 489-490. Los pasajes de las *Bucolica* en los que aparece este tema de una u otra manera son: B. 2, 28-29 y 5, 74-75, donde se invita a la amada a participar en la caza; B. 2, 40-41 y 3, 68, pasajes en los que se ofrece la presa como prueba de amor; B. 7, 29-30, el motivo de la consagración de los despojos a un dios; B. 10, 55-60, la caza como *medicina furoris*; B. 5, 60-61, la abolición de la caza como símbolo de la Edad de oro. En *Georgica* (G. 1, 139-140; 268-272; 307-309) se describen el *aucupium* y el *venatus* como actividades desarrolladas por el agricultor en los meses del frío, y es la obra que aporta más detalles técnicos.

⁶⁴ Virg. *En.* 1, 180-194; 4, 129-169; 7, 475-502.

⁶⁵ Por ejemplo, el ya citado de Ov. *M.* 1, 525 ss. y otros como Ov. *M.* 5, 164-6 y 6, 636-7.

⁶⁶ Ov. *M.* 8, 329-413.

⁶⁷ Ov. *M.* 3, 138-252.

⁶⁸ Cf. Sen. *Phoen.* 12-18; *Oed.* 709-763 y, en nuestra opinión, también es imitado en *Phaed.*

⁶⁹ El ritmo anapéstico, característico de la marcha, acentúa este tono de nerviosismo que podemos comparar con el de la monodia (también en ritmo anapéstico) que pronuncia un Tiestes exultante bajo los efectos del vino pero que en el fondo presiente angustiado su desgracia, cf. Sen. *Thy.* 920-969.

con redes»⁷⁰ y con ese sentido lo emplean en sus textos tanto Virgilio como Ovidio⁷¹. La variación más significativa con respecto a sus modelos es que Séneca ha eliminado un término (*indagine*) que en Virgilio y Ovidio ayuda a delimitar el sentido del verbo *cingere* y esta operación (*detractio*) produce un efecto de condensación que puede inducirnos a pensar que se trata de una especialización del término para el ámbito venatorio, es decir, un tecnicismo; o bien, que Séneca prefiere apelar a la competencia metafórica de un lector capaz de asociar el término al sentido que le corresponde en el contexto; es decir, que Séneca ha eliminado un término innecesario dentro de un texto poético precedido ya por otros textos de la tradición en los que el sentido de la expresión era evidente.

Algo distinto y más complejo ocurre con el sintagma *celeri planta*, utilizado por Virgilio en la presentación de Camila⁷² y con ligeras variaciones (*celeri planta / celeri pede / agili pede*) también por Séneca, quien se sirve de la misma expresión en tres pasajes más de la *Phaedra*. En el primero, Fedra se declara dispuesta a seguir a Hipólito a las selvas⁷³; más adelante, el Coro describe la huída inútil de Hipólito y canta la inevitable extinción de la belleza⁷⁴; y en el último de ellos, Fedra describe a Teseo la huída de Hipólito con esta misma expresión⁷⁵. En definitiva, de los cuatro lugares de la *Phaedra* en que aparece la expresión, dos de ellos hacen referencia a la huída de Hipólito, un tema que guarda estrecha relación con el de un texto que Séneca parece tener presente en bastantes ocasiones a lo largo de la monodia y que, sin ninguna duda, ha tenido presente en uno de los coros del *Oedipus*⁷⁶. Se trata del episodio ovidiano de la huída y muerte de Acteón⁷⁷ que Séneca integra dentro de una reflexión más amplia del Coro acerca del linaje de Cadmo⁷⁸. En este texto, la reelaboración del pasaje ovidiano es evidente por ciertas coincidencias formales y léxicas⁷⁹ y más adelante, podremos compro-

⁷⁰ Los antiguos rodeaban el lugar de caza con redes (*δικτύον* es el término griego) que servían como trampa. Así se describe en Plin. 19. 11.

⁷¹ Virg. *En.* 4, 121 *saltusque indagine cingunt.*

Ov. *M.* 7, 765 ... *umbrosas cingite silvas
latos indagine cinximus agros*

⁷² Virg. *En.* 7, 803-817.

⁷³ *Phaed.* 233 ss.

*Hunc in nivosi collis haerentem iugis,
et aspera agili saxa calcantem pede
sequi per alta nemora, per montes placet.*

⁷⁴ *Phaed.* 761 ss.

⁷⁵ *Phaed.* 901ss.

⁷⁶ *Oed.* 709-763.

⁷⁷ Ov. *M.* 3, 138-252

⁷⁸ Al comienzo de *Phoenissae* (12-18), Edipo se refiere también a este personaje como a una víctima del monte Citerón.

⁷⁹ Vid. R. M. J. Jakobi, *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin-New York, 1988. La transformación del hipotexto consiste básicamente en un proceso de reducción (*detractio*) que conlleva una profunda modificación. La condensación del pasaje exige una confrontación con el pasaje ovidiano con el que se establece una relación intertextual de pleno derecho.

Ov. *M.* 3, 226-230

Sen. *Oed.* 755-759

<p><i>per rupes scopulosque adituque carentia saxa, quaque est difficilis quaque est via nulla, sequuntur. ille fugit per quae fuerat loca saepe secutus, heu! famulos fugit ipse suos. clamare libebat: 'Actaeon ego sum: dominum cognoscite vestrum!'</i></p>	<p><i>Praeceptis silvas montesque fugit citus Actaeon agilique magis pede per saltus ac saxa vagus metuit motas zephyris plumas et quae posuit retia uitat (...)</i></p>
---	--

La huída de Acteón en Séneca (< Ovidio) contiene también el sintagma *agili pede* (*Phaedra* 233ss.) y otra serie de coincidencias léxicas que no parecen casuales como *silvas, montes, saxa, vagus*.

bar también la relación de estos dos textos con la monodia y el aprovechamiento dramático por parte de Séneca de la analogía Hipólito-Acteón al final de la obra.

Si volvemos al texto vemos cómo la descripción del Ática comienza con una alusión de carácter general (*montis Cecropii*) y se va precisando poco a poco en lugares concretos⁸⁰: con *saxoso Parnetho* hace alusión a una cadena montañosa del Ática famosa en la Antigüedad por la inmensidad de su selva; y entre el Parneto, el Citerón y el Egaleo se encontraban los valles a los que hace referencia a continuación (*Thriasiis vallibus*) atravesados por el Cefiso, el río de agua impetuosa (*amnis currens*) al que alude Séneca. Junto a estas notas descriptivas realistas incorpora también nombres geográficos tomados de la tradición literaria que aportan ese toque de exotismo tan del gusto de su época⁸¹. Por ejemplo, unos montes cubiertos de nieve durante todo el año no parecen ajustarse a la realidad que Séneca está describiendo (la del Ática)⁸² pero sabemos que esa imagen ya está en Virgilio⁸³ y que este mismo autor emplea el epíteto *Riphaeus* en referencia al paisaje solitario y desolado que recorre Orfeo después de perder a Eurídice⁸⁴. Si tenemos en cuenta estos precedentes podemos pensar que la exageración (*semper canos*) y el epíteto geográfico están al servicio de una descripción paisajística determinada, pues Séneca está dibujando un escenario escarpado, abrupto, inabordable y solitario, en el que pueda enmarcar a Hipólito, un personaje al que describe a lo largo de toda la obra empleando esta misma adjetivación⁸⁵, y este es precisamente el mismo paisaje que Fedra se declara dispuesta a atravesar emulando a la madre de Hipólito⁸⁶.

