



Candela Ailén Barón y Thomas Acevedo Algarbe. “*Res insana ordine nullo*: poética del movimiento y las apariencias en los segmentos líricos de *Fedra* de Séneca”. *Circe, de clásicos y modernos* 29/2 (julio-diciembre 2025).
DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2025-290204>.

RES INSANA ORDINE NULLO: POÉTICA DEL MOVIMIENTO Y LAS APARIENCIAS EN LOS SEGMENTOS LÍRICOS DE FEDRA DE SÉNECA

Candela Ailén Barón

[Universidad de Buenos Aires]

[candebaron@gmail.com]

ORCID: 0009-0008-1431-6619

Thomas Acevedo Algarbe

[Universidad de Buenos Aires]

[thomacev2002@gmail.com]

ORCID: 0009-0000-8043-6864

Resumen: Este trabajo se propone analizar, por un lado, la construcción de los coros de *Fedra* de Séneca a partir de dos elementos principales, a saber, el movimiento y las apariencias; y, por otro, la forma en la que dichos elementos permiten establecer un correlato con el desarrollo de la trama. Con este propósito, se hace foco en la imaginaria visual empleada por Séneca y el rol que juega tanto para la caracterización de los personajes como para el avance de la narración.

Palabras claves: tragedia; coros; poética; Séneca; movimiento

Res insana ordine nullo: poetics of movement and appearances in the lyrical segments of Seneca's Phaedra

Abstract: This paper aims to analyze, on the one hand, the construction of the chorus of Seneca's *Phaedra* from two main elements,



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.
CIRCE N° 29/2 / 2025 / pp. 105-124

namely, movement and appearances; and, on the other hand, the way in which these elements allow establishing a correlation with the development of the plot. To this end, we focus on the visual imagery employed by Seneca and the role it plays both for the characterization of the characters and for the progression of the narrative.

Key words: tragedy; choirs; poetics; Seneca; movement

Introducción

Como ya advirtió DAVIS (1984: 396), “*the relationship between the choruses of Seneca’s tragedies and the action of the plays in which they occur is one of the least understood aspects of the Roman dramatist’s work*”. En el caso de *Fedra*, los segmentos líricos presentan imágenes de todo tipo que, por momentos, parecieran no tener relación con lo que estaría ocurriendo en escena. Sin embargo, a partir de un análisis detallado, su importancia para el entramado de la obra resulta incuestionable.

Estos pasajes se construyen a partir de una combinación de elementos –tales como fenómenos naturales, objetos de la naturaleza, animales, espacios geográficos, dioses, entre otros–, que, si bien a simple vista parecen de lo más diverso, resultan piezas claves para entender los sentimientos de los personajes y, por ende, contribuyen al avance de la trama¹. Como sostiene CRITELLI (1999: 234), “*la novità della sua tragedia è data dalla combinazione di descrizioni vivacemente pittoriche e rappresentazioni di uno stato emozionale intenso e carico di πάθος*”. Ahora bien, el autor dispone de varias estrategias para lograr esto, entre las que es posible nombrar la manera en la que hace uso del movimiento y de las apariencias.

Respecto del movimiento, resalta enseguida la importancia que adquiere como principio constructivo en tanto que rige la forma en la que son representados los conflictos y las emociones de los personajes a lo largo de la narración, así como también el modo en el que se configuran las diversas imágenes. Se trata de movimiento entendido en un sentido amplio, ya sea un cambio de estado (como de la vida a la muerte), o el traslado de un lugar a otro, por ejemplo. El autor se sirve de esto de manera tal que colabora con el desarrollo de la trama, a la vez que presenta ciertos indicios que apuntan a su desenlace.

1 “[...] Seneca crea riferimenti tra eventi psicologici e immagini di luoghi o di paesaggi, trasferisce la concretezza delle emozioni in metafore” (CRITELLI 1999: 235). Cfr. también SEGAL (1986: 29).

Por otro lado, en lo que respecta a las apariencias, es posible sostener que también funcionan como principio constructivo: la mayor parte de las imágenes compuestas por los coros, si bien parecieran ser claras en una primera lectura, luego resultan engañosas. Ya desde el inicio de la obra, en el segmento lírico de Hipólito –que, se podría afirmar, funciona como modelo para los demás coros–, el autor presenta un juego con los géneros literarios que le permite al lector-oyente advertir los engaños. En este sentido, la presencia de géneros como la poesía pastoril, la elegía o la épica actúa como signo que permite advertir respecto de aquellas imágenes que esconden algo más; y ese “algo más”, esa apariencia develada, anticipa la manera en la que se desarrollarán las acciones.

El presente artículo se propone, entonces, analizar las imágenes que configuran los segmentos líricos de *Fedra*, esto es, las intervenciones del coro y las de Hipólito –al comienzo de la obra– y Teseo –al cierre de la misma–, tomando como ejes centrales el movimiento y las apariencias. El objetivo será el de poder dar cuenta la manera en que, a partir de una serie de imágenes cargadas de dinamismo y, por momentos, aparentemente falsas, el autor logra componer para cada uno de los segmentos líricos diversos paisajes que, puestos en diálogo con los personajes, los vuelven aún más complejos y dan indicios del avance de la trama.

Segmento lírico de Hipólito (vv. 1-84)

Se comenzará por la primera intervención lírica, que es el pasaje que abre la tragedia: se trata de un coro puesto en boca de Hipólito y se desarrolla en el contexto de una cacería². Resulta importante señalar cómo a lo largo de estos versos cobran una importancia central las personas verbales: abundan las formas en modo imperativo, incluso ya desde la primera palabra, *Ite* (v. 1), que contrasta con la carencia de formas en primera persona. Ahora bien, esto refleja el rol de líder que ocupa Hipólito respecto del resto de los cazadores, pues es él mismo quien da las órdenes y los impulsa a llevar a cabo sus actividades. Sin embargo, es a partir de éste mismo elemento que podemos verificar una suerte de tensión entre la realidad narrativa y la representación textual: si bien Hipólito es quien ordena, él no lleva a cabo ningún tipo de acción en todo el pasaje más que proferir el discurso. De esta forma, la caracterización de Hipólito como líder funciona tan sólo como una máscara textual que oculta su pasividad.

Independientemente de esta cuestión, el movimiento resulta central durante todo el pasaje y se lleva a cabo de manera exocéntrica, pues, partiendo desde Hipólito, se evidencia una expansión hacia afuera a través de los espacios naturales. Claramente este movimiento que desarrollan sus compañeros tiene como objetivo la dominación de la naturaleza y, en consecuencia, el establecimiento

2 El motivo de la cacería ya aparece en Eurípides, *Hipólito* 215-222 y en Ovidio, *Heroida*. 4. 37-50, con una impronta claramente elegíaca.

de un orden que en instancias posteriores de la obra será socavado. También, en relación con esto, existen diversas imágenes que señalan una clara tematización del control (vv. 31-34):

*At vos laxas canibus tacitis mittite **habenas**
teneant acres **lora** Molossos
et pugnaces tendant Cretes
fortia tito **vincula** collo³.*

Pero vosotros dejad flojas las **riendas** a los callados perros;
que **las correas retengan** a los rudos molosos,
y que a los agresivos cretenses sostengan
fuertes cadenas del tirante cuello.

