

Maria de Fátima Silva

Coordenação



topias
& Distopias

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

CONCEPÇÃO GRÁFICA
António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO
Tipografia Lousanense, Lda.

EXECUÇÃO GRÁFICA
Tipografia Lousanense, Lda.

ISBN
978-989-8074-74-4

DEPÓSITO LEGAL
289002/09

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

Maria de Fátima Silva
Coordenação

*U*topias
& Distopias

UTOPIÁS TRÁGICAS
HIPÓLITO Y LA NOSTALGIA DE LA EDAD DE ORO*

El mero planteamiento de cualquier utopía trágica parece, de entrada, una contradicción en términos, o, precisamente en términos poéticos, un oxímoron. El espacio de la tragedia no resulta, en principio, adecuado para alojar la utopía, si es que ésta puede alojarse en algún sitio, y desde luego el calificativo menos razonable es cualquiera que tenga algo que ver con una idea común de tragedia. A diferencia de la comedia, en cuya *idea* brota fecunda la utopía, la tragedia se nos hace incompatible con lo utópico y, de hecho, la bibliografía es abrumadora en torno a la primera, mientras que brilla por su ausencia en la segunda.

Sin embargo, es posible que tragedia y comedia compartan un elemento común que permita entender la paradoja del título de esta comunicación. Los dos son géneros que nos enfrentan a situaciones más o menos dolorosas en un lugar dado. Independientemente de que la comedia consiga implementar una suerte de utopía más o menos literalmente ridícula, tanto el poeta cómico como el poeta trágico representan en última instancia el sufrimiento humano en el mundo, la inconstancia de su felicidad.

En este sentido, la utopía en la tragedia puede tener cabida como memoria o como imaginación de un estado mejor. Y de los tres tragediógrafos es quizás Eurípides el más dado a este tipo de *incurrencias* utópicas, quién sabe si por aquella afición suya a confundir los límites de la tragedia con la comedia.

Para ceñirnos al tiempo de esta sesión, tomaremos como ejemplo una tragedia que entendemos construida sobre el modelo de la utopía que elaborara Hesíodo en sus *Trabajos y días* a propósito de dos relatos conocidos: el relativo a Prometeo, Epimeteo y Pandora y el referido a las razas. Esta tragedia es la de *Hipólito* y su relación con los relatos hesiódicos será de lo que trataremos a continuación.

* Este trabajo se inserta en el marco del Proyecto de Investigación «La intelectualización del teatro griego» (HUM2006-13080/FILO). Agradezco al prof. Juan Luis López Cruces sus pertinentes observaciones y correcciones al borrador de este trabajo y al prof. Javier Campos Daroca la discusión y la clarificación de las ideas del mismo. A ellos y al prof. Javier García González debo el agradecimiento académico de colaborar juntos y con la Universidad de Coimbra en el ideal de una edad de oro del pensamiento compartido.

Utopía y tragedia en Hipólito

Hipólito es la tragedia de un joven que se empeña en vivir una vida propia de la edad de oro en un mundo estrictamente configurado a su medida, desconsiderando la complejidad de la vida común. Como se sabe, el protagonista es un joven devoto de la diosa Ártemis, con quien traba una estrecha relación de trato (*homília, xynousía*) reconocida por todos, incluida la diosa Afrodita que, por el contrario, es despreciada por el muchacho. Junto a la piedad religiosa de Hipólito, que se manifiesta en su castidad, y en su afición a la caza y la naturaleza, el joven se complace en otras actividades nobles y de buen gusto, como la lectura y los ejercicios atléticos, mientras que rehúye las multitudes, la concurrencia pública o los negocios políticos.

En la caracterización de Hipólito se ha visto la representación de los valores aristocráticos¹, que el personaje idealiza al extremo de una juventud prolongada en exceso², como en las razas de los metales nobles, pero insostenible en el mundo que a él le ha tocado vivir.

Su primera aparición en escena es ya significativa de este ideal áureo que Hipólito se arroga en la exaltación de su pietismo religioso³. El episodio fue tan señalado como para compendiar la originalidad de esta nueva versión de un mito que el poeta ya había representado antes bastante escandalosamente en el teatro⁴. Frente al Hipólito que se cubría el rostro de vergüenza por la declaración amorosa de su madrastra Fedra, ahora el joven se muestra exultante, portando una corona de flores procedentes de un prado que es todo un *locus amoenus* de los encuentros místicos y, sobre todo, una semblanza de la naturaleza arcádica de la edad de oro⁵.