En los versos que siguen la rapidez dramática cede su puesto a la lentitud descriptiva en una imagen que resume en siete versos la maestría poética de Séneca.

*Hac, hac alii qua nemus alta
textitur alno, qua prata patent
quae rorifera mulcens aura
Zephyrus uernas euocat herbas,
ubi per graciles breuis Ilisos
labitur agros piger et steriles
amne maligno radit harenas.*

⁸⁰ A. Cattin, «La géographie dans les tragedies de Sénèque», *Latomus* 22 (1963), 685-703.

⁸¹ El epíteto geográfico —*Riphaea*—, introducido en la poesía latina de la mano de los neotéricos, puede enriquecer una descripción con sugerencias diversas y aporta un toque de modernidad muy apreciado por los escritores romanos.

⁸² Vid. F. Dupont, «Le prologue de la Phèdre de Sénèque», *REL* 69 (1991), págs. 127ss.

⁸³ Virg. *G.* 1, 43ss.

*Vere novo, gelidus canis cum montibus humor
liquitur et Zephyro putris se glaeba resolvit, (...)*

⁸⁴ Virg. *G.* 4, 518ss.

*Solus Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem,
arvaque Riphaeis numquam viduata pruinis
lustrabat, raptam Eurydicen atque irrita Ditis
dona querens. (...)*

⁸⁵ Los personajes de la obra se refieren a él en estos términos. Por ejemplo, la nodriza, más que ninguno, lo califica de *intractabilis* (v. 229), *inmitis* (231); *iuvenis ferus* (272); *animus rigens tristis Hippolyti* (413); *torvus aversus ferox* (416); *truculentus, et silvester ac vitae inscius* (461); *dura cautes undique intractabilis* (580), pero también Teseo: *hunc Graia tellus aluit an Taurus Scythes / Colchusque Phasis?* (906-7); *silvarum incola / ille efferatus castus intactus rudis*, (922-3).

⁸⁶ Vid. *supra*, *Phaed.* 233 ss. En este pasaje las coincidencias verbales con la monodia son especialmente significativas: *nivosi* = *nive Riphaea* (v.8); *collis* = *colles* (7); *iugis* = *montis iuga* (2); *aspera saxa* = *saxoso Parnetho* (4); *agili pede* = *celeri planta* (3); *calcantem* = *calcet* (24); *alta nemora* = *nemus alta / textitur alno* (9-10).

A partir del material que le proporciona la tradición, el poeta demuestra en el plano de la *compositio*⁸⁷ su voz más auténtica. Las anáforas, correlaciones fónicas de todo tipo, los nexos sintácticos, la disposición de los sintagmas,... todos los niveles lingüísticos convergen para dotar al texto de una determinada organización rítmica y semántica. Nuestro propósito es señalar cómo Séneca dialoga con esas imágenes que le proporciona la tradición incorporando su propia concepción poética.

Después de la serie de imperativos, la repetición (*geminatio*) del locativo deíctico (*hac, hac*) y la supresión del verbo intensifican los órdenes de Hipólito a sus compañeros y ponen de relieve la excitación del personaje⁸⁸. Pero en seguida esta excitación se detiene en la descripción de un paisaje regido por el Céfito en la que convergen a su vez varios textos de la tradición que, básicamente, ya estaban en Ovidio pero vuelven a aparecer en Séneca bajo un nuevo aspecto. En estos versos, más que el plano de la alusión o la intertextualidad, es el plano sintagmático el que destaca con más fuerza. Por ejemplo, el sintagma *mulcent aerae* lo encontramos ya en Catulo⁸⁹ integrado en un símil de inspiración helenística y la misma imagen vuelve a aparecer en Propertio⁹⁰ y en Ovidio⁹¹, en un pasaje en el que la descripción de un paisaje primaveral⁹² incluye también el Céfito, un viento del Oeste que favorece el nacimiento de la primavera. Pero si se comparan estos versos con los de Séneca pueden destacarse una serie de modificaciones significativas: por un lado, la sustitución (*inmutatio*) del *tepentibus auris* por *rorifera aera* demuestra una especial sensibilidad del poeta hacia los efectos fónicos, a los que ya hemos aludido (*rorifera / aera ; rorifera / vernas, herbas*) y por otro, un adjetivo compuesto como *rorifera* antes de Séneca sólo lo encontramos en Lucrecio⁹³. También el verbo y el objeto de la construcción de Ovidio han sido sustituidos por la expresión *vernas evocata herbas*, que, además del efecto fónico ya mencionado (*vernas / herbas; vernas / herbas*), recupera una metáfora militar ya presente en el lenguaje técnico de Varrón⁹⁴.

En los versos que siguen, una cuidada disposición coloca en los extremos, la tierra (*graciles agros, steriles harenas*) y en el interior, los ríos (*levis Ilisos, amne maligno*) y a través de una *variatio* que supone una degradación (*levis Ilisos + graciles agros / amne maligno + steriles harenas*), el paisaje en plena efervescencia primaveral va dejando

⁸⁷ Recordamos de nuevo las palabras que él mismo dirige a Lucilio en Sen. Ep. 79: *praeterea condicio optima est ultimi: parata verba invenit, quae aliter structa novam faciem habent. Nec illis manus incit tamquam alienis; sunt enim publica*

⁸⁸ Haciendo uso de la ironía dramática, Séneca vuelve a hacer uso de esta misma *geminatio* del locativo en otros momentos de la obra: 83 *hac, hac pergam qua via longum / compensat iter* y significativamente, en un momento decisivo de la obra. En su intervención final, Teseo se dirige a los sirvientes, ordenándoles recoger las piezas del cadáver de su hijo de esta manera: v. 1247 *huc, huc, reliquias vehite corporis;* v.1268 *hic, hic repone, non suo, at vacuo loco.*

⁸⁹ Catul. 62, 39-41.

*Ut flos qui in saeptis secretus nascitur hortis,
ignotus pecori, nullo convulsus aratro,
quem mulcent aerae, firmat sol, educat imber, (...)*

⁹⁰ Prop. 4, 7, 59-62.

*ecce coronato pars altera rapta phaselo,
mulcet ubi Elysias aera beata rosas,
qua numerosa fides, quaque aera rotunda Cybebes
mitratisque sonant Lydia plectra choris.*

⁹¹ Ov. M. 1, 107-108

*ver erat aeternum, placidique tepentibus auris
mulcebant zephyri natos sine semine flores;*

⁹² Otro paisaje primaveral memorable es el de Lucr. 2, 33 ss.