En relación con esto, otra cuestión importante en este pasaje es la presentación de una suerte de paisaje infértil: “*in this opening lyrics he recreates verbally the shady mountains, rushing streams, and snowy hills (1-8) where his only companions are his fellow hunters and the diva virago whom he worships (54)*” (SEGAL 1986: 80). La presencia de algunos elementos naturales configura lo que parece ser un *locus amoenus*, más específicamente un prado. El autor, como también se verá en otras ocasiones, enmascara ciertos rasgos propios del personaje, a la vez que comienza ya a anticipar el desenlace de la trama, a través de rasgos propios de otro género literario, en este caso, la poesía bucólica. Las imágenes de la naturaleza poseen, así, un repertorio de significados sumamente vasto, y pueden ser empleadas para tratar las emociones de Hipólito o las de otros personajes, como ocurre con Fedra, que aparece constantemente asociada a imágenes vinculadas con el mar y los elementos acuáticos, generalmente conectadas con lo emocional⁴. Ahora bien, para HENRY y WALKER (1966: 232), este prólogo de Hipólito representa un mundo idílico e irreal, que posee un tipo de belleza estática, pero que no tiene, más allá de una relación antitética, ninguna otra asociación positiva con la acción narrativa. Sin embargo, es justamente ese tono idílico el que resulta clave para pensar, por ejemplo, el final de la obra, como se verá más adelante.

En los versos 10-12 se evoca la imagen de un prado de primaverales hierbas (v. 12) con una caricia cargada de rocío (v. 11) y los elementos que aparecen a continuación rompen enseguida con esta ilusión idílica: *saxoso...Parnetho* (“rocoso Parnés”, v. 4), *colles semper canos* (“colinas siempre canosas”, v. 7), *steriles...harenas* (“estériles arenas”, vv. 15-16), *amne maligno* (“mezquino caudal”, v. 16),

3 Edición del texto latino de ZWIERLEIN (1987). Todas las traducciones de los pasajes son propias.

4 A propósito de esto, hay un claro simbolismo que por lo general pesa sobre los elementos acuáticos, que suelen estar asociados con lo emocional y, por extensión, con lo femenino. Cfr. CRITELLI (1999: 239).

durus Acharneus (“penoso Acarna”, v. 21), *paruas Aphidnas* (“exigua Afidnas”, v. 23). Posteriormente, en los versos 39-43 se vuelve a presentar una imagen similar pero ya de otra manera: aparecen los perros de los cazadores, se retoma la noción del control a partir del verbo *captent* (v. 40) y la tierra cubierta de rocío está marcada por las pisadas (vv. 42-43). Además, este dominio por sobre la naturaleza está caracterizado mediante imágenes y un vocabulario cargado de violencia: *curvo solves viscera cultro* (“abrirás las entrañas con el curvo cuchillo”, vv. 52-53), *rostra canes sanguine multo rubicunda gerunt* (“los perros llevan los hocicos enrojecidos con mucha sangre”, vv. 78-80)⁵.

De este modo, a partir de todos estos elementos que señalan un movimiento caracterizado por ser exocéntrico y expansionista, se puede establecer un correlato entre ese avance espacial y la comitiva liderada por Hipólito, que puede ser leído en clave de género. Mediante descripciones como la del prado, el pasaje refiere al sometimiento de la naturaleza, asociado con lo femenino, ante el poder violento, asociado con lo masculino. Como señala SCHNIEBS (2006: 79): “identificada con la naturaleza por oposición a la cultura que es lo propio del varón, la mujer es considerada *impotens* y, por lo tanto, presa fácil de las pasiones y los excesos”⁶. En esta línea, resulta importante traer a colación un aspecto que se encuentra en la base de la configuración trágica subjetiva en Séneca, a saber, el *furor*⁷. Los cazadores de Diana son varones caracterizados por la *virtus*, que conlleva el autocontrol, y la *potentia*, que implica la capacidad de ejercer el control sobre el resto de los sujetos. Además, estos varones se mueven por espacios terrestres y son asociados con la firmeza y la disciplina guerrera, mientras que –como se mencionó respecto de Fedra– la mujer aparece asociada a la fuerza impredecible del agua. A partir de estos elementos se puede comenzar a vislumbrar en el microcosmos de este pasaje una oposición que resulta central para estructurar el resto de la tragedia: la constante lucha por el control que, al menos en esta primera instancia, es favorable para el hombre.

Ahora bien, como se indicó anteriormente, a pesar de la máscara varonil de Hipólito, este resulta ser más bien un sujeto feminizado que no realiza ningún tipo de movimiento ni tiene capacidad de agencia alguna en la obra, por mucho que el dinamismo de este coro intente ocultarlo. Se trata del primero de mu-

5 Señala GALÁN (2002: 74): “como puede observarse, Hipólito no busca la paz potencial de los bosques sino que aparece como intruso y violador. Correlativamente, Diana es también una divinidad que destruye (*arcus metuit, Diana, tuos*, v. 72); el regreso triunfal de la cacería revela la crueldad de la diosa y sus devotos [...]. Hipólito se desplaza desde la inicial presentación de criaturas vivientes y libres, a la inmovilidad y el dolor (*fertur plaustro/ praeda gimenti*, vv. 76-77) de bestias atrapadas en redes o trampas”.

6 Al hablar de la asociación entre lo femenino, lo animal y el *furor* resulta interesante recordar el símil de Dido en Virgilio, *Eneida*. 4. 68-73.

7 En cuanto al término *furor*, se sigue la definición de SCHNIEBS (2006: 72), que refiere a “un estado de enajenación en el que el individuo no logra someter sus impulsos y deseos al gobierno de la razón, pierde el control sobre sí mismo y traspasa los umbrales de lo permitido”.

chos momentos en la obra donde podemos advertir una inversión de género: Hipólito se configura como un personaje fuertemente asociado a lo femenino, y este segmento lírico presenta la base modélica de esta caracterización que se mantiene y se expande a lo largo del texto. A su vez, esta representación de Hipólito tiene su contrapunto en la de Fedra, que desencadena a causa de su *furor* toda la acción trágica en la obra. Es la inversión de género lo que se encuentra oculto bajo la apariencia de orden que instituyen los primeros versos del texto.

Por último, es posible afirmar que este primer coro tiene como función presentar aquellos elementos que configuran a grandes rasgos el tema central de la tragedia: la *virtus* que intenta amainar el *furor*, pero que termina fallando en su cometido. De esto modo, el desenlace ya se encuentra prefigurado desde el inicio, donde la caracterización de la *potentia* aparente de Hipólito es incapaz de someter a la naturaleza, que se volverá ella misma amenazante.

