

## Configuraciones poéticas del *furor* en la *Fedra* de Séneca

### Poetic Configurations of *Furor* in Seneca's *Phaedra*

Eleonora Tola  
Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) . CONICET  
[elytola@gmail.com](mailto:elytola@gmail.com)

Entregado: 09/11/2015  
Evaluado: 15/11/2015  
Aceptado: 17/11/2015

#### Resumen:

A partir de sus antecedentes grecorromanos, la *Fedra* de Séneca se inscribe en la tradición, pero al mismo tiempo la modifica conforme a su contexto de producción neroniano y a los principales ejes de su poética trágica. Desde una perspectiva estilístico-poética, explicitaremos los modos en que las pasiones de Hipólito, Fedra y Teseo funcionan como un elemento clave de esta versión de la leyenda. Las manifestaciones corporales de los *affectus* de los personajes y su entrelazamiento con el devenir dramático ofrecen una importante vía de acceso a la poética de Séneca.

**Palabras claves:** Séneca, *Fedra*, poética, *furor*, cuerpo.

#### Abstract:

Seneca's *Phaedra* simultaneously recalls and modifies its Greco-Roman literary sources, according to its author's Neronian context, and to the main axes of its tragic poetics. From a stylistic and poetic approach, I aim to examine the way in which the interweaving of Hippolytus', Phaedra's and Theseus' passions functions as a pivotal feature of this Roman tragedy. The somatic expressions of their *affectus* and its interactions with dramatic action offer important insights into Senecan poetics.

**Keywords:** Seneca, *Phaedra*, Poetics, *Furor*, Body.



## TEMPORALIDAD DRAMÁTICA Y REPRESENTACIONES DEL CUERPO

El mito de Fedra e Hipólito contaba con una larga tradición literaria en época neroniana, dado que tres tragedias griegas ya lo habían tratado en el s. V a. C<sup>1</sup>. Sabemos que Sófocles escribió una pieza titulada *Fedra*, de la que solo se han conservado algunos fragmentos<sup>2</sup>. Según éstos, Teseo se encontraba en los Infiernos y se lo creía muerto, de modo que podría pensarse que tal inflexión de la trama apuntaba a matizar la conducta del personaje femenino<sup>3</sup>. Tampoco ha llegado a nosotros la primera versión de Eurípides en su *Hipólito velado*, tragedia que, al parecer, no habría tenido buena aceptación del público<sup>4</sup>. Una segunda versión fue presentada posteriormente por el tragediógrafo en su *Hipólito coronado*, que transfiere a la Nodriz la falsa acusación contra el hijo del rey<sup>5</sup> y añade la confesión indirecta de Fedra a través de una tablilla póstuma<sup>6</sup>. En ámbito romano no hay referencias a tragedias anteriores a la de Séneca sobre la leyenda de Fedra, más allá de las diversas alusiones a ella en la literatura augustal<sup>7</sup>. Virgilio ubica al personaje en los Campos Llorosos junto a Dido, en tanto víctimas del *durus amor* incluso después de la muerte<sup>8</sup>. Por su parte, Horacio propone a Hipólito como ejemplo de castidad<sup>9</sup> y Ovidio no solo le dedica al personaje femenino su cuarta *Heroida*, sino que evoca su historia en los *Fastos*<sup>10</sup> y hacia el final de las *Metamorfosis*<sup>11</sup>.

A partir de estos antecedentes grecorromanos, Séneca continuó el proceso de re-actualización del material mítico primario y concibió una tragedia cuya arquitectura

---

<sup>1</sup> También Homero había mencionado a esta desdichada heroína en su catálogo de mujeres condenadas (*Od.*, XI 321-327).

<sup>2</sup> Al respecto, cf. E. Gelli, "Sofocle e il mito: alcune considerazioni per la ricostruzione e la datazione della *Fedra*", *Prometheus* 30 (2004), pp. 193-208.

<sup>3</sup> *Frg.* 686 y 687 Pearson = *fr.* G y H B. Cf. J. Dangel, "Devanciers grecs et romains de Sénèque le tragique", en *Entretiens sur l'Antiquité classique, Tome L*, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève, 2003, pp. 66-67; E. Gelli, *Op. cit.*, p. 194 y ss.

<sup>4</sup> Solo quedan 19 fragmentos de esta tragedia, con un total de 41 versos (F. Jouan, H. Van Looy, *Euripide. Tragédies VIII 2me partie*, Paris, Belles Lettres, 2000).

<sup>5</sup> *Hipp.*, 601-608.

<sup>6</sup> *Hipp.*, 855-880.

<sup>7</sup> Sobre la escasa fortuna de este mito en Roma, cf. A. Casamento, "Ippolito figlio degenero (Sen. *Phaedr.* 907-908)", *MD* 59 (2008), p. 91.

<sup>8</sup> *En.*, VI 441 y ss.

<sup>9</sup> *Od.*, IV 7.

<sup>10</sup> *F.*, VI 737 y ss.

<sup>11</sup> *Met.*, XV 497 y ss.



dramática se inscribe en la tradición, pero al mismo tiempo la modifica conforme a su propio contexto de producción y a los principales ejes de su poética trágica<sup>12</sup>. La reescritura senecana del mito le confirió al texto romano una identidad propia, a la que contribuyó sin duda el singular entrelazamiento entre su construcción intertextual y el pensamiento filosófico de su autor<sup>13</sup>. Según la crítica ha demostrado, la focalización del *furor* y sus consecuencias constituyen uno de los rasgos específicos de dicha reescritura<sup>14</sup>, en la medida en que, de índole exclusivamente humana, ese *affectus* determina la realización de un crimen que involucra, con distintas implicancias, a los tres protagonistas de la tragedia<sup>15</sup>. Las manifestaciones de tal emoción en las conductas de Hipólito, Fedra y Teseo instauran, a su vez, dos temporalidades dramáticas en el texto. Una primera instancia de la acción trágica está conformada por la actividad cinegética de Hipólito (1-84), las expresiones de la pasión de Fedra (85-128), los intentos disuasivos de la Nodriza (129-273), su posterior apoyo a la voluntad de su *domina* (435-482), la confesión amorosa de esta última (589-703) y, finalmente, el rechazo de Hipólito con la consiguiente premeditación de un ardid por instigación de la Nodriza (704-735)<sup>16</sup>. La llegada de Teseo de los Infiernos (835 y ss.) abre un segundo tiempo que abarca una serie de núcleos temáticos sucesivos: la falsa acusación contra Hipólito (868-902), la venganza de Teseo a través de la masacre de su hijo con la

---

<sup>12</sup> Sobre los ejes temáticos de la tragedia senecana y su relación con la época imperial, cf. A. J. Boyle, "Senecan Tragedy: Twelve Propositions", en A. J. Boyle (ed.), *The Imperial Muse: Ramus Essays on Roman Literature of the Empire, to Juvenal through Ovid*, Berwick, Victoria, 1988. En cuanto a sus aspectos retóricos y a una arquitectura rítmico-dramática de rasgos espectaculares y excesivos, cf. J. Dangel, "Sénèque, *poeta fabricator*: lyrique chorale et évidence tragique", en Dangel, J. (éd.), *Le poète architecte. Arts métriques et Art poétique latins*, Louvain – Paris, 2001, pp. 185-292.