⁹³ Lucr. 6, 864: *hoc, ubi roriferis terram nox obruit undis*

⁹⁴ Varr. R. 2, 2, 14 *primitus oritur herba imbribus primoribus evocata.*

paso a la esterilidad y la lentitud. A partir de este momento Séneca introduce las notas oscuras o siniestras en la descripción del paisaje⁹⁵ y el que hasta ahora era un *locus amoenus* se ve amenazado por la presencia de los cazadores cuya actividad se presenta como una verdadera afirmación de supremacía semejante a las conquistas militares. No en vano el término *calcet* es el mismo con el que Séneca describe a Hércules pasando de victoria en victoria⁹⁶, o a Ciro, cuando airado contra el río Ginde se decide a humillarlo⁹⁷, y es curiosamente el término que emplea Fedra en el ya citado diálogo con la nodriza⁹⁸. Si tenemos en cuenta esta asimilación de la actividad venatoria con una conquista, la *pars immunis*⁹⁹ no es más que la parte del territorio que, por no haber sido ocupada por la presencia militar, está todavía exenta de gravámenes públicos o de tributo. De este modo, el éxito del cazador es parangonado con la victoria militar romana¹⁰⁰ o con la ocupación de un territorio todavía virgen cuya recompensa es la *gloria silvae*. En este contexto y con su distanciamiento característico, Hipólito alude en tercera persona¹⁰¹ a la situación en que él mismo se ve inmerso utilizando el mismo verbo con el que cierra la monodia (*vocat hunc Phyle / vocor in silvas*). Ahora queda claro que la llamada de la selva lo obliga a salir victorioso de su enfrentamiento con el jabalí y emular así la victoria de su padre Teseo sobre la fiera¹⁰², aunque en su seguridad y autoconfianza Hipólito no se haya percatado de que la selva y el animal representan la misma *natura* a cuyas leyes no está dispuesto a someterse. Recurriendo a la ironía trágica, Séneca utiliza el mismo sintagma con el que se describe la fiereza del jabalí (*multo vulnere*) en el relato de la muerte de Hipólito¹⁰³, y en boca de Teseo mientras recoge las piezas del cadáver de su hijo¹⁰⁴. A partir del verso 31, Séneca ofrece una enumeración detallada de los distintos tipos de perro y concentra sus características en un único epíteto. La muta de Hipólito se com-

⁹⁵ Coincidimos plenamente con la observación que a este respecto hace C. Segal: «Far from identifying with the potential peace and leisure of this sylvan setting, Hippolytus appears as an intruder and a violator.», cf. C. Segal, «The Forest World», en *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton, 1986, págs. 60 ss.

⁹⁶ Sen. *Herc. f.* 533-536.

*Intrauit Scythiae multiuagas domos
et gentes patriis sedibus hospitas,
calcauitque freti terga regentia
et mutis tacitum litoribus mare.*

⁹⁷ Sen. *Ir.* 3, 21, 2: *iuravit se... amnem illum...eo redacturum ut transiri et calcarique etiam a feminis posset.*

⁹⁸ Cf. Sen. *Phaed.* 233-235 (...*et aspera agili saxa calcantem pede...*)

⁹⁹ En *Oed.* 52 ss. *nec ulla pars immunis exitio vacat*, la *pars immunis* representa un territorio que no ha sido contaminado con la peste (la mancha de Edipo).

¹⁰⁰ Cf. 53-54: *tu iam victor curvo solves / viscera cultro*; 79-80: *repetitque casas sanguine multo / rubicunda gerunt*. A este propósito debemos recordar que estas dos actividades no eran, en modo alguno, ajenas entre sí. En el mundo antiguo la formación militar de los jóvenes incluía las prácticas venatorias, aunque ya en la Roma de la República y comienzos del Imperio, la caza ha dejado ya de ser una actividad aristocrática (como entre los griegos y los etruscos) y se ha convertido en una actividad propia de esclavos (*officium servile*). En el momento en que Séneca escribe sus obras, la caza ya no es una actividad practicada ordinariamente por los jóvenes romanos, vid. F. Capponi, «Caccia», en F. Della Corte (dir.) *Enciclopedia Virgiliana*, vol. I, Roma, 1984, págs. 589-593; A. Aymard, *Essai sur les chasses romaines*, Paris, 1961.

¹⁰¹ Esta característica de la monodia es destacable sobre todo si la contrastamos con la siguiente intervención de Fedra, un aspecto que ha señalado G. Garbarino en un trabajo titulado «A proposito del prologo della Phaedra di Seneca», *BStudLat* 10 (1980).

¹⁰² La imagen de Hipólito enfrentándose al jabalí remite a *Ov. H.* 4, 103-4:

*ipsa comes veniam, nec me latebrosa movebunt
saxa neque obliquo dente timendus aper.*

¹⁰³ *Phaed.* 1096 *peritque multo vulnere infelix decor*

¹⁰⁴ *Phaed.* 1265-6 ... *hoc quid est forma carens / et turpe, multo vulnere abruptum undique?*

pone de cuatro razas: *canes taciti*¹⁰⁵, *Molossos*, *Cretes* y *Spartanos*. A propósito de las diferentes razas de perros encontramos descripciones en una larga serie de autores de la Antigüedad¹⁰⁶, pero la contribución de Séneca a este tema tan de moda en su época no se entiende si no tenemos en cuenta entre sus precedentes dos textos de Virgilio y Ovidio¹⁰⁷. El primero¹⁰⁸ menciona dos de las razas que encontramos en el texto de Séneca — Molosos y Espartanos— y la primera de ellas incluso con el mismo epíteto (*acres*), característica indiscutible del perro de ataque por excelencia¹⁰⁹; mientras que Ovidio describe a Melampo, un perro de raza espartana, dentro del ya mencionado episodio de Acteón¹¹⁰. De esta forma, Séneca parece estar sumándose a una moda de la época y dando nueva forma a una serie de lugares comunes dentro del sistema literario, pero no por ello deja de añadir alguna que otra aportación personal tomada de su propia experiencia directa, como podemos apreciar en un pasaje ya mencionado del *Thyestes*¹¹¹ en el que puede leerse una precisa descripción del perro umbro¹¹² que Séneca no parece haber tomado de fuentes literarias como las mencionadas. En este mismo texto, Séneca emplea una imagen¹¹³ que volvemos a encontrar en la monodia, aunque aquí menos desarrollada¹¹⁴, cuyo sentido no puede ser otro que el de «escudriñar el recorrido mante-

¹⁰⁵ Es el nombre técnico de un tipo de perro.

¹⁰⁶ Entre otros: Aristoteles, *Anim. Hist.* 6, 20; Pseudo-Xenophon, *Cyn.* 3, 4, 7; Oppienus Apam., *Cyn.* 1, 367-538; Varr. *R.* 2, 9; Virg. *G.* 3, 404-413; Plin. 8, 142-154; Nemes. *Cyn.* 103-236; Grattius, *Cyneg.* 150-337.