Primera intervención del coro (vv. 274-359)

La primera intervención del coro en la tragedia comprende a los vv. 274-359⁸. Se trata de un pasaje de una extensión considerable, que refiere al tópico amoroso. Unos versos antes, tenemos la conversación entre Fedra y la Nodriza respecto al amor que siente la primera por Hipólito, y el rechazo de este hacia las mujeres: “*genus omne profugit*” (“[él] rehuye a todo nuestro sexo”, v. 243). Ante la tenacidad de Fedra, la Nodriza accede a ayudarla y, automáticamente después, interviene el coro.

En primer lugar, tenemos a las divinidades invocadas al inicio del pasaje: Venus y Cupido –“*Diva non miti generata ponto, / quam vocat matrem geminus Cupido*” (“Diosa engendrada por el furioso Ponto, a la que Cupido de doble naturaleza llama madre”, vv. 274-275)–⁹. La manera en la que estos aparecen referidos resulta apropiada para la ocasión, ya que se ven directamente asociados al imaginario erótico:

8 Este pasaje recuerda a la oda a Eros en Eurípides, *Hipólito*, 525-564. Cfr. ARMSTRONG (2006). Respecto a la similitud en el vocabulario de ambos pasajes (*Hipólito* y *Fedra*), cfr. CAIRNS (2017: 251ss.).

9 Más adelante, se lo menciona también a Apolo: “*Thessali Phoebus precoris magister / egit armentum positoque plectro / impari tauros calamo vocavit*” (vv. 296-298). Llama la atención este cambio de un instrumento por otro –“*positoque plectro*” (v. 297), por “*impari calamo*” (v. 298)–, y podría argumentarse que, en sintonía con las emociones del pasaje (ya sea, el amor, la locura, entre otros) se introduce al dios en vínculo con un instrumento que le corresponde más bien a Pan, y que se vincula con otro tipo de poesía: la pastoril. En este sentido, resulta pertinente en tanto se corresponde con los cambios en la conducta y los roles sociales que suelen asociarse a los sentimientos amorosos.

Para un análisis más detallado de la alusión a Apolo en esta intervención del coro, cfr. DAVIS (1984: 398). Por otro lado, si bien estas no son las únicas divinidades que aparecen referidas en este pasaje, me limitaré a ellas por una cuestión de extensión.

“[...] it is also appropriate that she be addressed as the sea-born goddess, for throughout Phaedra water, whether salt or fresh, is associated with sexual passion. The chorus’ characterization of Cupid is also closely linked to the rest of the play” (DAVIS 1984: 397).

Por otro lado, y en contraste con la imagería acuática que acarrea la figura de Venus y sus asociaciones con el ámbito femenino¹⁰, aparece una gran cantidad de términos enmarcados en un campo semántico del calor o del fuego: *flammis* (“llamas”, vv. 276 y 291), *igne furtiuo* (“fuego furtivo”, v. 280), *solem* (“sol”, v. 285), *feruenti...cancro* (“hirviente Cáncer”, v. 287), *aestus* (“fuegos”, v. 290), *calores* (“calores”, v. 292), *ignoto...igne* (“fuego extraño”, v. 293), entre otros.¹¹ Este amontonamiento de vocabulario tan específico y repetitivo contribuye a la configuración de una imagería de la pasión amorosa (*signa amoris*)¹², y la aparición explícita de ambos dioses en este pasaje claramente introducen en la obra el *furor*. Como se señaló en referencia al coro que abre la tragedia, siendo que el mismo es caracterizado por el control y la dominación, el hecho de que el segmento lírico siguiente haga referencia a todos estos elementos mencionados implica la inserción de un agente desestabilizador que introduce las primeras rupturas explícitas al orden natural establecido, o que se intenta establecer. Es, en cierto punto, una suerte de comienzo del fin.

Aunque por momentos se sienta como una mera acumulación de términos, el paisaje queda igualmente evidenciado, se vincula con los sentimientos que Fedra comentó apenas unos versos antes, y permite anticipar el desenlace de la obra al presentar elementos completamente antitéticos: a la manera del tópico de la *militia amoris*¹³, varios componentes del pasaje pueden remitir, no sólo a la pasión amorosa, sino también a la guerra y, por ende, a la muerte. Esto se evidencia, por ejemplo, con la alusión a las famosas armas de Cupido –*sagittis* (“flechas”, vv. 276 y 284), *arcu* (“arco”, v. 278), *spicula* (“aguijones”, v. 335)–, que pertenecen al imaginario erótico pero pueden asociarse también a la violencia. A su vez, como dichos elementos pueden pertenecer tanto al

10 “Aphrodite, born from the sea, has all its irrational elementality. She is, as Seneca describes her in his Phaedra (274), the goddess non miti generata ponto. The imagistic significance of the sea, with its focal position for other images and themes in the play, is a natural outgrowth of the goddess’ own nature and the forces with which the Greek mind, in its mythical formulations, had always associated her” (SEGAL 1965: 118).

11 “The imagery of the fire of love is partly rooted in symptomatology, in the inter-subjective phenomenology of emotions that (as a matter of fact) do involve increased body temperature; but the description in terms of fire as opposed to merely heat also brings in the pain of burning and fire’s all-consuming, destructive force, all with a particular and specific resonance given the element’s place in Stoic physics and cosmology” (CAIRNS 2017: 260).

12 Algunos ejemplos de *signa amoris* son: Safo fr. 31. y Catulo 51. Sobre los tópicos helenísticos en la poesía elegíaca latina cfr. GIANGRANDE (1974).

13 Algunos ejemplos de *militia amoris* son: Ovidio, *Amores* 1. 9, Ovidio, *Arte de amar* 2. 233-238 y 3. 1-7, Horacio, *Odas* 3. 26, Propertio 1. 6, Tibulo 1. 1.

ámbito humano como al divino, se produce una simbiosis que configura una imagen (o varias, si se quiere), cuya significación resulta sumamente compleja, y en la que se encuentran imbricados tanto los sentimientos de los personajes como su destino.

A propósito de esto, se observa también cómo se cuelan elementos propios del registro de la elegía erótica: al tópico de la *militia amoris* y a los *signa amoris*, se le suma la caracterización de Cupido como *impotens* (“impetuoso”, v. 276), *lascivus puer* (“niño travieso”, v. 277) y *renidens* (“sonriente”, v. 278). En ese sentido, se advierte cómo la representación de los cazadores, cargada por la *virtus*, la *potentia* y, por lo tanto, la agencia, pasa por un claro proceso de inversión y ahora Cupido resulta ser el núcleo central de todas las metáforas asociadas con lo bélico y la acción. Al momento en el que él asume la agencia, el resto de los sujetos se vuelven pacientes: puesto que el dios es un cazador, los demás se convierten en bestias. La pérdida de la agencia y la nueva asociación entre el varón y los animales refuerzan la pasividad que permanecía oculta en la superficie del coro de Hipólito, y transforman al victimario en víctima. Se establece, así, un correlato con el resto de la trama: Hipólito, que aparentemente tiene el poder sobre sí mismo y sobre lo que lo rodea¹⁴, a causa del amor criminal de Fedra, es convertido en víctima, y es esa pasión de su madrastra la que origina todos los males.