En efecto, el jardín es descrito en los términos característicos de las fabulaciones utópicas⁶, donde destacan precisamente los valores excluyentes de la negatividad (vv. 73-87). Así, el prado del que ha trezado Hipólito la guirnalda es un espacio de incontaminada belleza, sin mezcla (*akçêrátou leimónos*, v. 73; *akçêraton*, v. 76), donde «ni el pastor considera apropiado que pasten sus rebaños ni entró nunca el hierro» (vv. 75-76)⁷; donde no les

¹ Knox, 1983: 324; Turato, 1974: 151-156 y Gregory, 1997: 62-63.

² Así, Segal, 1993: 107, para quien Hipólito encarna “the leisurely pursuits of the *jeunesse dorée*”. Cf., también, *ibid*: 129.

³ Recordemos que Hipólito hace su entrada acompañado de un coro secundario de sirvientes a los que incita al canto en honor de su diosa Ártemis. Se trata de una entrada llamativa por la musicalidad y espectacularidad del acompañamiento dramático. Probablemente los personajes se reunían en torno a la estatua de la diosa que, junto con la de Afrodita, representaría la entrada de palacio de la *skênê*. Cf. Barrett, 1964: 167. Hipólito canta primero como *exarconte* del coro de fieles seguidores, que responden con un himno celebrativo a la diosa hija de Zeus. El canto coral destaca por los términos superlativos del encomio a la divinidad y el estilo característico de los himnos religiosos, como las repeticiones. Cf. Barrett, 1964: 169.

⁴ Sobre la relación entre el *Hipólito* «*Kalypomenos*» y el *Hipólito* «*Stephanias*», cf., especialmente, McDermott 2000.

⁵ No nos centraremos, por razones de tiempo y espacio, en las connotaciones de tradición órfica que son también significativas en este sentido, para las que remitimos a la bibliografía señalada al final.

⁶ Sobre las evocaciones de este prado con las imágenes de la Edad de Oro, cf. Turato, 1974: 137-138.

⁷ Turato, 1974: 142-143 ve aquí una alusión a la edad de hierro en contraposición al edén áureo del que ha trezado su corona Hipólito. Como me indicara el prof. A. Melero, éste es un tópico de las descripciones utópicas de textos como el del F 196 Radt del *Prometeo liberado* de Esquilo, donde se describe también una tierra en la que no entran el arado ni la azada (*oúte ávrotton oúte gatómos*), y donde además, como en el jardín de las Hespérides del famoso canto coral que comentaremos más adelante, la tierra ofrece abundante y generosa el *bios* (*bioton*, vv. 3-5).

es lícito estar a los malvados (*tois kakoïsi d'ou thémis*, v. 81), sino sólo a los sensatos por naturaleza y no por haber aprendido (*didaktòn mêçdén*, v. 79). Junto a estas atribuciones privativas destacan las positivas, con la atemporalidad propia de las utopías y su asomo de eternidad⁸. Quienes frecuentan este prado son siempre sensatos en todo (*eis tà pánt' aei*, v. 80) y el propio jardín está bajo la protección de la personificación misma del Pudor (v. 78)⁹. El lugar evoca así mismo los enclaves poéticos propicios a la inspiración divina a través de la imagen de la abeja que lo recorre en primavera (v. 77)¹⁰.

Que el prado sea descrito en estos términos por Hipólito es una presentación deliberada del propio personaje¹¹, que se jacta de haber podido hollar lugar tan puro y feliz (v. 84). Hipólito pretende ser igual de puro, sensato y pudoroso¹² que los espacios que frecuenta en honor de la diosa de la castidad a la que sirve con tanta unción. Pero los términos excluyentes de sus particulares fueros¹³ le llevarán a la desconsideración de otros ámbitos y valores del mundo que no pueden dejar de ser tenidos en cuenta y respetados, como intenta en vano advertirle su criado y como habrá de enseñarle tan ejemplar como duramente la divinidad, *i.e.* Afrodita.