¹⁰⁷ Ov. *M.* 3, 138-252 (Episodio de Acteón), concretamente el llamado catálogo de los perros (206-225) y Ov. *M.* 8, 329-413 (La Cacería de Calidón).

¹⁰⁸ El texto de Virgilio pertenece a uno de los libros más citados por Séneca en las obras en prosa, Virg. *G.* 3, 404 ss.:

*nec tibi cura canum fuerit postrema, sed una
veloces Spartae catulos acremque Molossum
pascere sero pingui : numquam, custodibus illis,
nocturnum stabulis furem incursusque luporum,
aut implacatos a tergo horrebis Hiberos.
Saepe etiam cursu timidos agitabis onagros,
Et canibus leporem, canibus venabere dammas;
Saepe volutabris pulsos silvestribus apros
Latratu turbabis agens, montesque per altos
Ingentem clamore premes ad retia cervum.*

¹⁰⁹ No es esta la única ocasión en que aparece en la literatura latina. Lucrecio ofrece una exhaustiva descripción de esta raza en 5, 1063 ss.:

*Inritata canum quom primum magna Molossum
Mollia ricta fremunt duos nudantia dentis,
Longe alio sonitu rabies substricta minatur
Et quom iam latrant et vocibus omnia complent;*

¹¹⁰ Ov. *M.* 3, 206 ss.:

*Dum dubitat, videre canes, primique Melampus
Ichnobatesque sagax latratu signa dedere,
Cnosius Ichnobates, Spartana gente Melampus.*

¹¹¹ Sen. *Thy.* 497-507.

¹¹² Un evidente anacronismo dentro del ambiente griego. Otros ejemplos de este tipo los encontramos en Ag. 918 ss.; *Thy.* 409 ss.; *Med.* 113. Cf. R. Syme, «Exotic names, notable in Seneca's Tragedies», *AClass*, 30 (1987) 49-64.

¹¹³ *sic, cum feras uestigat et longo sagax
loro tenetur Vmber ac presso uias
scrutatur ore, dum procul lento suem
odore sentit, paret et tacito locum
rostrum pererrat; praeda cum propior fuit,
ceruice tota pugnat et gemitu uocat
dominum morantem seque retinenti eripit:*

¹¹⁴ *captent auras lustraque presso*

niendo el hocico adherido a la tierra»¹¹⁵. Y como no podía ser de otra manera, la tragedia comienza con un amanecer o en palabras de Séneca con una *lux dubia*¹¹⁶ que, poco a poco, hará que se desvanezcan las huellas que los animales dejan impresas por la noche¹¹⁷.

Los versos 44-53 presentan las distintas fases de la actividad venatoria, mediante la enumeración de los instrumentos —*instrumenta venatoria*— que se utilizan en ella: *plagas, laqueos, linea pinna, missile telum, grave robur lato ferro, curvo cultro*. Los sintagmas *raras plagas* y *lato ferro* forman parte de la tradición poética, pues ya Virgilio utiliza la misma adjetivación en el famoso pasaje que le dedica a la caza dentro de su obra épica¹¹⁸. Mientras que en la imagen de la cuerda-espantajo¹¹⁹ hay que ver un gusto más bien personal por parte de Séneca que la utiliza también en otras obras, como por ejemplo en el coro ya mencionado del *Oedipus* en el que se describe la huída y muerte de Acteón¹²⁰. Con ella se alude concretamente a una cuerda con plumas de color rojo-granate¹²¹ agitada por los propios cazadores o por el viento con la que se asustaba a las fieras salvajes para luego atraparlas con las redes¹²². Se trata de una imagen especialmente apreciada entre los poetas romanos, que ya hemos visto en el pasaje citado de Lucano y que nos remite de nuevo a Virgilio¹²³.

Si pasamos a la segunda parte de la monodia, ya hemos visto cómo en la obra de Eurípides son los propios cazadores los que al regreso de la caza, alzan un breve himno en honor a Artemis y cómo Hipólito acompaña con una súplica votiva una corona que él mismo ha trenzado, mientras celebra los prados immaculados y el privilegio de ser el preferido de la diosa. No hay en esta obra ninguna referencia a la actividad venatoria de Diana, ni mucho menos a una naturaleza amenazada por el poder destructivo de la diosa. En la obra de Séneca en cambio, Hipólito invoca a Diana (*invocatio*) y la exhorta para que favorezca la inminente batida insistiendo en su poder y resaltando la vastedad de sus dominios (*laudatio*)¹²⁴. Pero mientras dibuja un paisaje dominado por Diana está

quaerant rostro, dum lux dubia est.

¹¹⁵ La interpretación de C. De Meo (*Seneca. Phaedra*, texto y comentario, Bolonia, 1990) tiene en cuenta todos los textos de la literatura latina en que aparece esta imagen: Sen. *Thy.* 498 ss.; Ov. *Hal.* 78 *demisso quaerunt vestigia rostro*; Luc. 4, 442ss. *presso vestigia rostro / colligit*.

¹¹⁶ La imagen aparece ya en Ov. *M.* 11, 596.

¹¹⁷ Una de las reglas de la actividad venatoria es que tenga lugar a primera hora del día (Cf. Grat. 223: *primae lucis opus*).

¹¹⁸ Virg. *En.* 4, 129 ss:

*it portis iubare exorto delecta iuventus,
retia rara, plagae, lato uenabula ferro,
Massylique ruunt equites et odora canum uis.*

¹¹⁹ *picta rubenti linea pinna*

vano cludat terrore feras

¹²⁰ *Oed.* 755-758:

*Praeceptis silvas montesque fugit
citus Actaeon agilique magis
pede per saltus ac saxa vagus
metuit motas zephyris plumas (...)*

La misma imagen aparece en *De ira* 2, 11, 5 y *De Clementia* 1, 12, 4.

¹²¹ Sen. *Ir.* 2, 11, 5: *rubens pinna*; Virg. *En.* 12, 750: *punicae saeptum formidine pinnae* (con el adjetivo *puniceus* se designa el color de la granada, el *arbor puniceus*).

¹²² Cf. Grat. 75-89.

¹²³ Virg. *G.* 3, 371-372 y *En.* 12, 747. El mismo motivo aparece en Ov. *M.* 15, 475; Nemes. *Cyn.* 303 ss.