Esta inversión monstruosa que señala la pérdida de la agencia se ve reforzada por los diversos *exempla* mitológicos que aparecen en el pasaje, asociados en su mayoría a divinidades. El coro se refiere en primer lugar al mito de Febo y Admeto y la forma en la que el primero abandona su campo de acción para servir a su amada¹⁵, que resulta aún más llamativo al considerar que se trata de un dios sometido a una mortal. Por otro lado, aparecen los amores de Júpiter con Leda y Europa, episodios que implican una metamorfosis por parte del dios. Por último, aparece el travestimiento de Hércules. En este pequeño catálogo de *exempla* se advierte un elemento que se repite, a saber, el disfraz, el encubrimiento de la apariencia que, voluntario o no, indica una subordinación por parte del varón que tiene como objetivo granjearse el favor de la mujer, pero que no deja de ser una subordinación, una pérdida de *virtus*. Unos versos antes (vv. 290-295) aparece otro pasaje donde esta cuestión de la inversión y la apariencia se ven claramente tematizados:

14 GALÁN (2002: 72) sostiene que “Hipólito suele considerarse paradigma positivo, un caso de *uirtus* ejemplar en el que el aprendiz de sabio muere aferrado a sus convicciones, despreciando los placeres y el poder”. Esta caracterización lo opone radicalmente al personaje de Fedra.

15 El abandono del hombre del campo de acción que le es asignado por el código cultural representa una anomalía que puede tener efectos catastróficos sobre el contexto social donde se encuentra. Un claro ejemplo de esto es la estadia de Eneas en Cartago en *Eneida* 4. Cfr. SCHNIEBS (1993-1994).

*novit hos aestus: iuvenum feroces
concitat flammis senibusque fessis
rursus extinctos revocat calores,
virginum ignoto ferit igne pectus
et iubet caelo superos relicto
vultibus falsis habitare terras.*

Conoce estos ardores: las feroces llamas
de los jóvenes aviva y a los cansado viejos
nuevamente devuelve los calores extinguidos,
hiere el pecho de las vírgenes con desconocido fuego
y ordena que los dioses, tras abandonar el cielo,
con rostros falsos habiten las tierras.

Se observa, así, cómo este coro introduce en la narrativa de forma explícita la cuestión de la pasión amorosa y los diversos cambios en la narración y la imagería: se rompe la ilusión de dominio y agencia masculina sobre la naturaleza –que aparece desde un principio como algo indomable (*non miti... ponto*, “furioso ponto”, v. 274)– y la agencia pasa a ser de Cupido, el único personaje que aparece en movimiento. El cambio de mando se verifica a su vez a partir de la constante inserción de elementos propios de la poesía elegíaca, que implica un código cultural propio que entra en tensión con las estructuras de poder que rigen el orden establecido¹⁶: los varones se vuelven pasivos, pierden su *virtus*, y reina el *furor*. En relación con el segmento lírico anterior, este pasaje implica un punto de inflexión y tiene como propósito volver más evidente la inversión del orden aparente que aparecía al principio de la obra.

Segunda intervención del coro (vv. 736-834)

La segunda intervención del coro se ubica inmediatamente después del extenso pasaje en el que Hipólito vuelve explícito su odio hacia las mujeres y Fedra le revela sus sentimientos. Él amenaza con asesinarla y finalmente huye del palacio.

A diferencia de los segmentos líricos anteriores, llama enseguida la atención que este no inicie con una invocación a alguna divinidad, sino con una directa alusión al movimiento. Este detalle no es para nada menor, en tanto que el dinamismo, como se viene señalando, se erige como un componente nuclear que atraviesa toda la obra. Sin embargo, en relación con el coro de Hipólito, si bien el movimiento parece ser igual de ágil, en este caso tiene una impronta radicalmente diferente: ese movimiento expansionista y exocéntrico de la comitiva del personaje se transforma en un movimiento descontrolado de huida,

16 Cfr. SCHNIEBS (2006: 23 ss.).

que se vuelve mucho más explícito a lo largo de los versos. Ahora bien, puesto que el tópico principal que se desarrolla en ellos es el de la belleza, se enfatiza su fugacidad a través de múltiples términos vinculados al paso del tiempo, la velocidad y el viento: *fugit* (“huye”, v. 736), *procellae* (“tempestad”, v. 736), *ocior* (“más rápido”, v. 737 y 738), *ventis* (“por los vientos”, v. 739), *breui* (“breve”, v. 762), *uelox* (“veloz”, v. 763), *celeri* (“apresurado”, v. 763).

Se evidencia también el cambio del tópico amoroso a una suerte de celebración de la belleza de los jóvenes. Si bien este coro puede explicarse a partir de los sentimientos de Fedra, pareciera que a simple vista no se halla un vínculo claro con el segmento anterior (vv. 274-359). Resulta significativo advertir esto, ya que es una cuestión que ha preocupado a la crítica: “*while the hostile judgments have ranged freely over many aspects of the plays, it has been Seneca’s use of the chorus that has attracted particular condemnation*” (HILL 2000: 561)¹⁷.

En lo que respecta al movimiento y la belleza, es indispensable analizar la forma en la que ésta aparece descrita y los instrumentos que se emplean para su construcción. La juventud efímera que se señaló anteriormente aparece vinculada con lo divino y los fenómenos naturales, puesto que se la asocia con la luna (*rubicunda Febe*, “enrojecida Febe”, v. 747) y los astros. Pareciera, incluso, que es la belleza que se le adjudica a Hipólito la que tiene efectos sobre la naturaleza y el orden de las cosas¹⁸. Sin embargo, estos supuestos intentos de ponerle orden al caos terminan siendo una fachada más que se suma a las numerosas apariencias de la tragedia.

Unos versos más adelante aparece un elemento que reúne la cuestión del movimiento y la apariencia de forma mucho más explícita, cuando se dice que “*anceps forma bonum mortalibus*” (“belleza, bien dudoso para los mortales”, v. 761). Se trata de un tópico ampliamente extendido en la literatura grecolatina que supone a la belleza como la fuente de todos los males y que, generalmente, impulsa la violencia sexual por parte del varón, algo que puede asociarse a las doncellas raptadas por Zeus y a los mitos que involucran la huída de una muchacha ante la pasión de un dios¹⁹. Estos episodios, en un claro correlato a lo que acontece en la obra, se dan o bien en bosques o prados, o bien en algún otro contexto que se constituya como un espacio liminal y que propicie el encuentro con lo desconocido. Otra vez la naturaleza aparece caracterizada de manera

17 Cfr. DAVIS (1984) y HILL (2000).

18 Se observa también una relación antitética con Liber: se dice que tiene una *intonsa...coma* (“cabellera sin cortar”, v. 754) y que es capaz de gobernar a los tigres con la lanza y encerrar la cornuda cabeza (vv. 755-756), pero que, a pesar de todo esto, no puede vencer las *rigidas...comas* (“rígidos cabellos”, v. 757) de Hipólito. Sin embargo, en un sentido más amplio, se concluye que en realidad ocurre lo contrario: esa rigidez de Hipólito, aunque aparezca como un rasgo positivo, es socavada y finalmente va a llevarlo a la muerte.