<sup>13</sup> Respecto de abordajes críticos centrados en el plano más estrictamente filosófico de la dramaturgia de Séneca, cf. B. M. Marti, "Seneca's Tragedies. A New Interpretation", *TAPhA* 76 (1945), pp. 216-245, N. Pratt, "The Stoic Base of Senecan Drama", *TAPhA* 79 (1948), pp. 1-11 y A. D. Leeman "Seneca's *Phaedra* as a Stoic Tragedy", en J. M. Bremer (ed.), *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, 1976, pp. 199-212. Según ha dejado al descubierto la profundización de los planos literario, estilístico y dramático de las tragedias, la identificación de ese plano filosófico-preceptivo no implica, sin embargo, que éstas deban leerse como una mera parénesis de los tratados morales de su autor. Cf. C. J. Herington, "Senecan Tragedy", *Arion* 5 (1966), pp. 422-471; J. Dangel, *Op. cit.*, "Sénèque, *poeta fabricator*..."; J. Fitch (ed.), *Seneca. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford, 2008; T. D. Kohn, *The Dramaturgy of Senecan Tragedy*, University of Michigan Press, 2013.

<sup>14</sup> Cf. principalmente F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, Paris, Bélin, 1995 y A. Schiesaro, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, 2003.

<sup>15</sup> La supresión de las divinidades que abren y cierran la tragedia de Eurípides (Afrodita y Artemisa, respectivamente), forma parte del proceso senecano de interiorización del conflicto trágico.

<sup>16</sup> Los cuatro Coros de la tragedia acompañan sus distintas instancias temporales: primer Coro (274-358); segundo Coro (737-834); tercer Coro (959-990); cuarto Coro (1123-1155).



ayuda de Poseidón (903-958; 997-1122), el duelo de Fedra con su posterior confesión (1156-1198) y la ‘recolección’ del cuerpo destrozado de Hipólito después del arrepentimiento de su padre al esclarecerse lo ocurrido (1199-1280). En el marco de esa doble temporalidad, las transgresiones provocadas por el *furor* de los tres personajes se asocian, además, con un imaginario corporal paradójico. Por un lado, el comienzo del texto subraya el salvajismo de Hipólito en su actividad de cazador desmesurado (1-84), rasgo que el epílogo transforma en la ferocidad del toro monstruoso al desmembrarlo (1080-1114); por otro lado, el *furor* erótico de Fedra se plasma en ciertos signos físicos (360-403) que funcionan también como elementos clave de su primera manipulación de los hechos frente al rechazo de Hipólito (730-735) y, luego, de la falsa utilización del ritual de duelo tras la confesión del engaño ante Teseo (1159-1198). Este último no resulta ajeno a la dinámica paradójica de la representación del cuerpo, dado que su irrupción en la escena no sólo marca la frontera entre los dos tiempos de la tragedia, sino que exhibe un contraste significativo entre su condición de rey y el descuido con el que regresa de los Infiernos (829-834).

Desde una perspectiva estilístico-poética, explicitaremos el entramado de los estados de *furor* de los tres protagonistas a los efectos de demostrar que, si bien tales emociones responden a motivos distintos, su articulación textual constituye uno de los principales ejes de la versión senecana del mito. Postulamos que las variadas manifestaciones corporales de los *affectus* de los personajes y su entrelazamiento con el devenir dramático funcionan como señales reflexivas de la tragedia<sup>17</sup> en cuanto a sus procesos de re-actualización poética de la leyenda en clave romana e imperial.

## HIPÓLITO Y FEDRA EN LAS REDES DEL *FVROR*

La presentación inicial de Hipólito y Fedra plantea programáticamente los pilares dramáticos de la tragedia: si el primer *canticum* introduce a Hipólito a través de los preparativos de la cacería y de su plegaria a Diana (1-84), el monólogo que le sigue

---

<sup>17</sup> Sobre este concepto crítico en la literatura latina, cf. A. Deremetz, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires du Septentrion, 1995.



muestra al personaje femenino ya capturado por una pasión prohibida (85-128)<sup>18</sup>. Desde el principio el *ethos* de Hipólito se asocia con el espacio de la naturaleza y, más específicamente, con el reino de Diana. Sin embargo, se trata de un ámbito caracterizado por la ambivalencia, dado que lo definen simultáneamente la fecundidad, la quietud, la destrucción y el temor (1-53)<sup>19</sup>. La monodia consta, a su vez, de dos partes que focalizan los rasgos más importantes del comportamiento del personaje. La primera (1-54) describe su distribución de los actores de la escena y sus diversas instrucciones. La recurrencia de imperativos y subjuntivos exhortativos (1; 1; 3; 7; 31; 32; 33; 38; 40; 45; 50)<sup>20</sup> subraya el carácter activo de este cazador que indica a sus compañeros los lugares que deben recorrer y los insta a soltar las cadenas que retienen a los perros. Por un lado, al organizar metódicamente la cacería, Hipólito recorta el espacio en una suerte de cuadrado a partir de los cuatro puntos cardinales (3-30) y, sin saberlo, dibuja él mismo una suerte de trampa simbólica que anuncia, como veremos, su propio desenlace; por otro, tras establecer las coordenadas de su ocupación táctica y dinámica del terreno, el personaje concluye con una serie de indicaciones individuales que dejan al descubierto la ferocidad que caracteriza su actividad (49-53). Como ha demostrado F. Dupont<sup>21</sup>, la adopción de estrofas líricas en esta primera sección del prólogo da cuenta de la doble presencia del canto y la danza en tanto elementos que destacan los movimientos de Hipólito<sup>22</sup>, así como la filiación del *canticum* con las representaciones en las que un actor imitaba sucesivamente las distintas técnicas e instancias de la caza. Desde esta óptica según la cual las palabras del personaje constituirían el desarrollo verbal de una evidencia espectacular, lo cierto es que Hipólito

---

<sup>18</sup> La monodia lírica con la que se abre la tragedia constituye un caso particular dentro del corpus teatral senecano (cf. J. Dangel, *Op. cit.*, "Devanciers grecs et romains...", pp. 83-84). Para nuestra lectura, optamos por una estructura en díptico, en la línea de G. Mazzoli, "Les prologues des tragédies de Sénèque", en M.-H. François-Garelli (éd.), *Rome et le Tragique*, Pallas 49, 1998, p. 125.