¹²⁴ Propios del himno o de la invocación de tono elevado son la utilización de la segunda persona (*tu-tua-tibi*), las anáforas (*sive...sive*), el estilo relativo (*cuius...cuius, quae...quae*) y los arcaísmos de uso poético (*virago*). Entre los himnos dirigidos a Diana destacamos como ejemplos en la literatura latina: Catul. 34 y Hor. *O.* 3, 22. Sobre las partes y características del himno horaciano (las mismas que encontramos en Séneca) remitimos a F. Cupaiuolo, *Lettura di Orazio lirico*, Napoli, 1967, págs. 79 ss. Resumiendo po-

dibujando también los confines del Imperio romano y demuestra, como ha señalado con acierto Cattin¹²⁵, que la variedad de referencias geográficas en las obras literarias corría paralela a la extensión de los confines del Imperio romano y al interés creciente por los viajes¹²⁶. En estas descripciones geográficas, Séneca adopta la perspectiva de un observador distante que percibe el mundo como una entidad geopolítica, como es propio de un ciudadano romano tan ligado en su experiencia vital a la política de los últimos Julio-Claudios¹²⁷. Aunque Séneca la lleva hasta el último extremo en el detalle, esta predilección por nombrar los confines del mundo conocido hasta entonces ya estaba en otros poetas romanos como Catulo¹²⁸ u Horacio¹²⁹. Desde el confín oriental del mundo conocido —*extremos Indos*¹³⁰— pasando por evocadores lugares del oriente —*Eoa unda, Hyrcanos*¹³¹, *Arabas molles*¹³², *Sacas, sagittiferos Parthos*¹³³, *septemgeminus Nilus*—, Catulo vuelve su vista a los lugares conquistados por César en Occidente —*altas Alpes, Gallicum Rhenum*¹³⁴— y al pueblo más alejado —*ultimos Britannos*¹³⁵— que conforma el confín occidental. A partir de estos modelos y sin perder de vista la lógica Oriente / Occidente, Séneca añade a algunos lugares ya fijados por la tradición otros nombres que pertenecen a la realidad en que vive o de nuevos territorios conquistados: el *Araxes*, río de Armenia representa el confín oriental del Imperio romano, frente a otro río, el *Hister*, que delimita la frontera del Imperio romano por el norte¹³⁶. O bien, son los animales del anfiteatro romano los que definen los límites del Imperio¹³⁷: los leones de Getulia -pueblo de África que representa el occidente- frente a las orientales ciervas

demos decir que las partes esenciales del himno horaciano (y del himno antiguo en general) son dos: la ἐπίκλησις (=invocatio) y el ἔπαινος (=laudatio).

¹²⁵ A. Cattin, «La géographie dans les tragédies de Sénèque», *Latomus* 22 (1963), págs. 685-703.

¹²⁶ En el terreno de las descripciones geográficas, se ha acusado a Séneca de excesiva erudición; pero este mismo afán por el detalle lo encontramos en otros autores de su época y debe entenderse en relación con la práctica retórica de la *amplificatio* (αὐξήσις). Este tipo de descripciones son frecuentes en las tragedias de Séneca. Por ejemplo, en *Tro.* 814-860, la oda de las mujeres troyanas que anticipa la vida de esclavitud que les espera, adaptando el Catálogo de las Naves homérico a un contexto dramático; u otros pasajes en los que se evocan los extremos del mundo conocido, desde la *ultima Thyle* a China, famosa por sus sedas, como *Med.* 373-379 o *Thy.* 378 ss.

¹²⁷ A este propósito Herington destaca la habilidad de Séneca para evocar «the sheer immensity of the Imperial Roman world, as seen through the eyes of sensitive observer stationed at its administrative and diplomatic center», *vid.* C. J. Herington, «Senecan tragedy», *Arion* 5 (1966), 422-71.

¹²⁸ *Catul.* 11, 1-12.

¹²⁹ *Hor. O.* 2, 6.

¹³⁰ El mismo tópico en *Hor. Ep.* 1, 45: *impiger extremos curris mercator ad Indos*; *Prop.* 2, 9, 29 *quid si longinquos retinerer miles ad Indos*; *Stat. S.* 3, 2, 91 *vel ad ignotos ibam comes impiger Indos*.

¹³¹ Los hircanos eran un pueblo de la parte sur del Mar Caspio (*Mare Hyrcanum*), considerados por Virgilio, junto con los *Arabes* y los *Indi*, los enemigos más alejados de Roma: *Verg. Aen.* 7, 605 [sive bellum] *Hyrcanis Arabisve parant seu tendere ad Indos*.

¹³² La riqueza y el lujo de este pueblo eran proverbiales entre los romanos: *Virg. G.* 1, 57 *molles sua tura Sabaei [mittunt]*; *Tib.* 2, 2, 3 *urantur odores quos tener mittit Arabs*.

¹³³ Otro tópico de la literatura latina: *Hor. O.* 2, 13, 17: *miles [timet] sagittas et celerem fugam Parthi*; *Ov. Rem.* 157: *vinde Cupidíneas partier Parthasque sagittas*.

¹³⁴ *Gallicum Rhenum* es la parte del Rin que sirve de frontera a los territorios conquistados por César.

¹³⁵ La primera invasión de Britania tuvo lugar en el verano del año 55 a.C.

¹³⁶ *fera quae gelidum potat Araxen
et quae stanti ludit in Histro.*

¹³⁷ *tua Gaetulos dextra leones,
tua Cretaeas sequitur ceruas;
nunc ueloces figis dammas
leuiore manu.*

*tibi dant uariae pectora tigres,
tibi uillosi terga bisontes
latisque feri cornibus uri.*

cretenses¹³⁸ y las veloces gacelas y los tigres¹³⁹ -oriente- frente a los bisontes y los uros¹⁴⁰ —occidente—. Y amplificando aún más el motivo, Séneca contrapone los áridos desiertos a la riqueza de la selva arábica, la pobreza de los Garamantes —pueblo africano que representa el sur— a la Sarmacia —norte— y, por último, las cumbres pirenaicas —oeste— a los desfiladeros hircanos —este—¹⁴¹. Esta visión del mundo como entidad geopolítica entra en correlación con esa otra concepción de un mundo dominado por Diana, como diosa de la naturaleza, señora del bosque —*nemorensis*—, la montaña, las fieras, la caza y diosa también de la Luna. Esa imagen que Hipólito tiene del mundo está en clara contradicción con la inocencia de que presume más adelante en su parlamento¹⁴², pues incluye la brutalidad y la agresión propias de un triunfo militar. Hipólito resalta el poder destructivo y violento de Diana (*certis...telis*) y su universalidad, pero ignora que el mismo poder destructivo, la misma universalidad y las mismas armas están en poder de Venus, y que tanto Diana como Venus representan aspectos complementarios del poder y salvajismo de la *natura*, como más adelante se dará a entender en la *párodos*¹⁴³. Séneca, al igual que Virgilio y otros poetas romanos presenta a Diana¹⁴⁴ según el complejo aspecto sincrético de esta divinidad: diosa de la caza y del mundo silvestre según el modelo de Artemisa, pero también la gran diosa latina del *nemus* de Aricia, triforme y asimilable a Hécate. Los aspectos de Diana que Hipólito desconoce¹⁴⁵ son presentados por Séneca en boca de otros personajes o del Coro, quienes dejan en evidencia que el mundo salvaje asexual que Hipólito ha idealizado en sus fantasías¹⁴⁶ es más ambiguo y complejo de lo que él piensa y que la propia Diana-Luna está sometida a los imperativos

¹³⁸ Cf. Virg. *En.* 4, 69-71. Los ciervos se ofrecen como sacrificio a Diana.