19 Algunos ejemplos de esto son: Calisto (Ovidio, *Fastos* 2. 153-192), Dafne (Ovidio, *Metamorfosis* 1. 452-566), Europa (Ovidio, *Fastos* 5. 603-620 y *Metamorfosis* 2. 866-875) Perséfone (Ovidio, *Fastos* 4. 419-618 y *Metamorfosis* 1. 341-408).

hostil pero, como se señaló en relación con los dos segmentos líricos anteriores, esa ilusión de dominio por sobre lo natural se debilita, y el carácter exótico del ambiente se vuelve peligroso y amenazante. Esto puede verse particularmente en un pasaje donde se retoma la imagen del prado que aparecía en el coro de Hipólito (vv. 764-772):

*Non sic prata novo vere decentia
aestatis calidae **despoliat** vapor
(**saevit** solstitio cum medius dies
et noctes brevibus praecipitat rotis),
languescunt folio lilia pallido
et gratae capiti deficiunt rosae,
ut fulgor teneris qui radiat genis
momento **rapitur** nullaque dies
formosi spoliū corporis abstulit.*

No tan rápidamente los agradables prados en primavera
el ardor del tiempo cálido **destruye**
(cuando el mediodía se **inflama** en el solsticio
y precipita las noches con breves giros)
o **languidecen los lirios de pálida hoja**
e **inclinan sus cabezas las delicadas rosas**²⁰,
como el fulgor que irradia de sus tiernas mejillas
se roba en un instante y no hay día alguno
que no arrastre un **despojo del hermoso cuerpo**.

Como se advirtió respecto de aquellos primeros versos (1-84), el espacio del prado era representado como un *locus amoenus* que, debido al movimiento expansionista de los cazadores, resultaba mancillado, y esto implicaba un sometimiento más que una destrucción. Sin embargo, en este caso, el único agente que provoca los cambios en el paisaje es el tiempo, y el léxico que se emplea refiere a la ruina y a la decadencia inexorable.

Por otro lado, el prado y el bosque se retoman como espacios centrales en la configuración de los mitos de raptos y huidas, de manera que se observa también la forma en la que esta misma matriz de representación se le adjudica ahora a Hipólito. A través de estos recursos se lo construye como un personaje sometido a causa de su soledad y vulnerabilidad, y, puesto que se encuentra en un espacio femenino y peligroso, termina convirtiéndose en una presa. Incluso, la mención de las flores resulta esencial, en tanto se trata de un motivo típico de

20 A partir de la aparición de la rosa en este texto y su asociación en Ovidio, *Heroidas* 4. 29-31 con otros elementos naturales, se refuerza la idea del erotismo y la belleza, pero también de su decadencia en tanto que *capiti deficiunt*.

los mitos de raptos²¹, pero que también sirve al tópico del *tempus fugit*²², ya que los lirios y las rosas de este prado aparecen ya marchitos. Se trata de una instancia más de inversión que se corresponde con aquella que se hace presente en la primera intervención del coro (vv. 274-359), pero que vuelve aún más explícita la feminización de los sujetos.

*Quid deserta petis? tutior aviis
non est forma locis: te nemore abdito,
cum Titan medium constituit diem,
cingent, turba licens, Naidēs improbae,
formosos solitae claudere fontibus,
et somnis facient insidias tuis
lascivae nemorum deae
montivagae panes.* (vv. 777-784)

¿Por qué buscas lugares desiertos? Más segura
no está la belleza en lugares inaccesibles: a ti, en el escondido bosque,
cuando Titán se ubique en el mediodía,
te rodearán las perversas náyades, turba licenciosa,
que suelen encerrar a los (jóvenes) hermosos en las fuentes,
y acecharán tus sueños
las lascivas diosas de los bosques
o los Panes monteses.

Si se piensa este pasaje en relación con la trama de la obra, es posible afirmar que la pasividad de Hipólito se vuelve peligrosa en el momento en el que se encuentra con lo natural y, por extensión, con lo femenino. SEGAL (1986: 68), a propósito de esto, comenta respecto de la transformación del bosque “*from virginal seclusion to sexual vulnerability*” a partir de la presencia de las *Naidēs improbae* (“malignas Náyades”, v. 780) y las *lascivae nemorum deae* (“impúdicas diosas de los bosques”, v. 783). Esto permite también establecer vínculos intertextuales con otros episodios mitológicos que presentan situaciones y ambientes similares donde los personajes masculinos se vuelven víctimas de las mujeres (o de los dioses) sea por el deseo sexual, por la transgresión de las normas o por su belleza.²³ Independientemente de esto, sigue habiendo un

21 La importancia de las flores en los mitos de raptos ya puede rastrearse en la literatura griega, como es el caso del *Himno Homérico a Deméter* o la *Europa* de Mosco. Cfr. DEACY (2013) y ROSENMAYER (2004).

22 El *tempus fugit*, junto con el *carpe diem* y el *memento mori*, son tópicos comunes en la poesía lírica de Horacio que están vinculados con la idea del avance inexorable del tiempo, lo cual condice en este pasaje de *Fedra* con el carácter decadente de la trama. Algunos ejemplos en las *Odas* son los siguientes: 1. 4, 1. 9, 1. 11, 4. 6.

23 Algunos ejemplos de esto son Acteón (Ovidio, *Metamorfosis* 3. 138-252), Ganimedes (Ovidio, *Metamorfosis* 10. 155-161), Hílas (Teócrito, *Idilio* 13), Hermafrodito (Ovidio, *Metamorfosis* 5.

intento por dotar a Hipólito de grandeza y de devolverle su *virtus* al asociarlo con Febo y otros personajes como Hércules, Marte y Cástor, vinculados a la guerra y a las hazañas heroicas. También, se caracteriza el cabello de Hipólito de la siguiente manera: “*te frons hirta decet, te brevior coma/ nulla lege iacens*” (“te sienta bien la ruda frente, el cabello más corto cayéndote sin ley”, v. 804-805). De todas maneras, al final de este pasaje el intento de dignificar a Hipólito como *vir* se ve frustrado cuando se tematiza el engaño de Fedra y la inocencia del joven: “*nefanda iuveni crimina insonti apparat*” (“inconfesables crímenes maquina contra el inocente joven”, v. 825). Incluso, el cabello desordenado de Fedra –*decus omne turbat capitis* (“desordena todo el esplendor de su cabeza”, v. 827)–, opuesto al de Hipólito, parece retomar esta idea del *furor* opuesto a la *virtus*, que otra vez se vuelve puramente aparente.