<sup>19</sup> Sobre el carácter paradójico del reino de Diana, cf. A. J. Boyle, "In Nature's Bonds: A Study of Seneca's *Phaedra*", *ANRW* II, 32.2 (1985), pp. 1291-1292. En su análisis de la *Fedra* de Séneca, C. Segal, *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton, 1986, demostró cómo la monodia inicial, por largo tiempo subestimada, instaura todos los elementos trágicos del texto. En cuanto a los alcances estilísticos del *canticum* a partir de su factura métrica en dímetros y monómetros anapésticos, cf. J. Dangel, *Op. cit.*, "Sénèque, *poeta fabricator*...", pp. 210-214.

<sup>20</sup> Para el texto latino seguimos la edición de O. Zwierlein, *L. Annaei Senecae Tragoediae. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

<sup>21</sup> F. Dupont, "Le prologue de la *Phèdre* de Sénèque", *REL* 69 (1991), pp. 132-135.

<sup>22</sup> F. Dupont, *Op. cit.*, *Les monstres...*, pp. 169-170.



exhibe los rasgos de un cazador salvaje cuyos movimientos están inscriptos en la memoria de los receptores a través de los espectáculos de *uenationes* del circo —donde los gladiadores reproducían grandes cazas mitológicas o pseudo-históricas— o del teatro, en las pantomimas con tema mitológico.

La segunda parte de la monodia reactiva tales alcances a partir del ruego a Diana (54-82), dado que la cacería implica un acto de culto en su honor que culmina en el sacrificio de las presas. Así como del mundo salvaje Hipólito solo conserva en su conducta la brutalidad sanguinaria y el aspecto negador de la civilización, del mismo modo la diosa que invoca remite a la muerte y al temor al reinar en los límites del universo habitado e imponerse sobre pueblos salvajes y misteriosos (“*arcus metuit, Diana, tuos*” 72)<sup>23</sup>. En este sentido, la transformación del Ática en territorio de caza asimila a Hipólito con la deidad en tanto detentora de un poder destructivo. La violencia inherente a dicho poder es focalizada hacia el final del *canticum* por la superposición de alcances entre una escena de caza y una escena militar:

*Phaed.*, 78-80:

tum *rostra canes sanguine multo*  
*rubicunda gerunt,*  
repetitque *casas rustica longo*  
*turba triumpho.*

Entonces llevan los perros sus hocicos enrojecidos por abundante sangre, y la rústica turba regresa a sus cabañas en un largo cortejo triunfal.

La referencia explícita al *triumphus* (80) confirma la confusión ya creada por la demora en la mención de los perros de caza (31) en tanto elemento de desambiguación frente a los sentidos bélicos y cinegéticos que se desprenden del primer verso (“*Ite, umbrosas cingite siluas/ summaque montis iuga, Cecropii!*” 1)<sup>24</sup>. Más aún, la ambigüedad

---

<sup>23</sup> Se mencionan territorios gétulos (60), garamantes (68) y sármatas (71). Como señala F. Dupont, *Op. cit.*, 1995, p. 169, en el imaginario romano un cazador de los confines estaba connotado de manera más negativa que un bárbaro, puesto que representaba a un hombre salvaje incapaz de distinguir entre la caza y la guerra, al no poder hacerlo tampoco entre los animales y los hombres. Sobre la figura y funciones de Diana en tanto deidad de los límites, cf. J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998, pp. 15-30.

<sup>24</sup> Sobre esta analogía en la escena, cf. F. Dupont, *Op. cit.*, *Les monstres...*, p. 168.



atraviesa toda la monodia mediante la insistencia en un léxico militar ("uictor" 52; "praeda" 77), cuyo clímax es la asimilación conclusiva del retorno de la cacería y el cortejo de las víctimas con la exhibición de los trofeos en una escena romana de desfile triunfal tras el regreso de las legiones victoriosas. El entrecruzamiento entre guerra y caza y hombres y bestias contribuye a la configuración de Hipólito a partir de elementos bélicos que lo equiparan, en su intento de controlar y dominar el mundo que habita, a un jefe tiránico casi animalizado<sup>25</sup>.

Ahora bien, los rasgos que definen inicialmente al personaje como sujeto excluido del territorio urbano y cazador agresivo vuelven a manifestarse, más adelante en la tragedia, bajo la forma de una misoginia tan excesiva como paradójica. Después de que la Nodriza intenta persuadirlo en vano para que se entregue a los goces de la juventud y el amor (435-482) en un marco espacial y simbólico que se opone a su ámbito de pertenencia (482), Hipólito se explaya en una extensa alabanza de los tiempos antiguos (483-564). Tras la consiguiente condena de los vicios del presente, su discurso desemboca en una diatriba explícita contra el género femenino (559-560), cuyos males encarna, paradigmáticamente, Medea (564). El texto redimensiona el *ethos* del personaje a través de una violenta proclamación de su misoginia:

*Phaed.*, 566-568:

Detestor omnis, horreo fugio execror.  
sit ratio, sit natura, *sit dirus furor*:  
*odisse placuit*. (...)

Detesto a todas, me horrorizo, huyo, maldigo. Sea la razón, sea la naturaleza, sea la terrible locura: decidí odiarlas (...).

Hipólito ingresa, contra su voluntad, en el drama de las pasiones al nombrar como *furor* (567) un rechazo carente de motivaciones concretas, dado que Fedra no le ha revelado aún su pasión<sup>26</sup>. Su obstinación insta una paradoja con la aparente medida de su posicionamiento previo respecto de los males de su tiempo por oposición a las virtudes de

---

<sup>25</sup> A. J. Boyle, *Op. cit.*, "In Nature's Bonds...", p. 1291, se refiere a una "controlled manipulation of violence" por parte del personaje.