¹³⁹ Los tigres llegan a Roma el 4 de mayo del año 11 a.C. en los juegos que Augusto ofrece en el teatro de Marcelo. Estos animales exóticos sólo son conocidos por los romanos en el circo.

¹⁴⁰ Los bisontes y los uros se conocen en Roma gracias a conquista de la Galia (Caes. *G.* 6, 26).

¹⁴¹ *quidquid solis pascitur aruis,
siue illud Arabs diuite silua,
siue illud inops nouit Garamans
uacuisue uagus Sarmata campis,
siue ferocis iuga Pyrenes
siue Hyrcani celant saltus,
arcus metuit, Diana, tuos.*

¹⁴² *Phaed.* 480-564.

¹⁴³ Séneca presenta a Venus y a Diana como partes integrantes de una misma *natura vindex* (351 ss.) La identidad de sus armas (72: *certis...telis* – 278: *tela quam certo moderatur arcu*) y de sus dominios sugiere una completa identificación y la correspondencia formal entre el tributo a Diana y esta *párodos* no parece casual (cf. vv. 285-290):

*Quaeque nascentem videt ora solem,
quaeque ad Hesperis iacet ora metat,
si qua ferventi subiecta cancro est,
si qua Parrhasiae glacialis ursae
semper errantes patitur colonos,
movit hos aestus.*

¹⁴⁴ I. Chirassi Colombo, «Diana», en F. Della Corte (dir.), *Enciclopedia Virgiliana*, vol. II, Roma, 1984, págs. 40-43.

¹⁴⁵ Hipólito invoca a Diana como *diva virago* resaltando así la masculinidad de la diosa y olvidándose de sus aspectos femeninos.

¹⁴⁶ Según Boyle, la condena que Hipólito hace de los vicios de la ciudad frente a la inocente vida campesina (vv. 480-546), contiene menos de primitiva inocencia y libertad estoica que de falso y patológico idealismo, cf. A. J. Boyle, «In nature's Bonds: A study of Seneca's *Phaedra*», *ANRW* II, 32.2 (1985), 1285-1347. A este respecto, las opiniones son de todo tipo. Según Herington, tanto Hipólito como Tiestes son en la concepción de Séneca, «nobles characters; and they are stoics». Otros, desconcertados quizás por la declaración de misoginia de Hipólito (que, a diferencia de la de Eurípides, precede a la declaración de Fedra) consideran a Hipólito un maníaco puritano, *vid.* G. Braden, «The Rhetoric and Psychology of Power in the Drama of Seneca», *Arion* 9 (1970).

de la pasión como se desvela, por ejemplo, en la primera intervención del Coro, donde la pasión de la casta Luna por Endimión cumple la función de *exemplum* del poder de Venus¹⁴⁷, o en la escena siguiente cuando la Nodriza pide ayuda a Diana-Hécate para someter a Hipólito a los dictados de Venus (*in iura Veneris redeat*) mostrando este aspecto de la diosa desconocido para Hipólito¹⁴⁸.

Poniendo ya fin a la monodia, retorna la imagen de la victoria militar¹⁴⁹, los *instrumenta venatoria* y los perros de caza. Mediante una estructura circular que ha colocado en el centro de la monodia el himno a Diana, Séneca nos devuelve a las imágenes centrales adelantando el desenlace de la batida según lo imagina el propio Hipólito, es decir, la captura de las fieras, la imagen de unos perros con los hocicos ensangrentados y la de una carro gimiente a la manera virgiliana¹⁵⁰. Por tanto, el regreso de esta batida no es ni mucho menos tan inocente como el que describía Eurípides e incluye los ecos de una sangrienta victoria militar romana (*longo triumpho*)¹⁵¹. Pero lo más llamativo de esta última parte de la monodia es que una lectura retrospectiva¹⁵² de toda la obra desvela que, según el relato del mensajero¹⁵³, Hipólito muere como las fieras que él pretende capturar (*laqueum - laqueo tenaci*); mientras los perros y los sirvientes recorren los campos en busca de los restos de su amo (*maestae domini membra vestigant canes*), es decir, que el paradigma de su muerte lo encontramos en el ya citado episodio de Acteón¹⁵⁴. Podríamos preguntarnos por qué razón Séneca, que cuenta también dentro de las *Metamorphoses* con el relato en primera persona de la muerte de Hipólito-Virbio¹⁵⁵, ha preferido tomar como modelo el destino de este otro personaje de la estirpe de Cadmo. Lo que es evidente es que, tal y como la cuenta Ovidio, la muerte de Hipólito no incluye imágenes de caza, no resalta la idea de un castigo de la *natura* —*natura vindex*—, no incluye el simbolismo sexual que sí encontramos en Séneca¹⁵⁶, pero la más importante diferencia es que en Ovidio¹⁵⁷, Diana se encarga de resucitar a su protegido favorito dando así un final optimista al relato pues al final, Hipólito ve recompensados de algún modo sus favores a la diosa. Un final de este tipo sería prácticamente impensable en una tragedia como la *Phaedra* o en cualquier otra tragedia de Séneca, donde la

¹⁴⁷ *Phaed.* 309 ss.

¹⁴⁸ *Phaed.* 406-431.

¹⁴⁹ Cf. *Phaed.* 53-54 *tu iam victor curvo solves
viscera cultro*

¹⁵⁰ Virg. *En.* 11, 138: *nec plaustri cessant vectare gementibus ornos.*

¹⁵¹ Una nota llamativa de «romanizad» dentro de un ambiente griego, cf. TARRANT, «Greek and Roman in Seneca's Tragedies», *HSPH* 97 (1995), págs. 215-230.

¹⁵² Vid. *infra*. L. PÉREZ GÓMEZ, «Estructura formal de la trama en las tragedias de Séneca: Medea», *Florilib* 6 (1995), 383-416.

¹⁵³ *Phaed.* 1085-1114. En este pasaje nos parecen, sobre todo, significativos los versos 1105-1108:

*Errant per agros funebris famuli manus,
per illa qua distractus Hippolytus loca
longum cruenta tramitem signat nota,
maestaeque domini membra uestigant canes.*

¹⁵⁴ Ov. *M.* 3, 226 ss.

¹⁵⁵ Ov. *M.* 15, 506-46.

¹⁵⁶ *Phaed.* 1098-99: *tandem raptum truncus ambusta sude
medium per irguen stipite ingesto tenet*

En el comentario de estos versos, R. Mayer escribe: «At Eur. Hipp. 1232 it was a rock, at Ovid. Met. 15, 525 it was a tree stump that caught Hippolytus. Only Seneca invents obscene details of a symbolic character», vid. M. Coffey, R. Mayer, *Seneca. Phaedra, text and commentary*, Cambridge, 1990, pág. 183.