Finalmente, para enfatizar aún más el correlato entre esta intervención y el coro de Hipólito, es posible mencionar algunos elementos que aparecen en ambos pasajes, como el fuego/calor –*flamma* (“llama”, v. 738), *ignes* (“fuegos”, v. 740 y 745), *aestatis calidae...uapor* (“ardores del cálido verano”, v. 765)–, pero también las armas –*iaculum* (“jabalina”, v. 813), *spicula* (“flecha”, v. 814), *gracilem... harundinem* (“ligera lanza”, v. 815), *tela* (“dardos”, v. 816)–. En este sentido, se puede sostener que el autor logra, a través del uso de un imaginario específico, cohesionar estas intervenciones del coro, contribuyendo al entramado de la obra, al mismo tiempo que va (sobre)cargando de significado los elementos empleados.²⁴ Con el avance de la narración, estos se vuelven aún más complejos, de modo que la frecuencia con la que aparecen las imágenes, siempre vinculadas a un mismo sistema de significados, “*concede loro una dignità più alta, un valore più definito, e, nel loro alternarsi e intrecciarsi, il drammaturgo costruisce una continuità strutturale tra gli accadimenti tragici*” (CRITELLI 1999: 238).

Como se puede observar, en este pasaje se produce la inversión final que va a verificarse hasta el cierre de la obra y que trastoca todo lo establecido, y esto se evidencia en primer lugar a partir de la descripción del movimiento como una huída que es causado por el carácter peligroso que adquiere la belleza de Hipólito. También, se tematiza el paso del tiempo como otra instancia de movimiento que permite establecer vínculos intertextuales con otros *loci communes* de la literatura latina²⁵. Como refuerzo a esta inversión, a partir de las diferentes metáforas y elementos empleados en el pasaje, se observan indicios de la feminización de Hipólito, que pierde todo potencial de agencia y se convierte en una mera víctima, y ni siquiera los *exempla* de los dioses y héroes que intentan devolver a Hipólito al ámbito de la masculinidad logran su cometido.

285-388), Jacinto (Ovidio, *Metamorfosis* 10. 162-219).

24 Como sostiene SEGAL (1986: 29), “the concentrated energy of such descriptions sets into sharp relief the protagonists’ ineffectiveness or helplessness in the face of the emotional violence within and around them”.

25 Ver nota 23.

Tercera intervención del coro (vv. 959-989)

El tercer coro inicia, al igual que el primero (vv. 274-359), con una invocación, pero esta vez a la Naturaleza en su carácter de “*magna parens...deum*” (“gran madre de los dioses”, v. 959). Incluso, en v. 960 y ss., pareciera haber una suerte de asimilación entre la figura de esta y la de Júpiter.²⁶ Sin embargo, no se trata de la única divinidad mencionada en el pasaje, ya que en v. 979 es introducida la Fortuna, a quien se le adjudican los asuntos humanos: “*res humanas ordine nullo/ Fortuna regit sparsitque manu/ munera caeca peiora fouens*” (“los asuntos humanos en completo desorden los rige la Fortuna, que esparce sus favores con mano ciega, dando su apoyo a los peores”, vv. 978-980).

Ahora bien, es posible afirmar que se trata de una intervención muy distinta a las que se vienen analizando: primero, porque es más breve; segundo, porque el pasaje en general resulta un tanto más difícil de vincular con lo que viene sucediendo en la tragedia. Según HILL (2000: 572)

this is a reflection that might well be in the audience's mind at this critical point. (...) This gives the audience time and a philosophical framework within which to come to terms with their own reactions to the passionate scene just ended.

Sin embargo, a pesar de que se sienta de alguna manera “desvinculado”, cabe destacar el hecho de que se trata de un segmento que está completamente atravesado por elementos antitéticos, algo que también caracteriza a los anteriores. La figura de la Naturaleza como divinidad garante del orden se ve enseguida contrastada con aquella de la Fortuna, encargada de los asuntos humanos que se encuentran “*ordine nullo*” (“en desorden”, v. 978). Esta antítesis entre el orden y el desorden resulta sumamente significativa para pensar la obra. Al señalar el movimiento que implican las formas verbales que aparecen en este pasaje se vuelve aún más evidente la indeterminación, el carácter vacilante y caótico del mismo: *rapis* (“arrastras”, v. 962), *versas* (“esparces”, v. 963). Ante esto, Júpiter, el que “*igniferi rector Olympi*” (“rige el llameante Olimpo”, v. 960), es incapaz de ejercer el control. En este punto, hay que señalar un rasgo característico de la obra de Séneca: la interiorización del conflicto trágico que priva de toda capacidad de agencia a los dioses, quienes únicamente aparecen para contribuir a la imaginaria visual. Según COCE et al. (2016: 94):

En el mito griego la pasión es un estado de turbación impuesto por los dioses en el corazón del hombre, que resulta así víctima de unas fuerzas trascendentes que lo

26 “*uque igniferi rector Olympi,/ qui sparsa cito sidera mundo/ cursusque uagos rapis astrorum/ celerique polos cardine uersas.*” (“...y tú, que arrastras las estrellas esparcidas en el cielo y la carrera errante de los astros, y haces girar los polos sobre un rápido eje”, vv. 960-963).

superan. Pero en la teoría estoica de las pasiones la atención va a estar puesta por primera vez en lo que denominaríamos el “sujeto psicológico”: la pasión es irracionalidad, locura que se origina en un error de juicio, no es ya responsabilidad de los dioses sino de los hombres.

Para SEGAL (1986: 57), esta intervención del coro extiende la violencia “in the celestial regions from the microcosm of the individual personality to the macrocosm of the governance of the universe”. Asimismo, las contradicciones entre la naturaleza y lo antinatural, tanto en el tema como en el estilo, coinciden con las contradicciones que la visión del mundo de Hipólito tiene que atravesar para mantenerse (SEGAL 1986: 99)²⁷.

Así, destacan en estos versos una serie de elementos visuales particulares que funcionan de manera distinta si se los compara a los casos anteriores, porque configuran otro tipo de imágenes que remiten ya a un orden cósmico. De todas maneras, aunque el tono del pasaje resulte diferente, el autor se sigue valiendo de elementos propios de la naturaleza –en este caso, por ejemplo, *sidera* (“estrellas”, v. 961), *astrorum* (“astros”, v. 962), *siluas* (“bosques”, v. 967), *arbusti* (“árboles”, v. 968)– como materia poética²⁸. Este orden a nivel macro, introducido ya de manera más explícita, representa un quiebre respecto del juego de apariencias que se vienen observando hasta aquí: se advierte que, a medida que se acerca el desenlace de la obra, los paisajes ilustrados en los coros van perdiendo cada vez su impronta engañosa, un claro signo de que el final trágico resulta inevitable.