Cuando Hipólito se entera de la pasión amorosa de Fedra, se siente mancillado por las imprudentes palabras de la nodriza y arremete inmediatamente contra la raza de las mujeres (vv. 616-617). La *rhexis* de Hipólito remite en este momento a una tradición de pensamiento que tiene su primera expresión formal en la poesía de Hesíodo, quien elabora varios mitos que, a partir de su original versión, pueden ser considerados como las primeras formulaciones utópicas de la literatura griega. Nos referimos a los mitos de las razas de los metales y de la raza de las mujeres¹⁴. La modalidad desiderativa-irreal de la enunciación de Hipólito acentúa la irrealidad misma de las evocaciones del mito (y de la utopía)¹⁵.

En su exasperada misoginia, el joven expresa la idea de una reproducción de la raza de los mortales que no tuviera que pasar por concurso de mujer (vv. 616-648). Hipólito invoca a un Zeus creador de la raza humana, o, más exactamente, sembrador

⁸ Cf. Zeitlin, 1985: 64.

⁹ También podría considerarse esta consagración del Pudor como una contraposición a la edad de hierro de la que está exento el prado, como advierte Turato, 1974: 145.

¹⁰ Sobre la relación entre la pureza, la beatitud áurea y las abejas, cf. la erudita nota crítica de Turato, 1974: 147, nota 72. Además, la abeja (*mélissa*) está relacionada con la sacerdotisa de Ártemis, como advierte Knox, 1983: 329. Que la poesía está también relacionada con la hermana de Apolo se ve en uno de los himnos homéricos dedicados a esta diosa: XXVII 13-18. En cambio, Gregory, 1997: 66 ve en la abeja un signo de Afrodita que Hipólito introduciría inadvertidamente en su descripción de una naturaleza que, en realidad, no es tan pura como él idealmente quisiera.

¹¹ Cf. Padel, 1974: 234, Zeitlin 1985: 64 y Segal, 1993: 140, para quien este prado virginal es una proyección simbólica de la autopresentación de Hipólito.

¹² *s'y sóphrôn kai kakôn akêratos*; le preguntará incrédulo Teseo en v. 949.

¹³ Segal, 1993: 140.

¹⁴ Cf. Turato, 1974: 143-144 para las razas de los metales y Zeitlin 1985: 71 para la de las mujeres. Particularmente, para la relación del pasaje con la misoginia de la poesía de Hesíodo y Semónides, cf. Goff, 1990: 11 y 19.

¹⁵ Como señala Barrett, 1964: 276, este tipo de protestas contra el orden establecido (natural o humano) así como este tipo de sugerencias (a veces serias, a menudo fantásticas) de otro mejor son características de Eurípides, más aún en un contexto enunciativo como el que aquí se trata, un soliloquio del personaje.

de la misma, en marcada alusión a la fórmula empleada en el rito matrimonial que normaliza la reproducción y garantiza el linaje. Curiosamente, este hijo natural de Teseo establece distinciones cualitativas de valor entre los hijos de los mortales que Zeus debiera conceder a quienes desean obtener descendencia. Y, así, da lugar a una suerte de simultaneidad generacional entre tres razas de mortales diferentes según el valor del metal por el que sean engendrados: oro, bronce o hierro (v. 621). Esta distinción de valor (*timêmatos, axías*, vv. 622-623) dependiente del metal entregado como ofrenda en el templo de Zeus sería imagen de una diferencia no tanto de clase, como se deduce de labios de un *nóthos*, sino más bien religiosa y moral¹⁶.

Lo que nos interesa destacar es, precisamente, la imagen empleada por Hipólito para distinguir moralmente los tipos humanos o razas de mortales, junto con la intervención de Zeus. La distinción entre hombres de bronce, hierro y oro retoma el mito hesiódico de las edades¹⁷ y se hace, como en Hesíodo, indicativo de la naturaleza de los seres que son creados a partir de cada metal. Curiosamente, no se menciona la plata, el metal por excelencia de las transacciones de pago y valor en Atenas¹⁸, en cuya región se desarrolla la tragedia y donde se encuentra reunido el público asistente. Esta llamativa omisión redundante en la hipotextualidad de Hesíodo, cuya raza de plata es la única en la que se mencionan madres que garantizan la reproducción de la especie¹⁹. Hipólito, que no quiere en absoluto madres en su deseo contrafactual, elide con todo el sentido la plata en su catálogo de metales distintivos de hombres. La elisión de la plata por parte de Hipólito destaca, pues, la referencia a Hesíodo y su versión poética del mito de las razas.