¹⁵⁷ Ov. *M.* 15, 533.

mors libera es el emblema por excelencia¹⁵⁸. En cambio, el destino de un personaje como Acteón, castigado de forma violenta por la crueldad de Diana parece concordar mejor con el destino del Hipólito senecano, castigado por una *natura* cuyas reglas no ha respetado. Y este mismo episodio ovidiano explica la utilización por parte de Séneca de una expresión propia del lenguaje jurídico¹⁵⁹ que, después de la despedida de Hipólito, cierra la monodia: *Hac hac pergam qua via longum / compensat iter*, devolviéndonos la imagen de la huída acelerada de Acteón¹⁶⁰.

Llegados a este punto, debemos recordar que cualquier intento de integración del texto dentro del *sistema literario* no debe descuidar la inserción del mismo dentro de la unidad o microsistema de que forma parte. La monodia de Hipólito es una parte de la *Phaedra* y, como tal, debemos intentar explicar su función dentro del conjunto de la obra. Hasta el momento hemos estudiado las distintas conexiones que se establecen en el nivel lingüístico con las restantes partes de la obra, así como otras posibles relaciones introtextuales con otras obras del propio Séneca. Nuestra conclusión es que el prólogo de la *Phaedra* no constituye ni mucho menos una excepción dentro del conjunto de la obra senecana¹⁶¹ ni es un añadido sin ninguna función dramática en la obra, como afirman algunos estudiosos. Lo más difícil es sin duda determinar la naturaleza de este prólogo en relación con el resto de los prólogos de las tragedias, lo que no significa que el prólogo carezca de función sólo porque no seamos capaces de incluirlo en alguna de las categorías propuestas. Heldmann¹⁶², por ejemplo, clasifica en dos tipos los prólogos de las tragedias de Séneca: a) Los prólogos *externos* (*Hercules Furens*, *Thyestes*, *Agamemnon*) son pronunciados por un personaje exterior a la humanidad —un ser fantasmal o una divinidad— que no vuelve a aparecer a lo largo de la tragedia. Inmediatamente des-

¹⁵⁸ El mundo que Séneca recrea en sus tragedias es un lugar en el que el ser humano está condenado al sufrimiento y simplemente el hecho de estar vivo supone estar atrapado en un infierno, de ahí que la muerte se presente como la liberación suprema: *Ag.* 589-92; *Tro.* 397, 574, 952; *Thy.* 882-4; *Herc. f.* 426; *Phaed.* 710-12, 868-71, 879-80, 1188-90, 1238-42. En sus obras filosóficas el tema de la muerte es tratado de otra manera (cf. *Sen. Ep.* 24, 24-25): *Quidquid horum tractaveris, confirmabis animum vel ad mortis vel ad vitae patientiam; [at] in utrumque enim monendi ac firmandi sumus, et ne nimis amemus vitam et ne nimis oderimus. Etiam cum ratio suadet finire se, non temere nec cum procurso capiendus est impetus. Vir fortis ac sapiens non fugere debet e vita sed exire; et ante omnia ille quoque vitetur adfectus qui multos occupavit, libido moriendi. Est enim, mi Lucili, ut ad alia, sic etiam ad moriendum inconsulta animi inclinatio, quae saepe generosos atque acerrimae indolis viros corripit, saepe ignavos iacentesque: illi contemnunt vitam, hi gravantur.* J. Dingel (*Seneca und die Dichtung*, Heidelberg, 1974) ha afirmado que las tragedias de Séneca son «die Negation die Philosophie»; por ello, propone analizar estas obras como exclusivamente “poéticas” y considerarlas independientes de toda finalidad filosófico-pedagógica. Este punto de partida no lo comparte, por ejemplo, A. Setaioli (*op. cit.*, págs. 856 ss.): «Questa contraddizione di fondo rende difficilmente accettabile la conclusione, invero manichea, a cui deviene il Dingel, che cioè le tragedia, con la loro negazione della provvidenza, della libertà dell’uomo e dalla giustizia degli dèi, rappresentino il lato morboso dell’animo di Seneca, coi suoi dubbi e la sua insicurezza, di contro all’ottimismo stoico delle sue opere “ufficiali” in prosa».

¹⁵⁹ *Vid.* C. De Meo, *op. cit.*, pág. 74: «*Compensatio* è termine squisitamente tecnico, proprio del linguaggio giuridico e concernente i rapporti di dare ed avere, che i giuristi spiegano como *debiti et crediti inter se contributio* (Mod. Dig. 16, 2, 1). Mancava tuttavia una nozione unitaria dell’ istituto giuridico, e si conoscevano piuttosto singoli casi di *compensationes*»

¹⁶⁰ *Ov. M.* 3, 227: *quaque est difficilis quaque est via nulla*
Ov. M. 3, 234: *tardius exierant, sed per compendia montis*
anticipata via est.

¹⁶¹ Las conexiones temáticas y formales con otras obras del propio Séneca son abundantísimas y pueden ayudarnos a entender la función del mismo dentro la obra. Ya nos hemos referido, por ejemplo, a *Thyestes*, una obra en la que el tema de la caza es el armazón metafórico en que se sustenta la persecución mortal de Atreo a su hermano.

¹⁶² K. Heldmann, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden, 1974. *Vid.* resumen en F. Dupont, « Le prologue de la Phèdre de Sénèque », *REL* 69 (1991), págs.125 ss.

pués sigue la primera entrada del Coro —*párodos*— y un monólogo a cargo del personaje principal (Hércules, Atreo y Clitemnestra)¹⁶³; b) Los prólogos *internos* (*Medea*, *Oedipus*, *Troiana*) son pronunciados por el personaje principal de la obra —un monólogo de *dolor*— e inmediatamente seguidos del canto del Coro. Si se atiende a esta clasificación, el prólogo de la *Phaedra* es un caso excepcional que no se ajusta a ninguno de los dos tipos propuestos y por esa razón, hay quien ha propuesto ver el *canticum* de Hipólito como la primera intervención del Coro y suponer la existencia de un prólogo externo perdido¹⁶⁴ y quien, más radical, ha hecho comenzar la obra con el monólogo de *dolor* pronunciado por Fedra¹⁶⁵. La más convincente de todas estas propuestas es la del propio Heldmann¹⁶⁶ que relaciona el contenido de las palabras de Hipólito y la forma de *canticum*. Según su interpretación, la *Phaedra* tendría dos prólogos: el de Hipólito y el de Fedra. El de Hipólito, sería el prólogo de un personaje sobrenatural que vive en un mundo no real, un mundo imaginario en el que todo es caza; una especie de prólogo externo que, al no estar pronunciado por una divinidad o personaje externo a la obra, necesita adoptar la forma de un *canticum* para significar esta exterioridad¹⁶⁷. Pero como esta intervención de Hipólito, escrita en metro lírico, no puede ir seguida de la *párodos*, Séneca ha adelantado el monólogo de Fedra y lo ha colocado justo antes de la *párodos*. Este monólogo de Fedra sería el prólogo humano que sirve para introducir la acción *in medias res*. Si entendemos con Heldmann que, efectivamente, la obra contaba con dos prólogos la división de la obra debe hacerse en seis actos - el primero y el segundo no separados por una intervención del coro por las razones ya expuestas-. De acuerdo con la propuesta de Heldmann, F. Dupont¹⁶⁸ propone leer la monodia como un prólogo externo con una función determinada: «Il sert à installer, depuis l'extérieur de la civilisation, une sauvagerie qui va la menacer de l'intérieur, en contaminant Phèdre. Cette sauvagerie est un espace à la fois bestial et mythologique où s'enracinent le furor d'Hippolyte et celui de Phèdre, par leurs deux origines maternelles: Pasiphaë et l'Amazone».