<sup>26</sup> En la tragedia de Eurípides, las palabras de Hipólito sobre las mujeres (664 y ss.) se ubican, por el contrario, tras la confesión amorosa de la reina.



la pasada Edad de Oro (540-542; 544). Al revelar una irracionalidad contraria a sus principios de raigambre estoica, la castidad a ultranza del personaje problematiza, así, la univocidad de su función en el texto<sup>27</sup>. Según veremos, tal irracionalidad lo equipara a Fedra como su opuesto complementario, en la medida en que, más allá de que respondan a distintas causas, los *affectus* que los definen son semejantes en intensidad y rigidez. Más aún, la semejanza se remonta a los orígenes mismos de ambos personajes, dado que el *furor* que los atraviesa remite a sus respectivas ascendencias maternas: la Amazona Antíope, en el caso de Hipólito, y Pasífae en el de Fedra<sup>28</sup>. A la luz de esa trama familiar de madres feroces y transgresoras del orden social, Diana funciona, a su vez, como punto de intersección entre sus respectivas desmesuras, por cuanto ella misma encarna, en su doble naturaleza, los aspectos masculino y femenino del salvajismo ("diua uirago" 54)<sup>29</sup>. La relación de los personajes a través de ella es subrayada incluso por el paralelismo que establece el texto entre la plegaria inicial de Hipólito y la posterior invocación a Hécate por parte de la Nodrizza (406-430), a partir de la tradicional identificación entre ambas deidades<sup>30</sup>.

Tras el *canticum* de Hipólito y acorde con la mencionada correspondencia, la tragedia muestra a Fedra presa de un *furor* amoroso que es incapaz de dominar ("quid ratio possit? uicit ac regnat furor" 184). Su pasión se ubica, contrariamente a la de Hipólito, en el ámbito palaciego del amor no casto, en la *domus multiplex* (523-524) en que su madre Pasífae había ocultado el fruto de su sacrilegio. La analogía entre Fedra y los amores salvajes de su madre funciona como una de las manifestaciones del motivo recurrente del

---

<sup>27</sup> A lo largo de la tragedia la Nodrizza hace referencia a la inflexibilidad de Hipólito respecto del amor y la vida social (229; 240; 271-273). Sobre la *saeuitia*, la *crudelitas* y el *furor* como *comites irae*, cf. Sén., *De ira* II 12, 6. Más allá de sus dichos de raigambre aparentemente estoica, el personaje se instaura como una suerte de *exemplum e contrario* de la preceptiva filosófica senecana respecto del control de las pasiones y, en particular, de la ira y el *furor* en tanto su instancia paroxística.

<sup>28</sup> Respecto de la unión de Antíope con Teseo como encuentro conflictivo de culturas que determina la doble naturaleza de Hipólito y su posterior castigo, cf. A. Casamento, *Op. cit.*, pp. 92-98. Sobre las Amazonas, cf. K. Dowden, "The Amazons: Development and Functions", *RhM* 140 (1997), pp. 97-128. La analogía entre Fedra y Pasífae es subrayada explícitamente a lo largo de la tragedia (242; 688 y ss.; 698 y ss.).

<sup>29</sup> El sustantivo *uirago* no solo remite, desde el punto de vista etimológico, al término *uir* [*uir* + *ago* OLD], sino que establece, además, resonancias fónicas con la palabra *uirgo*. El sentido de 'muchacha guerrera' condensa el rango paradójico de la diosa. Cf. el personaje de Casandra en Sén., *Ag.*, 668.

<sup>30</sup> Hécate es una divinidad de múltiples facetas, asociada con Selene, con Diana y con Proserpina.



*semper idem* en la dramaturgia senecana<sup>31</sup>. En este contexto, el carácter cíclico del destino, de la fortuna y de la naturaleza permite ahondar puntualmente la configuración del personaje femenino dentro de un linaje arraigado en el *nefas*. A su vez, la referencia al dolor (99) también vincula a Fedra con Medea, en su carácter de mujer exiliada a Atenas por su hermano, quien, en tanto rey de Creta, la ha enviado como rehén para un matrimonio que sella una alianza política<sup>32</sup>. De este modo, el *dolor* del personaje se inscribe, por un lado, en el engranaje del *furor* que subyace en su estirpe y en una memoria mítica — intertextual— que potencia los sentidos de su conducta. Su pasión por Hipólito repite, pues, la pasión de su madre por el toro (“*fatale miserae matris agnosco malum*” 113), con el agravante de que, al ser ella misma ‘madre’<sup>33</sup> de Hipólito, supera en monstruosidad a Pasífae, según explicita la misma Nodriza (142-143)<sup>34</sup>.

Por otro lado, el impulso irrefrenable de Fedra (255; 263) configura en el texto una suerte de semiótica física del *furor* a través de la imagen de un fuego sin límites (361), del desborde emocional (363), del dolor (366), de la incapacidad de conciliar el sueño (369) y de las vacilaciones en cuanto a su ropaje y peinados:

*Phaed.*, 370-373:  
(...) attolli iubet  
iterumque poni corpus et *solui comas*  
*rursusque fingi: semper impatiens sui*  
*mutatur habitus.* (...)

(...) ordena ser levantada y que de nuevo reclinen su cuerpo, y que desaten su cabello y que de nuevo lo recojan: siempre disconforme consigo, cambia sus atavíos (...).

<sup>31</sup> Cf. A. J. Boyle, *Op. cit.*, “In Nature’s Bonds...”, pp. 1317; 1312-1320.

<sup>32</sup> Sobre las sagas de las mujeres cretenses en la literatura latina, cf. R. Armstrong, *Cretan Women. Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford, 2005.

<sup>33</sup> Para el tipo de incesto entre Fedra e Hipólito, cf. M. Bettini, “L’incesto di Fedra e il corto circuito della consanguineità”, *Dioniso* n.s. 1 (2002), pp. 88-99.

<sup>34</sup> El sacrilegio de Fedra recupera el motivo senecano del *maius* en tanto superación de un *nefas* por otro a través de rasgos aún más excesivos (cf. J. P. Poe, “An Analysis of Seneca’s *Thyestes*”, *TAPhA* 100 (1969), pp. 355-376; A. Schiesaro, *Op. cit.*, p. 31). La pregunta de la Nodriza subraya dicho motivo a partir del entrelazamiento fónico entre dos términos clave de la tragedia (*mater; monstro*), que enmarcan, a su vez, el indicio léxico de la desmesura (*maius*).



La actitud de Fedra de soltarse el cabello deviene símbolo de la oposición que instaura con Hipólito entre vida salvaje y vida palaciega, en la medida en que la falta de cuidado en los cabellos se asociaba con una rusticidad contraria al ámbito urbano<sup>35</sup>. En este sentido, el cabello corto y desaliñado de Hipólito ("rigidas...comas" 757; "breuior coma" 803) así como su belleza despojada ("incomptus decor" 657), sugieren el desinterés por el propio aspecto y, por ende, el desprecio de *eros*. La imagen corporal deviene entonces un exponente del conflicto caza / amor que establece desde el comienzo la tragedia senecana. En su estado de *furor e impatientia* (372), Fedra oscila entre el deseo de soltar su cabellera para entrar en la esfera de los bosques (371) y el de recogerla como sinónimo de su dignidad de reina (372). Asimismo, en medio de su extravío amoroso ordena a sus esclavas que le quiten sus vestimentas de reina para poder asimilarse al espacio del hijo de Teseo (387-403). Mediante una serie de gestos imperativos (387; 388; 390; 391-392; 393; 394; 396) que evocan las órdenes que daba Hipólito a sus compañeros de caza, Fedra rechaza sus ropajes habituales y todos los elementos que imprimen en su cuerpo los rasgos de su condición social. Su propósito de acercarse a la imagen opuesta de una Amazona y deslizarse así hacia un dominio fuera de la civilización en el que podría concretarse, al menos simbólicamente, su unión con Hipólito, culmina en la analogía explícita con el aspecto de Antiope (398), cuya conclusión ("talis in siluas ferar" 402) retoma, además, las palabras con las que el cazador había cerrado su monodia ("uocor in siluas" 82).