Es más, la aversión de Hipólito contra las mujeres se expresa lingüística y poéticamente en términos e imágenes que evocan de forma consciente la obra hesiódica. A la alusión del mito de las razas sigue la alusión al mito de Pandora con una declaración demostrativa donde reconocemos explícitamente el eco de las palabras de Hesíodo: *gynê kakòn méga* (v. 627)²⁰. Para Hipólito la mujer es, como Pandora, una desgracia que el hombre, como el descuidado Epimeteo, mete en su casa impresionado por la belleza de su adorno (*kósmon... kalòn*) y engañado por un mal que parece un bien (*kakístôi*, vv. 630-633). Lo ideal sería prescindir de las mujeres, pero eso es un deseo irreal; convendría, en todo caso, apartarlas del contacto *humano*, incomunicarlas y rodearlas de fieras.

La escena termina en definitiva con una renuncia al lenguaje que afecta tanto a las mujeres como al hombre. Hipólito revalida la tradición de pensamiento y de norma que proscribía la palabra femenina, que impone silencio sobre las mujeres; pero él mismo se sabe víctima de un silencio aún más terminante, el que exige el juramento

¹⁶ Diano, 1976.

¹⁷ Barrett, 1964: 277 no relaciona el pasaje con Hesíodo sino con Homero (*Il. VI 48*), aunque sólo formalmente y no por el sentido, como él mismo señala. Eurípides destaca la diferencia del valor de los metales mientras que el verso atribuido a Homero no.

¹⁸ Como observa Barrett, 1964: 277.

¹⁹ Cf. Strauss Clay, 2003: 87-88.

²⁰ Hes. *Op.* 56-57. Cf. Zeitlin, 1985: 88 y Silva, 2007: 137-138. Agradezco al prof. A. Melero la indicación de este tópico en las versiones teatrales, desde la comedia de Susarión (F 1 Kassel-Austin). Para otros paralelos cómicos, cf. com. *ad hoc.* de Kassel-Austin (*PCG VII* p. 665).

religioso al que se ha comprometido. Esta imposibilidad de comunicación y, por lo tanto, de entendimiento entre personas aboca a la tragedia, como subraya el movimiento escénico de salida de todos los personajes²¹. El coro se da cuenta en seguida y él también se entrega a la modalidad expresiva del deseo, no contrafactual, sino sencillamente escapista. Asustadas por lo que pueda pasar, las mujeres querrían huir a un sitio exento de dolor, lo que equivale a decir a un mundo no humano, sino divino²².

Anhelan entonces las treceñas escapar tan lejos como sea posible, a los confines del mundo habitado, al jardín de las Hespérides (vv.732-751). Desearían primero dejar de ser humanas y que un dios las convirtiera en aves voladoras para poder surcar los cielos en su veloz huida (vv. 732-734)²³. Luego pasarían sobre el mar, sobrevolando lejanas regiones orientales²⁴ que aún guardan memoria y testimonian el dolor humano, como las aguas del Eridano, «*donde dentro del mar purpúreo las desdichadas doncellas vierten los ambarinos rayos de sus lágrimas en su lamento por Faetonte*» (vv. 735-741)²⁵. Hasta llegar por fin al jardín de las Hespérides, a un espacio divino fuera

²¹ La propia Fedra impone silencio a su nodriza (v. 706), que aún intenta en vano solucionar la situación, y al coro (v. 712), al que toma por confidente de su determinación de quitarse la vida, pero también de propinar una lección a Hipólito. Para Knox, 1983: 313, “The choice between speech and silence is the situation which places the four principal characters in significant relationship and makes an artistic unity of the play”. Cf. también *ibid*: 321. En general, sobre la importancia del lenguaje y de la relación trágica entre discurso y silencio, cf. Turato, 1976 y Goff, 1990.