Esta división no resulta sorprendente si se tiene en cuenta la flexibilidad con que Séneca da forma a sus obras intentando ajustar el contenido a la estructura y, a pesar de las restricciones que le impone un material mítico preestablecido, adecuar este material de forma conveniente a las ideas que pretende resaltar (alargando o abreviando ciertas escenas o secuencias, o bien, eliminando o añadiendo otras). El resultado es una obra literaria que nunca parece rígida, aunque se adapte perfectamente a los patrones del género trágico, sino que descubre a un poeta interesado en la experimentación dramática o que intenta dar una forma dramática diferente a ideas y problemas también diferentes. Variaciones que saltan a la vista si comparamos, por ejemplo, los diferentes tipos de prólogos, la longitud y secuencia de los coros, el número de coros y de actores, los parlamentos de los mensajeros o la división en cinco o en seis actos¹⁶⁹.

Como primera escena de la obra, en una lectura lineal¹⁷⁰ la monodia de Hipólito no permite establecer ninguna relación de «implicación» con una secuencia o escena ante-

¹⁶³ Según F. Dupont, (*op. cit.*) a un monólogo de *furor* pronunciado por el personaje exterior a la humanidad le sigue la intervención del Coro y, a continuación, un monólogo de *dolor*.

¹⁶⁴ K. Anliker, *Prologue und Akteinteilung in Senecas Tragödien*, Diss. Bern, 1960.

¹⁶⁵ W. H. Friedrich, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, Diss. Freiburg, 1933.

¹⁶⁶ K. Heldmann, *op. cit.*

¹⁶⁷ En palabras de F. Dupont (*op. cit.*): «Ce monde est extérieur au monde humain où se joue la tragédie, aussi extérieur que les enfers d'où surgit Tantale dans le Thyeste, que les cieux d'où vient Juno dans Hercule furieux. Pour signifier cette exteriorité, Sénèque aurait donné à ce prologue la forme d'un canticum».

¹⁶⁸ F. Dupont, *op. cit.*

¹⁶⁹ A. J. Boyle, «In nature's Bonds: A study of Seneca's *Phaedra*», *ANRW* II, 32.2 (1985), pág. 1288.

¹⁷⁰ En este tipo de lectura el texto dramático se percibe como una sucesión de escenas. Para que exista coherencia textual esas escenas deben formar una «cadena» en la que cada elemento (secuencia o escena)

rior (que no existe), pero con la lectura retrospectiva¹⁷¹ del texto que hemos propuesto a lo largo de nuestro análisis creemos haber dado pruebas suficientes de una estrecha ligazón entre la monodia y el resto de las partes de la *Phaedra*, con las que sí parece contraer relaciones de *presuposición*, lo que equivale a decir que la *omisión* de esta escena afectaría al contenido de otras secuencias y a la obra en su conjunto como *sistema*.

El Hipólito cazador de estos primeros ochenta y cuatro versos, víctima de un *furor* que le lleva a confundir natura con castidad y a canalizar este *furor* por medio de la caza, que aparece en escena dando órdenes a sus invisibles compañeros de caza dentro de un escenario fantasmal y desértico que en nada se parece al del Ática e invocando a una diosa en la que confía, está anunciando su destino como fiera alcanzada por sus propias armas y perros —el destino de Acteón—, completamente solo y traicionado por Diana. Hipólito, que ha despreciado las leyes de la *natura* y los mandatos de Venus será capaz de generar un monstruo *contra naturam* salido del mar; monstruo que es producto de la pasión de Fedra y del propio Hipólito; al igual que el Minotauro lo era de Pasifae y el toro. El fatalismo trágico —*semper idem*— domina la estructura de la obra sugiriendo una irreversible analogía de la saga familiar que, en el caso de Hipólito (víctima del idealismo y del autoengaño), viene descrita por los adjetivos con que el resto de los personajes lo describen¹⁷² y en el caso de Fedra es revelada por ella misma de un modo consciente¹⁷³. Pero el conflicto dramático parece ya esbozarse en las dos primeras escenas mediante una relación de oposición que enfrenta las intervenciones de Hipólito y Fedra: la primera es la intervención de un personaje excitado, alejado de sí mismo que engarza una rápida serie de órdenes siempre en segunda persona, que cambia constantemente su lugar de atención y muestra una aparente libertad y control; en cambio, la intervención de Fedra es un monólogo lento e introspectivo en el que ella misma —en primera persona— revela sinceramente a su nodriza las fuerzas que la dominan. Todas estas conexiones dan pruebas más que suficientes de una sensibilidad poética excepcional que conoce y aprovecha las posibilidades del género dramático adaptando cada leyenda mítica a la estructura más conveniente.

se relaciona con el precedente y nunca con el siguiente y no puede cambiarse de lugar. Existirá una relación de «implicación» entre dos secuencias de una misma cadena cuando una de ellas implique o exija a la que precede. Vid. L. Pérez Gómez, «Estructura formal de la trama en las tragedias de Séneca: Medea», *Florilib* 6 (1995), 383-416.

¹⁷¹ En una lectura retrospectiva el texto dramático se percibe como un conjunto: es una lectura acabada que pone en relación todas las escenas o secuencias del texto dramático. La coherencia textual depende de que ese conjunto de escenas forme un “sistema” en el que ninguna de ellas puede ser omitida. En ese caso, se habla de una relación de “presuposición”. Vid. L. Pérez Gómez, *op. cit.*

¹⁷² *pecoris efferum saevi ducem* (116), *torvus, impatiens iugi* (117), *ductor indomiti gregis* (118), *intracabilis* (229, 271), *ferus* (240, 272, 414), *saevus* (273), *immitis* (231, 273), *ferox* (416, 1064), *silvester* (461).

¹⁷³ *Phaed.* 112 ss. *Quo tendis, anime? quid furens saltus amas?*

fatale miserae matris agnosco malum:

peccare noster nouit in siluis amor.

genetrix, tui me miseret? infando malo

correpta pecoris efferum saeui ducem

audax amasti; toruus, impatiens iugi

adulter ille, ductor indomiti gregis-

sed amabat aliquid.

Cuando Hipólito le reprocha a Fedra una depravación incluso peor que la de su madre Pasifae, ella conoce ya la verdad de esta analogía: *et ipsa nostrae fata cognosco domus: / fugienda petimus; sed mei non sum potens* (698-99). Por si fuera poco, Séneca insiste en presentar la imagen del Minotauro como una consecuencia inevitable del conflicto dramático y todo al final parece anunciar la aparición de un toro procedente del mar (v. 122, 171-77, 649, 698-99).