A su vez, si el *furor* de Fedra se materializa en una modificación de los signos sociales de su corporalidad, tales como los atuendos y arreglos reales ("*solitos amictus mente non sana abnuit*" 386), el engaño en el que es incorporada por la Nodrizza para salvaguardar su honor tras la reacción de Hipólito (713-718) ante su confesión amorosa se urde y se exhibe también en el cuerpo de la reina. Dicha trama la vincula nuevamente con su hijastro al involucrar el mismo registro corporal que caracteriza el rechazo de este último (704-705; 707-708; 714). El cuerpo no solo es capaz de operar entonces el pasaje simbólico de una esfera a otra, sino que el control de sus gestos y atributos puede constituirse en el

---

<sup>35</sup> Sobre la rusticidad corporal del hijo de Antiope, cf. *Phae.* 798-799; 803; 806; 808.



núcleo y comienzo de una treta<sup>36</sup>. La mentira de Fedra se configura a partir de la exhibición de los efectos de una simulada violación en términos de los parámetros sociales en los que se inserta el ultraje: las trenzas deshechas (“...*crinis tractus et lacerae comae* ut sunt remaneant” 731-732) funcionan como indicios de la acusación (“*facinoris tanti notae*” 732) y transforman el cuerpo en una prueba irrefutable del crimen ante la llegada inminente de Teseo (“*pignus tenemus sceleris*” 730). El Coro que cierra el primer tiempo de la tragedia explicita la falsedad que oculta el calculado manejo de los signos físicos:

*Phaed.*, 824-828:

Quid sinat *inausum feminae praeceps furor?*  
*nefanda iuueni crimina insonti apparat.*  
*en scelera! quaerit crine lacerato fidem,*  
*decus omne turbat capitis, umectat genas:*  
*instruitur omni fraude feminea dolus.*

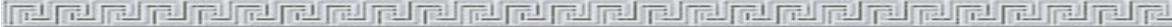
¿Qué hecho inaudito intentará la locura arrebatada de la mujer? Prepara nefandos crímenes para el joven inocente. ¡He aquí el delito! Busca que le crean con su cabellera deshecha, desordena todo arreglo de su cabeza, humedece sus mejillas: el engaño se dispone con toda la falsedad femenina.

Por un lado, al asociarse con la realización de un hecho inaudito (824) y sacrílego (825), el *furor* de Fedra remite al *nefas* como matriz simbólica de la tragedia: no solo evoca la transgresión inherente a su propio parentesco, a través de la conducta de Pasífae, sino que anuncia, a su vez, el trastrocamiento del orden familiar que provocará Teseo en el segundo tiempo del texto senecano. Por otro lado, implica también un *dolus* vinculado con la construcción de un desorden corporal cuya premeditación se manifiesta en la detallada secuencia de acciones que menciona el Coro (825; 825; 826; 827), secuencia que subsume y destaca el verbo “instruitur” (828) en el último verso del pasaje<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Sobre la articulación entre verdad y mentira en la dramaturgia de Séneca, cf. E. Wesolovska, “Some Remarks on Lie in Senecan Phaedra”, *Euphrosyne* 28 (2000), pp. 347-354.

<sup>37</sup> OLD 3: “To arrange, organize, plan”. Cf. Sén., *Thy.*, 1107 (“instruere similes inscio fratri cibos”). Respecto de la construcción del *nefas* de los personajes como *opus* en la dramaturgia de Séneca, cf. A. Schiesaro, *Op. cit.*



Mediante un complejo entramado conceptual en torno a espacios y “sobre-determinaciones identitarias”<sup>38</sup>, el primer tiempo de la tragedia no solo presenta el *furor* de Fedra a partir de la construcción de ámbitos contrapuestos en una primera lectura, sino que profundiza, además, las paradojas inherentes a los dos personajes que abren la pieza y desencadenan la acción trágica<sup>39</sup>: en el caso de Hipólito, el texto focaliza al mismo tiempo, y de manera ambigua tras su aparente inocencia, su condición de fiel devoto de Diana, la ferocidad de su actividad, la violenta manipulación de su territorio, su *castitas* y su obstinado rechazo hacia el género femenino<sup>40</sup>; en el caso de Fedra, la falta de control que implica el volverse objeto de un *affectus* es paralela al manejo puntilloso del cuerpo en tanto espacio de dramatización y simulación de un crimen. La superposición de alcances en el desarrollo de la acción trágica conlleva, a su vez, un desdibujamiento de límites en distintos niveles del texto senecano: en el plano mítico, la unión de Pasífae con un toro en tanto antecedente del *nefas* de Fedra provoca una combinación inaceptable de elementos al entrelazar los ámbitos humano y animal<sup>41</sup>; en el plano socio-familiar y simbólico, el deseo de unión de una madre con su hijo genera una potencial ‘mezcla’ de sangre cuyos alcances se incrementan con la venganza desmesurada de un padre sobre su propia descendencia, con la consiguiente perturbación de la temporalidad generacional<sup>42</sup>; en el plano textual, la confusión de sentidos y la alianza de opuestos funcionan como ejes constitutivos de los protagonistas.

---

<sup>38</sup> Cf. M. Lentano, “Il sangue di Ippolito. Nota a Seneca, *Phaedra* 903 ss.”, *Dioniso* 6 (2007), p. 7.

<sup>39</sup> Respecto de la configuración de Fedra a partir de un *self* multifacético y fragmentado en la tragedia de Séneca, cf. J. G. Fitch, S. McElduff, “Construction of the Self in Senecan Drama”, en J. F. Fitch (ed.), *Seneca. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford, 2008, pp. 171-174.