²² En opinión de Barrett, 1964: 297-298, la intención del poeta con este canto coral es diluir la tensión de la escena precedente y preparar al público para que pueda afrontar sin demasiada tensión emotiva el desarrollo de las escenas siguientes. Pero no estamos tan seguros de que la compasión por el sufrimiento que tendrá lugar en seguida se acompañe, gracias a esta oda coral, de resignación. El estásimo, al destacar, como reconoce el propio Barrett, la felicidad privativa de los dioses, hace aún más evidentes y dolorosas las limitaciones de la condición humana. Para el comentarista, “our mood has been changed from distress to a gentle melancholy”. El segundo par estrófico colaboraría en esta melancolía al volver sobre Fedra y su viaje desde Creta a Atenas bajo malos auspicios. Es, desde luego, una responsión contrapuesta, pues frente al vuelo anhelado de las mujeres se destaca el infeliz vuelo (*dysórnis*, v. 760) de la nave de blancas alas (*leukóptere*, v. 751) que condujo a Fedra a esta tierra. Otras respuestas antitéticas en el segundo par estrófico son, como ha detallado Padel, 1974: 230-232, las distintas consideraciones del agua, los sonidos, el color, el papel de los dioses, el tránsito, en definitiva, del mito a la realidad. La conclusión alcanzada por Padel es la de que esta oda coral se inserta en el clímax de la obra de un modo perfectamente articulado y remite a la propia obra en su conjunto. No se trata de un canto ilusoriamente escapista sino que se ubica también en el espacio de la realidad más dolorosa y prefigura la muerte de Fedra, como señalara, además, Parry, 1966: 317-318, 323 y 326. La muerte puede ser también una huida y una liberación del dolor.

²³ El deseo de volar lejos de la situación de crisis es un *topos* de la lírica trágica y adelanta la construcción de la utopía cómica de las aves. Cf. Barrett, 1964: 299 y Paduano, 2000: 93, n. 110. Sin embargo, como indicara Parry, 1966: 321 y, más tarde, Padel, 1974: 230, n. 1 hay un poso trágico en este anhelo escapista de vuelo a regiones *hypò keuthmōsi*, término relacionado con el vuelo del alma mortal a las regiones transmundas: “The resonance of this motif in keuthmōsi may set here an ambiguity of tone from the beginning, and suggest that even in the material of the escape-world there is present the element of death and destruction that dominates the end of the ode”.

²⁴ Barrett, 1964: 300-301.

²⁵ La mención de Faetonte resulta ominosa en el canto coral, como una analogía presentida con el destino de Hipólito. Faetonte e Hipólito se parecen mucho entre sí en las versiones concebidas por Eurípides y su suerte es muy similar. Sobre las parecidas semblanzas de uno y otro protagonistas trágicos, cf. Diggle, 1970, en general, y, en particular para la obra que nos ocupa Padel, 1974: 234-235. Zeitlin, 1985: 67, relaciona la figura de Faetón no sólo con Hipólito sino también con Fedra, con quien comparte, además, la semejanza del nombre propio.

del alcance humano²⁶, tierra de abundancia y felicidad, compendiada ésta, además, en la dicha amorosa: «Fuentes de ambrosía se difunden junto al lecho en la alcoba de Zeus, donde una tierra divina otorgadora de vida acrecienta la dicha de los dioses» (vv. 748-751)²⁷.

La tierra del jardín de las Hespérides tiene las cualidades del mito de los orígenes trabajado por Hesíodo y posee evocaciones de la edad de oro²⁸. La lectura más aceptada es la que califica esta tierra de *olbiódoros*, un epíteto infrecuente pero altamente expresivo, como señala Barrett, de su prodigalidad exclusiva para con los dioses²⁹. *Olbios* como riqueza y felicidad abunda en la idea de la dicha divina (*eudaimonian theois*) que esta tierra acrecienta. Una variante textual transmite, en cambio, el calificativo más convencional de *biódoros*, un epíteto que parte de la tradición hesiódica, de aquella curiosa elaboración poética de un tema consagrado a la tierra y al trabajo que los hombres, a diferencia de los dioses, deben entregarle para ganarse su *bios*. Y ese es el espíritu de esta estrofa coral, que contrapone la felicidad de los dioses a los sufrimientos de los mortales en su particular apropiación del mito.

Pero las mujeres de Trecén no pueden escapar y son testigos de los acontecimientos inmediatos. Fedra se ha quitado la vida y acusa en una tablilla a Hipólito de haber intentado forzarla en ausencia de Teseo. Es el propio Teseo quien lee la tablilla incriminadora, a la que presta crédito sin contrastar la veracidad de la información³⁰. El cuerpo mudo de Fedra le parece más elocuente de la verdad que las palabras que Hipólito intenta a duras penas esgrimir en su defensa sin transgredir el juramento. El palacio de Teseo se ha convertido de pronto en las antípodas de la utopía, una vez aniquilada la supuesta intimidad con los dioses (vv. 948-954), que queda en entredicho por las sospechas que recaen sobre Hipólito y su presunto crimen, y descartada toda confianza en el lenguaje como medio de entendimiento y confianza.