Cuarta intervención del coro (vv. 1123-1153)

El cuarto coro comienza con una referencia a la Fortuna, por lo que, de alguna manera, ya entra en consonancia con el anterior, cuyo tema principal, como se mencionó, era la oposición orden/desorden. Ahora bien, con esta mención de la Fortuna no sólo se retoma este tópico, sino que se lo expande aún más: frente al orden cósmico de antes, se plantea una nueva antítesis, pero esta vez entre la paz y la guerra, que son ya asuntos mucho más humanos. Una vez más, se vuelve progresivamente más fácil anticipar el desenlace de la obra, que ya ha comenzado a inclinarse hacia la pura destrucción, como aparece en el primer verso del pasaje: “*Quanti casus humana rotant!*” (“¡Cuántos infortunios hacen girar los asuntos humanos!”; v. 1123). En este sentido, se vuelve

27 Para un análisis más en detalle del rol de la naturaleza en la tragedia cfr. SEGAL (1986: 77 ss.).

28 En este punto, resulta muy significativa una observación de CRITELLI (1999: 237) respecto a las menciones del cielo en Séneca: “[...] *oltre ad essere espressione di bellezza, ordine, armonia che suscita in Seneca impressioni e sentimenti di estasi e grandezza [...], ed a fornirgli numerose e pittoresche immagini, lo spazio infinito, disseminato di astri e costellazioni, non si esaurisce in un superficiale sentimentalismo di forme e colori, ma acquista un significato filosofico e religioso.*”

evidente la manera en la que los movimientos aparecen representados como un descenso: las “*admota aetheris culmina sedibus*” (“las cimas elevadas hacia las moradas etéreas”, v. 1128) son las que van a terminar cayendo. Y esto se vuelve aún más claro con la aparición de Teseo, que se encuentra en el Averno.

Los elementos que se podrían considerar centrales en estos versos se ven subordinados a una imagen visual muy clara, a saber, la de la tormenta, y los personajes o divinidades mencionados participan de alguna manera de esto: así, por ejemplo, aparecen los vientos –“*admota aetheriis culmina sedibus/ Euros excipiunt, excipiunt Notos,/ insani Boreae minas [...]*” (“las torres que se alzan hasta el cielo retiran el Euro, retiran el Noto, las amenazas del furioso Bóreas...”, vv. 1128-1130)–, y unos versos más adelante también Júpiter. Este último se erige como una figura clave en tanto se lo presenta portando su característico rayo, un elemento central para la configuración del paisaje e, incluso, es nombrado dos veces, reforzando aún más esta idea: “*tremuit telo Iouis altisoni*” (“se estremece con el dardo de Júpiter”, v. 1134) y “*metuens caelo/ Iuppiter alto uicina petit*” (“temiendo por el cielo, ataca Júpiter lo que se acerca a lo alto”, vv. 1136-1137)²⁹.

Por otro lado, esta cuarta (y última) intervención del coro resulta de suma importancia para el desarrollo de la trama. Para HILL (2000: 573), el tópico central del pasaje gira en torno a las vicisitudes de la vida y los riesgos de ruina a los que se enfrentan los ricos y poderosos. Sin embargo, aunque para el autor estos no son necesariamente los sentimientos de la tragedia, sostiene de todos modos que “*they are cruelly apt here and must, again, articulate what the audience is feeling, especially an audience that must know that, for all Theseus’ pain now, there is far worse awaiting him*”. En este sentido, ocurre algo parecido a lo que ocurría en el segmento lírico anterior, ya que, a simple vista, pareciera tratarse de unos versos un poco desconectados de la trama narrativa. Sin embargo, se puede sostener que existen al menos dos operaciones que le otorgan sentido e importancia al pasaje: primero, la referencia a la Fortuna, que logra un enlace con el coro anterior y funciona como modelo de lectura para este; y segundo, la imagen de la tormenta, que introduce un nuevo par de elementos antitéticos, la paz y la guerra, y que contribuye a anticipar la ruina y la destrucción que están por acontecerle a los personajes, ya sea de manera literal, como a Hipólito que acaba descuartizado, o de manera simbólica, con la caída de la casa de Teseo.

Una vez más, se ve claramente cómo las apariencias dejan ya de funcionar como principios constructivos a esta altura del relato: no hay escapatoria alguna a lo que está por suceder, por lo que el juego previo con el vocabulario

29 CAIRNS (2017: 266) sostiene que “*the gods who appear in Euripides and who populate the dramatic universe in both plays symbolize human motives*”, sin embargo, en el drama senecano, como se mencionó anteriormente, se evidencia la forma en la que los dioses se presentan sólo como un elemento más del paisaje, en tanto que no necesariamente ejercen acciones. Aquí, la figura de Júpiter y su rayo contribuyen a configurar la imagen de la tormenta, pero no más que eso.

propio de otros géneros literarios, como la elegía o la poesía pastoril, que servía a la composición de imágenes idílicas cargadas de belleza y erotismo, queda abandonado. Se podría argumentar que el tono de este pasaje, en el que todo tiende a la catástrofe, funciona también como prefiguración del *locus horridus* que caracteriza el último segmento lírico de la obra, puesto en boca de Teseo.

Segmento lírico de Teseo (vv. 1201-1212)

Este último pasaje se ubica inmediatamente después del anuncio de la muerte de Hipólito por parte del mensajero y el suicidio de Fedra.

La elección de poner la descripción del infierno en boca de Teseo resulta significativa, en tanto no existe alguien mejor para evocar aquel paisaje que aquel que pudo efectivamente verlo con sus propios ojos. Asimismo, este detalle permite elevar aún más el patetismo de la escena, al ver al héroe suplicando por volver a aquel sitio: “*meque ouantem scelere tanto rapite in altos gurgite*” (“y a mí, que me exalto en semejante crimen, llevadme a las profundas cimas”, v. 1206). Como menciona CRITELLI (1999: 238):

Il paesaggio diventa componente drammatica fino all'esagerazione retoricheggiante di toni foschi, luttuosi, truculenti, macabri: l'orrido diventa la chiave psicologica del teatro senecano. In questo modo, una situazione già patetica è ulteriormente esasperata da immagini di caos cosmico o di leggi fisiche sconvolte.

Otro elemento significativo que aparece tematizado en estos versos es el del agua, más específicamente los ríos infernales y otros términos ligados a ellos: *unda...Lethes* (“agua del Leteo”, v. 1202), *saeva ponti monstra* (“crueles monstruos del Ponto”, v. 1204), *aequorum...sinu* (“el seno de las aguas”, v. 1205), *undas* (“aguas”, v. 1211)³⁰. Como ya se mencionó anteriormente, las imágenes ligadas a los cuerpos de agua resultan llamativas y aparecen constantemente asociadas con lo femenino y, por ende, aquello que atenta contra el orden natural y que está muy ligado a los infortunios. Es incluso del agua de donde surge el monstruo que produce la muerte de Hipólito³¹.