<sup>40</sup> La ambigüedad inherente a la *castitas* de Hipólito en Séneca resulta aún más perceptible en relación con la tragedia eurípidea. Si en el prólogo del texto griego el personaje focaliza dicho rasgo en su invocación a Artemisa, lo cierto es que la tragedia senecana soslaya el motivo en su monodia inicial. La primera mención de la *castitas* aparece recién en los versos 236-239 en el marco de una inversión, cuando Fedra quiere persuadirse a sí misma de que Hipólito renunciará por ella a la castidad (237), ilusión que provocará la muerte de su hijastro al caer en la trampa de su propia virtud. Cf. J. Dangel, *Op. cit.*, “Devanciers grecs et romains...”, pp. 83-84.

<sup>41</sup> Para la relación de tales mezclas con el concepto romano de *monstrum*, cf. B. Cuny - Le Callet, *Rome et ses Monstres. Naissance d'un concept philosophique et rhétorique*, Grenoble, Millon, 2005.

<sup>42</sup> En cuanto a la transgresión del orden familiar como eje de la dramaturgia senecana, cf. G. Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo, Palumbo Editore, 1984.



Las superposiciones resultantes del sutil entramado entre las causas explícitas e implícitas de los eventos trágicos desembocan en la representación de diversas formas de un mismo *furor*, según deja entrever ya el primer Coro cuando vincula las esferas de ambos personajes con un modo de ser fuera de la *ratio*, es decir, con aquello que no puede someterse a las reglas: al referirse a Diana como “*diua non miti*” (274) y a Cupido como “*puer immitis*” (334), la reflexión inicial de este testigo silencioso instala en el texto la semejanza que reúne a Fedra e Hipólito a través de la inflexibilidad, paradójicamente irreconciliable, de sus *affectus*. El segundo tiempo del texto contribuye a ahondar dichas paradojas con la entrada en escena de Teseo.

## TESEO Y LAS FRONTERAS DEL TEXTO

El tercer protagonista de la tragedia ingresa en la trama de ambivalencias a través de la caracterización de su aspecto físico. En primer lugar, el Coro que anuncia su llegada señala un contraste entre su dignidad y altivez reales (829; 830) y el descuido y palidez con los que ha vuelto a la tierra (832-833). Este último rasgo es potenciado por el mismo Teseo inmediatamente después en su primer monólogo al referirse puntualmente a su cansancio y envejecimiento (846-847). La presentación del personaje contribuye a profundizar la dinámica paradójica de las configuraciones previas de Hipólito y Fedra, y a orientar programáticamente la interpretación del segundo tiempo del texto mediante el contraste temático que se establece, desde su inserción, entre su retorno de la muerte y el deseo de morir de Fedra (854; 855). Víctima del engaño ya puesto en marcha y de sus propias ambivalencias, Teseo cae también, sin saberlo, en las redes del *furor* en las que se encuentran capturados su esposa e hijo.

La falsa acusación de Fedra reactiva in crescendo el manejo corporal como núcleo del ardid, dado que se manifiesta en una serie de indicios físicos socializados que expanden y completan ante el rey las “*facinoris notae*” (732) que había mencionado la Nodriz a planear la trampa (“*Quidnam ora maesta auertis et lacrimas genis/ subito coortas ueste praetenta optegis?*” 886-887). Tales *notae* culminan en la explicitación de la violación (“*uim tamen corpus tulit*”. 892) y en la sucesiva denominación de Hipólito como



“stuprator” (897). En una secuencia inexorable de manipulaciones que incluyen al lector a partir de los sentidos implícitos del texto, la inscripción del supuesto ultraje en una transgresión sexual en el ámbito familiar desencadenará, a su vez, una subversión de la *pietas* por parte de Teseo. Al calificar el acto de Hipólito como un *monstrum* (898) y un *nefas* vinculados con un *sanguis degener*<sup>43</sup> (908; 913), el rey no solo alude a la cancelación de límites entre las categorías familiares, sino también a una distorsión de su propio parentesco en tanto participe de un *furor* pre-cultural tan latente en la ascendencia materna de su hijo como en su matrimonio con la Amazona<sup>44</sup>. La percepción errónea de los acontecimientos y el consiguiente extravío emocional que lo equipara a la irracionalidad de su esposa desembocan en el deseo de aniquilación de Hipólito. Al invocar para ello la *pietas* familiar (903), el personaje anuncia entonces el clímax de su construcción paradójica, en la medida en que su intención de expiar un *nefas* se convertirá, como sabemos, en su trastrocamiento de los vínculos parentales, según él mismo reconocerá tras el esclarecimiento de los hechos (1209-1210). Si su primera interpretación de las nociones de mentira y verdad (921) da cuenta de su captura en el engaño de Fedra, la expresión extrema de dicha captura será la matanza de su hijo con la ayuda de su padre divino Poseidón. A través de los detalles de la mutilación y del violento quiebre del *decor* de Hipólito por parte del toro monstruoso, el extenso relato del mensajero (1000-1114) no solo ahonda las paradojas que definen a Teseo, sino que invierte al mismo tiempo la caracterización de su hijo en el comienzo de la pieza:

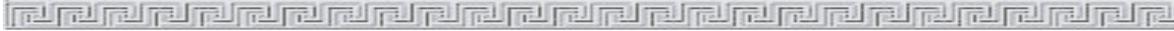
*Phae.*, 1093-1096:

Late *cruentat* arua et *inlisum caput*  
scopulis resultat; auferunt dum *comas*,  
et *ora durus pulcra* populatur lapis  
*peritque multo uulnere infelix decor.*

---

<sup>43</sup> Para una fenomenología y etiología de la degeneración de la sangre en la cultura latina, cf. M. Lentano, *Op. cit.*, pp. 1-5.

<sup>44</sup> Como observa M. Lentano, *Op. cit.*, pp. 8-9, Teseo fracasa más de una vez en su intento de “domesticar” la Alteridad, encarnada primero en la barbarie amazónica y luego en su matrimonio con Fedra, dado que las mujeres de Creta también llevaban en sí el germen de una Otridad amenazante.



Ensangrienta ampliamente los campos y su golpeada cabeza rebota en las rocas; las zarzas arrancan sus cabellos, la dura piedra desgarrar su bello rostro y su desdichada belleza perece por las múltiples heridas.