Teseo también formulará su propio deseo contrafactual, pero él lo hará en relación con los hombres y la lengua que los comunica (vv. 925-942). Atribuye el engaño (*êpatômetha*) a la falta de una voz justa (*dikaian*) que pudiera refutar las injusticias de una lengua arbitraria (*tên d' hópôs etýnkhanen*, v. 928). La irrealidad del deseo de una doble voz humana en términos de justicia e injusticia pone en evidencia el estado demediado del hombre dejado a su suerte, separado de los dioses, y revierte de nuevo al esquema de la nostalgia de la edad de oro que bosqueja el tejido de la obra.

²⁶ ¿Quisiera llegar a la costa, rica en manzanas, de las Hespérides cantoras, donde el señor del purpúreo mar ya no permite el paso a los marineros, fijando el sagrado límite del cielo que Atlas soporta! (vv. 742-747).

²⁷ Como recuerda Paduano 2000: 93, n. 112, las Hespérides eran las ninfas que custodiaban las manzanas de oro, regalo de la Tierra en los esponsales (“ierogamia”) de Zeus y Hera. Barrett, 1964: 303 y 305 señaló también que en aquel jardín fue donde yacieron por primera vez juntos Zeus y Hera en matrimonio. Parry, 1966: 322 destaca, en cambio, la relación de las manzanas de las Hespérides con el último trabajo de Heracles, considerado “as one of the ways by which he conquered death and gained his immortality”, por lo que el jardín quedaría equiparado a una suerte de Elíseo en la beatitud de su fecunda frondosidad.

²⁸ No sólo por las manzanas áureas como regalo nupcial para las bodas de Zeus y Hera sino también, como señala Padel, 1974: 229, por las divinidades preolímpicas implicadas en el mito y en el canto. Por otra parte, la designación de las Hespérides como *aidôn* es otro evidente eco hesiódico (*Th.* 275).

²⁹ Barret, 1964: 306.

³⁰ Como más adelante (vv. 1321-1324) le reprochará la diosa Ártemis.

Teseo e Hipólito parecen representar una imitación trágica de aquella edad de hierro en la que padre e hijo contienden y donde el lenguaje, dejado a su suerte, es objeto de mistificación y violencia³¹.

Hipólito sufre, de hecho, todas las imputaciones de la edad de hierro. A él le cubría el papel de hijo que deshonor al padre y que falta el respeto a los dioses y al pudor. Teseo, el héroe de Atenas, imagina la maldad de su hijo como la peor perversión de la raza de los héroes a la que él pertenece. Definitivamente, padre e hijo no se parecen. En lugar de ser, como los héroes, promocionados a un espacio mejor en los límites de la tierra, los hombres de esta nueva edad, cuya iniquidad parece crecer de generación en generación llenando la tierra, obligarán a los dioses a ampliar las dimensiones de un mundo incapaz de alojar su maldad (vv. 938-942). La imagen concebida por Teseo evoca la dispersión de los males que escapan de los labios de la tinaja de Epimeteo y Pandora y que llenan la tierra. También destaca la escisión irremediable de los hombres y los dioses, su radical separación en un mundo humano cargado de males. Al mismo tiempo, la idea de la degeneración, de la decadencia de las generaciones de mortales, redundante en la tradición del mito de las razas sobre el que trabajara Hesíodo.

Terrible peripecia la de Hipólito, que es arrancado de su particular utopía áurea para confundirse en la edad de hierro, donde justicia e injusticia están mezcladas. De poco le ha valido su *apragmosýnè*, complicado en asuntos privados de importantes consecuencias públicas. Ni siquiera Atenas, ese espacio *tópico* de libertad y solución de conflictos en el mapa de la tragedia³², donde a menudo es presentada con rasgos utópicos, le será permitida, al ser expulsado. Tarde se revelará que el joven sí ha respetado los juramentos y que su piedad es sincera. Tarde hará valer su pudor, cuando su padre atienda a sus ruegos y cubra con un velo el rostro agonizante del hijo que abandona la tierra, como Aidós en la profecía hesiódica³³.