En este pasaje se termina de configurar el *locus horridus* a partir de la breve descripción de la geografía de los lugares infernales que hace Teseo. Al observar este coro y el anterior se advierte un claro descenso que se manifiesta tanto en

30 Sobre la geografía del inframundo: Virgilio, *Georgicas* 4. 467-508 y Virgilio, *Eneida* 6. 268-755.

31 Resulta interesante señalar que el toro, al igual que los caballos que llevan a Hipólito y acaban causando su muerte, son animales asociados con lo masculino y lo sexual, por lo que se vuelve muy significativo el hecho de que estos mismos sean los que provoquen el desenvolvimiento de su muerte. Según CAIRNS (2017: 267), “*but human experience is also, in both plays, projected onto nature, most prominently in the climactic messenger speeches in which the bull from the sea is the monstrous offspring of Phaedra's unconsummated passion for Hippolytus, a product of a thoroughly sexualized environment*”.

términos físicos, pues Teseo literalmente descendió (y pide volver a descender) al infierno³², como en términos narrativos, ya que la acción de la obra llega a su fin permeada por tono pesimista y trágico. Además, el hecho de que Teseo haya sido capaz de volver del infierno por su cuenta sirve como una muestra más de su carácter heroico y del virtuosismo que le es atribuido a lo largo de la obra. Entonces, al comparar la figura del padre y del hijo, se advierte cómo Teseo encarna todas las virtudes que en Hipólito resultan únicamente aparentes.

Conclusión

Amodo de conclusión, se puede sostener que el movimiento y las apariencias en *Fedra* de Séneca, operan como principios constructivos a lo largo de la obra, aunque no de la misma manera. El movimiento prefigura la representación de los personajes y el devenir de la narración, de modo que se evidencia un progresivo paso del orden al desorden total, y en este contexto, las apariencias también cumplen un rol fundamental: se trabaja con la ironía trágica, ya que éstas se subliman y terminan siendo socavadas. Esta sublimación se logra a partir del uso de diversos tópicos y elementos propios de otros géneros literarios, como la poesía elegíaca y la bucólica.

Es posible hablar de un orden aparente que atraviesa la primera parte de la tragedia, que plantea un juego con la anticipación del lector, y que se va desdibujando con el avance de la trama. Cabe preguntarse, como lector-espectador, cómo es que se llega del *locus amoenus* que abre la tragedia al *locus horridus* que la cierra. Los elementos visuales utilizados en ellas, que se emplean en cada caso para componer paisajes diferentes entre sí, se van resignificando de manera tal que permiten el paso de un tópico a otro, en términos estilísticos, pero también de un momento a otro, en términos de estructura narrativa. El coro de Hipólito (vv. 1-84) se abre con la imagen del *locus amoenus* asexuado y aparentemente dominado por los cazadores, donde el movimiento enmascara la pasividad del personaje. El primer coro (vv. 274-359) introduce el tema amoroso, que contrasta enseguida con el prólogo deserotizado, ya que irrumpe la fuerza desestabilizadora del *furor*. Esto, a su vez, permite un correlato con el siguiente segmento lírico (vv. 736-834), ya que ambos se sirven de un campo semántico similar. En estos pasajes, el movimiento pasa de ser organizado y medido, a ser desordenado e incierto. Por su parte, las apariencias continúan cumpliendo un rol fundamental al intentar encubrir la realidad narrativa mediante tópicos como la *militia amoris* o el *tempus fugit*.

Una vez presentados estos temas, se da paso al tercer coro (vv. 959-989), que retoma ciertos elementos naturales pero los emplea de manera distinta: la naturaleza aparece divinizada, se trabaja más sobre la contraposición orden/

32 Sobre la catábasis de Orfeo y Pirítoos cfr. GRIMAL (1968: 432).

desorden y se presenta a la Fortuna (también divinizada), que permite el enlace con el cuarto coro (vv. 1123-1153). Así, el paso del tercer coro al cuarto representa un punto de inflexión, en tanto que el movimiento adopta un carácter descendente y se abandonan las apariencias. Por su parte, la cuarta intervención, a la vez que sostiene un nexo con lo anterior, anticipa, con la imagen de la tormenta, la completa destrucción que acontecerá a los personajes y el paisaje infernal que terminará por cerrar la tragedia. Este último pasaje (vv. 1201-1212), puesto en boca de Teseo, presenta un *locus horridus* que contrasta fuertemente con el coro de su hijo al comienzo de la obra y que ilustra la ruina en todas sus formas: la muerte y el despedazamiento de Hipólito, el suicidio de Fedra, el lamento de Teseo y la destrucción del hogar a causa de la pasión.

Edición

ZWIERLEIN, O. (1987). *Phaedra* (L. Annaei Senecae Tragoediae, Incertorum Auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia). Oxford: Oxford University Press.

Bibliografía citada

ARMSTRONG, R. (2006). *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*. Oxford: Oxford University Press.

CAIRNS, D. (2017). "Mind, metaphor, and emotion in Euripides (*Hippolytus*) and Seneca (*Phaedra*)": *Maia: rivista di letteratura classica* LXIX / 2; 247-267.

COCE, M. V., FUENTES, J. H. y VENTURA, M. S. (2016). "Las ideas literarias de Séneca en las *Epístolas morales a Lucilio*" en NAGORE, J. y CROGLIANO, M. E. (eds.). *Retórica y crítica literaria en Grecia y Roma* (30 a. C.-166 d. C.). Buenos Aires: Eudeba; 77-130.

CRITELLI, M. G. (1999). "Ideologia e simbologia della natura nella 'Phaedra' di Seneca": *Rivista di cultura classica e medievale* 41, 233-243.
DAVIS, P. J. (1984). "The First Chorus of Seneca's *Phaedra*": *Latomus* 43; 396-401.

DEACY, S. (2013). "From 'Flowerly Tales' to 'Heroic Rapes': Virginal Subjectivity in the Mythological Meadow": *Arethusa* 46, 395-413.

GALÁN, L. (2002). "El estoicismo de Hipólito en el drama de Séneca": *Auster* 6/7; 69-84.

GIANGRANDE, G. (1974). "Los tópicos Helenísticos en la elegía latina": *Emerita* 42; 1-36.

GRIMAL, P. (1968). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Trad. de PAYAROLS, F., Buenos Aires: Paidós.

HENRY, D. y WALKER, B. (1996). "Phantasmagoria and Idyll: An Element of Seneca's 'Phaedra'": *Greece & Rome* 13; 223-239.

HILL, D. E. (2000). "Seneca's Chorus": *Mnemosyne* 53; 561-587.

ROSENMYER, P. A. (2004). "Girls at Play in Early Greek Poetry": *The American journal of philology* 125; 163-178.

SCHNIEBS, A. (1993-1994). "El personaje de Dido en la Eneida: algunas consideraciones de género": *Argos* 17-18; 101-112.

SCHNIEBS, A. (ed.) (2006). "Acerca del método" en *De Tibulo al Ars amatoria*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía.

fía y Letras (Universidad de Buenos Aires); 23-53.

SCHNIEBS, A. (ed.) (2006). "Ser un amator en Roma" en *De Tibulo al Ars amatoria*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires); 53-81.

SEGAL, C. (1965). "The Tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow: In Memoriam Arthur Darby Nock": *Harvard Studies in Classical Philology* 70, 117-169.

SEGAL, C. (1986). *Language and Desire in Seneca's Phaedra*. New Jersey: Princeton University Press.

Recibido: 30-04-2025

Evaluado: 22-06-2025

Aceptado: 24-06-2025