El texto desplaza la ferocidad cinegética del *canticum* inicial a la escena final del desmembramiento y, al transformar el sujeto de tal ferocidad en su objeto, completa la dinámica de ambivalencias con el módulo oximórico del cazador-cazado. Por un lado, la *descriptio* focaliza la dimensión corporal (1096) de la desintegración de la belleza salvaje de Hipólito (1093; 1094; 1095; 1096); por otro, vincula dicha desintegración con la irrupción de lo monstruoso en su espacio de pertenencia a través de la figura del toro (1033-1034). La heterogeneidad de este ser caracterizado principalmente por la fusión de formas (1035-1048) profundiza desde otro ángulo las ambigüedades de la tragedia senecana y evoca, en particular, al Minotauro, cuya monstruosidad radica en su doble naturaleza<sup>45</sup>. A partir de esta analogía, la mutilación del hijo de Teseo queda asociada, así, con las perturbaciones sacrílegas subyacentes en la ascendencia de Fedra: si el fruto de Pasífae es su hermano, el toro enviado por Poseidón es el *monstrum* desencadenado por la maldición de su esposo, pero ‘generado’ por sus propias mentiras. Más aún, como producto de un entrecruzamiento entre la esfera humana y animal, el monstruo que ataca a Hipólito actualiza las implicancias simbólicas del *nefas* erótico de Fedra, en la medida en que una eventual unión con su hijastro se inscribiría también en la idea socialmente inadmisibles de un *dubius sanguis*<sup>46</sup>. En este sentido, la fiera que surge del mar no solo deja al descubierto el *nefas* de toda la estirpe, sino que funciona, además, como una suerte de exteriorización del sacrilegio de Fedra. Las diversas formas de anulación de límites que se desprenden de las analogías del texto aúnan al *monstrum* invocado por el *furor* de Teseo con el resto de los personajes y, de este modo, contribuyen a desdibujar las fronteras entre sus respectivos estados de *furor*. Desde esta misma óptica puede leerse la reaparición del motivo

---

<sup>45</sup> Sobre los diversos alcances del relato de la matanza de Hipólito en las tragedias de Eurípides (1173-1248) y Séneca, cf. C. Segal, “Boundary Violation and the Landscape of the Self in Senecan Tragedy”, en J. F. Fitch (ed.), *Seneca. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford, 2008, p. 150.

<sup>46</sup> Para la temática de la *turbatio sanguinis* en la cultura romana, cf. G. Guastella, *La contaminazione e il parassita: due studi su teatro e cultura romana*, Pisa, 1988, pp. 68-72.

emblemático del cabello en el marco del sucesivo duelo de Fedra frente al cadáver de Hipólito:

*Phae.*, 1181-1182:

placemus umbras: *capitis exuuias* cape  
*laceraeque frontis accipe abscisam comam.*

Aplaquemos a las sombras: toma los despojos de mi cabeza y recibe el cabello cortado de mi frente herida.

A través de la cabellera cortada como señal de duelo, el texto remite doblemente a una práctica habitual en los ritos fúnebres y al culto de Hipólito de Trecén instituido por Diana, por el que las doncellas, antes de desposarse, ofrendaban un mechón de cabello en honor del joven<sup>47</sup>. La conjunción de ambas alusiones constituye un punto de intersección entre las imágenes opuestas de Hipólito-cazador e Hipólito-cazado y permite subrayar, al mismo tiempo, el trastrocamiento del ritual funerario por parte de Fedra. En virtud del *furor* que motiva su engaño, el personaje altera, pues, los procedimientos habituales del sacrificio, la pira y el entierro al reemplazarlos por el lavado de los restos del joven con su propia sangre (1197-1198)<sup>48</sup>. Tras el primer engaño materializado en el control de los signos físicos de la violencia padecida, la gestualidad codificada del duelo funciona entonces como una segunda instancia de manipulación. La posterior confesión de la verdad por parte del personaje femenino (1192; 1194) no solo completa el sentido de las diversas etapas de dicha manipulación, sino que exhibe, a su vez, las consecuencias de un estado de *furor* asociado a la venganza<sup>49</sup>. La decisión de Teseo de recolectar los restos de su hijo (1256-1258) opera en el devenir dramático una última inversión paradójica, puesto que la orden de dispersarse que daba inicialmente el cazador a sus compañeros con vistas a seguir las huellas de los animales salvajes (1-84) deviene la siniestra dispersión de su propio cuerpo en el campo:

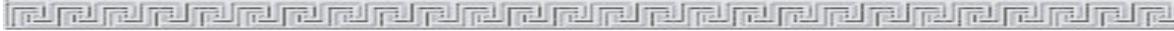
*Phae.*, 1105-1108:

---

<sup>47</sup> Cf. L. Pérez Gómez, *Op. cit.*, p. 657.

<sup>48</sup> Sobre estos aspectos rituales, cf. F. Dupont, *Op. cit.*, *Les monstres...*, pp. 204-205; 215.

<sup>49</sup> En cuanto a la relación del *affectus* de Teseo con las definiciones senecanas de la ira, cf. *De ira* II 22, 2-4. Respecto de la venganza como uno de sus elementos principales, cf. *De ira* I 1; I 2, 3; I 12, 5.



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

Los esclavos vagan por los campos como fúnebre tropa, por aquellos lugares donde Hipólito destrozado marca un largo recorrido con sangrienta señal, y los tristes perros rastrean los miembros de su amo.

Las directivas de Hipólito en el prólogo se transforman en la "cruenta...nota" (1107) con la que el cuerpo destrozado del personaje 'indica' o 'marca' (1108) el recorrido de su propia búsqueda a sus perros (1108), cuya función inicial se invierte, así, en el rastreo de los miembros de su amo<sup>50</sup>. Más aún, la arquitectura fónica del pasaje subraya la imagen del desgarramiento corporal mediante una acumulación insistente de fragmentaciones y redistribuciones sonoras entre los términos que describen el *sparagmós*<sup>51</sup>. Desde un punto de vista poético, tal dispersión del significante da cuenta, asimismo, de las 'fragmentaciones' que genera progresivamente la tragedia en las identidades de sus protagonistas: si Hipólito encarna el motivo del cazador - cazado, lo cierto es que su padre se instaura como emblema del castigador que pide castigo, y Fedra como víctima de su propia trampa.

La escena final desenmascara entonces la tragedia de Teseo y expone simultáneamente su imbricación con las de Fedra e Hipólito a través de las correspondencias que los conceptos de *furor* y *nefas* establecen entre sus respectivas acciones. El peor descubrimiento del rey es, en definitiva, la condena a un infierno más terrible que aquél del que ha regresado ("In hoc redimus?" 1213), un infierno que se teje en un círculo de afectos cuyas distorsiones inusitadas incluyen a todos los miembros de una familia<sup>52</sup>. La *collectio membrorum* no solo se instaura, desde una perspectiva temática, como el punto donde confluyen los diversos estados de *furor* de los protagonistas del relato, sino que involucra también, desde una perspectiva metapoética, la operación misma de los lectores, quienes, al igual que Teseo, deben reacomodar en la instancia conclusiva de los

<sup>50</sup> Sobre el episodio de Acteón en Ovidio como antecedente de la escena senecana, cf. C. Segal, *Op. cit.*, "In Nature's Bonds...".