La nodriza, con su mundano realismo, ya había destacado en metros líricos, nada más salir a escena, la penosa condición de los mortales, su naturaleza sometida al dolor (vv. 176, 189-190 y 207). Y Fedra confirmaba esta opinión, que singularizaba especialmente en la condición femenina (vv. 669-670) y, más particularmente, en su propia situación (v. 679). Pero en esta tragedia todos los mortales sufren mientras los dioses, ellos sí, se alejan y ponen distancia con el sufrimiento humano³⁴.

³¹ Toda la obra ha destacado la naturaleza escindida del lenguaje humano en un mundo de difícil unidad de sentido. Si el pensamiento puede separarse de la acción, resulta extremadamente difícil el conocimiento verdadero de las personas. Cf. Zeitlin, 1985: 83-84.

³² Sobre todo eurípidea. Cf., entre las monografías más famosas, Zeitlin, 1986: 117.

³³ Convenimos, pues, con las conclusiones de Turato, 1974: 150, para quien las *suggestioni esiodee* tienen en esta pieza una función estructural y compositiva.

³⁴ A pesar de que toda la tragedia obedece en principio a un plan de los dioses (de la diosa Afrodita, con la aquiescencia del resto de divinidades, incluida la propia Ártemis), la libertad de los humanos no queda disminuida, como se ve en las reacciones de Fedra e Hipólito y, sobre todo, como han destacado Knox, 1983 y Winnington-Ingram, 2003, en el gesto final del perdón con que los hombres, a diferencia de los dioses, concluyen.

Bibliografia

- W. S. Barrett, *Euripides Hippolytus. Edited with Introduction and Commentary* (Oxford, Oxford Clarendon Press, 1964).
- C. A. Diano, 'Le virtù cardinali nell' «Ippolito» di Euripide', in O. Longo (ed.), *Euripide. Letture critiche* (Milano, Mursia 1976), 93-109 (= *Studi e saggi di filosofia antica*, Padova, 1973, 331-352).
- J. Diggle, *Euripides. Phaethon* (Cambridge, Cambridge Classical Texts and Commentaries, 1970).
- B. Goff, *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolytos* (Cambridge, Cambridge U.P., 1990).
- J. Gregory, *Euripides and the Instruction of the Athenians* (Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997).
- M. Halleran, *Euripides Hippolytus*, (Warminster, Aris&Phillips, 1995).
- B. M. W. Knox, 'The Hippolytus of Euripides', in E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy* (Oxford, Oxford University Press, 1983), 311-331 (= *Yale Classical Studies* 13 (1952), 3-31).
- D. Kovacks, *The Heroic Muse* (Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1987).
- J. Lens Tuero – F. J. Campos Daroca, *Utopías del mundo antiguo. Antología de textos* (Madrid, Alianza, 2000).
- E. A. McDermott, 'Euripides' Second Thoughts', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 130 (2000), 239-259.
- R. Padel, 'Imagery of the Elsewhere'. Two Choral Odes of Euripides', *Classical Quarterly* 24 (1974), 227-241.
- H. Parry, 'The Second Stasimon of Euripides' Hippolytus (732-775)', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 97 (1966), 317-326.
- Ch. Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba* (Durham–London, Duke University Press, 1993).
- F. Silva, 'Eurípides misógino', in F. J. Campos Daroca – F. J. García González – J. L. López Cruces – L. P. Romero Mariscal (eds.), *Las personas de Eurípides* (Ámsterdam, Hakkert, 2007), 133-190.
- J. Strauss Clay, *Hesiod's Cosmos* (Cambridge, Cambridge University Press, 2003).
- F. Turato, 'L'Ippolito di Euripide tra realtà e suggestioni di fuga', *Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca* 1 (1974), 136-63.
- 'Seduzione della parola e dramma dei segni nell' *Ippolito* di Euripide', *Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca* 3 (1976), 159-183.
- R. P. Winnington-Ingram, 'Hippolytus: A Study in Causation', in J. Mossman (ed.), *Oxford Reading in Classical Studies: Euripides* (Oxford, Oxford University Press, 2003), 201-217 (ed. orig. 1960. *Entretiens Hardt* 6: 169-191).

- F. I. Zeitlin, 'The Power of Aphrodite: Eros and the Boundaries of the Self in the Hippolytus', in P. Burian (ed.), *Directions in Euripidean Criticism* (Durham, Duke U. P., 1985), 52-111.
- F. I. Zeitlin, 'Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama', in J. P. Euben (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory* (Berkeley, 1986), 101-141.

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2009