<sup>51</sup> Dicho rasgo fono-estilístico es recurrente en la totalidad del pasaje que presenta la *collectio membrorum*.

<sup>52</sup> Cf. *Phae.*, 1214-1216.



hechos trágicos las distintas señales dispersas a lo largo de la trama (“disiecta...membra laceri corporis” 1256) para poder reconstruir y darle forma a sus múltiples sentidos (“in ordinem dispone et errantes loco/ restitue partes” 1257-1268).

## CONCLUSIÓN

Según hemos constatado, la tragedia de Séneca se construye a partir de una trama polifónica en torno a los distintos *affectus* de sus protagonistas. Por un lado, en cada instancia de la acción dramática y a través de la representación corporal de los personajes, ciertos módulos antinómicos exhiben las diferencias irreconciliables entre los mundos de Hipólito y Fedra, y, paradójica y simultáneamente, los puntos de intersección donde se origina el hecho trágico. Por otro lado, la inclusión de Teseo como personaje- frontera entre los dos tiempos de la tragedia y como prolongación de su dinámica antitética permite subrayar, mediante los efectos de su *furor* vengador, la circularidad del texto no solo a nivel temático (cazador-cazado; promotor de un engaño-víctima; castigador-castigado), sino también a nivel simbólico, en la medida en que los actos de los tres protagonistas desencadenan, explícita o implícitamente, una serie de subversiones que alteran el curso habitual de los vínculos familiares, ya sea a través de potenciales mezclas entre ámbitos (“*miscere thalamos patris et gnati apparatus/ uteroque prolem capere confusam impio?*” 171-172) o de violentas rupturas en el curso generacional (“*redit ad auctores genus/ stirpemque primam degener sanguis refert*” 907-908). El complejo entrelazamiento entre las representaciones físicas de los personajes y las diversas etapas de la acción deja al descubierto algunos motivos y mecanismos emblemáticos de la poética trágica de Séneca. Las inversiones y paradojas que articulan las conductas de dichos personajes con los alcances polisémicos del concepto de *furor* configuran, según hemos mostrado, múltiples planos de sentido que el lector debe ‘reunir’ para activar las especificidades de esta reescritura romana del mito.

## BIBLIOGRAFÍA



- R. Armstrong, *Cretan Women. Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford, 2005.
- M. Bettini, "L'incesto di Fedra e il corto circuito della consanguineità", *Dioniso* n.s. 1 (2002), pp. 88-99.
- A. J. Boyle, "In Nature's Bonds: A Study of Seneca's *Phaedra*", *ANRW* II, 32.2 (1985), pp. 1284-1347.
- A. J. Boyle, "Senecan Tragedy: Twelve Propositions", en A. J. Boyle (ed.), *The Imperial Muse: Ramus Essays on Roman Literature of the Empire, to Juvenal through Ovid*, Berwick, Victoria, 1988.
- A. Casamento, "Ippolito figlio degenerare (Sen. *Phaedr.* 907-908)", *MD* 59 (2008), pp. 87-102.
- B. Cuny-Le Callet, *Rome et ses Monstres. Naissance d'un concept philosophique et rhétorique*, Grenoble, Millon, 2005.
- J. Dangel, "Sénèque, *poeta fabricator*: lyrique chorale et évidence tragique", en J. Dangel (éd.) *Le poète architecte. Arts métriques et Art poétique latins*, Louvain – Paris, 2001, pp. 185-292.
- J. Dangel, "Devanciers grecs et romains de Sénèque le tragique", en *Entretiens sur l'Antiquité classique, Tome L*, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève, 2003, pp. 63-120.
- A. Deremetz, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires du Septentrion, 1995.
- K. Dowden, "The Amazons: Development and Functions", *RhM* 140 (1997), pp. 97-128.
- F. Dupont, "Le prologue de la *Phèdre* de Sénèque", *REL* 69 (1991), pp. 124-135.
- F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, Paris, Bélin, 1995.
- J. G. Fitch (ed.), *Seneca. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford, 2008.



- J. G. Fitch, S. McElduff, "Construction of the Self in Senecan Drama", en J. F. Fitch (ed.), *Seneca. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford, 2008, pp. 157-180.
- L. Galán, *Séneca, Fedra. Edición bilingüe. Introducción, Traducción y Notas*, Losada, 2007.
- E. Gelli, "Sofocle e il mito: alcune considerazioni per la ricostruzione e la datazione della *Fedra*", *Prometheus* 30 (2004), pp. 193-208.
- G. Guastella, *La contaminazione e il parassita: due studi su teatro e cultura romana*, Pisa, 1988.
- C. J. Herington, "Senecan Tragedy", *Arion* 5 (1966), pp. 422-471.
- F. Jouan, H. Van Looy, *Euripide. Tragédies VIII 2me partie*, Paris, Belles Lettres, 2000.
- T. D. Kohn, *The Dramaturgy of Senecan Tragedy*, University of Michigan Press, 2013.
- A. D. Leeman, "Seneca's *Phaedra* as a Stoic Tragedy", en J. M. Bremer (ed.) *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, 1976, pp. 199-212.
- M. Lentano, "Il sangue di Ippolito. Nota a Seneca, *Phaedra* 903 ss.", *Dioniso* 6 (2007), pp. 126-139.
- B. Marti, "Seneca's Tragedies. A New Interpretation", *TAPhA* 76 (1945), pp. 216-245.
- G. Mazzoli, "Les prologues des tragédies de Sénèque", en M.-H. François-Garelli (éd.), *Rome et le Tragique*, Pallas 49, 1998, pp. 121-134.
- A. C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, Cambridge, 1917.
- L. Pérez Gómez, *Séneca, Tragedias completas*, Cátedra, 2012.
- G. Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo, Palumbo Editore, 1984.
- J. P. Poe, "An Analysis of Seneca's *Thyestes*", *TAPhA* 100 (1969), pp. 355-376.
- N. T. Pratt, "The Stoic Base of Senecan Drama", *TAPhA* 79 (1948), pp. 1-11.



- A. Schiesaro, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, 2003.
- C. Segal, "Senecan Baroque: the Death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides", *TAPhA* 114 (1984), pp. 311-325.
- C. Segal, *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton, 1986.
- C. Segal, "Boundary Violation and the Landscape of the Self in Senecan Tragedy", en J. F. Fitch (ed.), *Seneca. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford, 2008, pp. 136-156.
- J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998.
- E. Wesolovska, "Some Remarks on Lie in Senecan Phaedra", *Euphrosyne* 28 (2000), pp. 347-354.
- O. Zwierlein, *L. Annaei Senecae Tragoediae. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit*, Oxford, Oxford University Press, 1986.