

# **Personajes mitológicos en la literatura europea del siglo XX: Fedra**

Nombre: Eider Izaga González  
Grado: Filología Hispánica  
Tutora: M<sup>a</sup> Teresa Muñoz García de Iturrospe  
Departamento: Estudios Clásicos  
Curso académico: 2016/2017

## RESUMEN

En el auge de la literatura contemporánea por rescatar mitos clásicos y reescribirlos dándoles nuevos sentidos ha habido un hueco para las figuras femeninas que tradicionalmente se asociaban a lo negativo y se han invertido para convertirse en símbolos feministas de liberación de la mujer. Entre ellas destacan Medea, Penélope, Clitemnestra, Casandra, Antígona y Fedra. Esta última ha resurgido en numerosas ocasiones en la literatura española, en especial desde que Unamuno decidiera reescribir la obra de Eurípides, por lo que este trabajo es un intento de acercamiento a otras obras, quizá menos conocidas que la de Unamuno pero asimismo de gran relevancia.

Después de repasar cuáles son los principales modelos clásicos en los que se plasmó la tragedia de Fedra y cuál es la historia tradicional, así como sus representaciones más características, se aborda el análisis de las cuatro obras elegidas: *Fedra* (1972) de Domingo Miras, *Fedra* (1938) y *Otra Fedra, si gustáis* (1978) de Salvador Espriu y *Elogio de la madrastra* (1988) de Mario Vargas Llosa, cada una estudiada de manera individual para destacar sus particularidades.

A continuación se propone un estudio comparativo que contempla las obras analizadas en los apartados anteriores y añade dos más: la *Fedra* (1910) de Unamuno y *Lagartijas, gaviotas y mariposas* (1991) de María José Ragué Arias. El método utilizado consiste en una tabla en la que se destacan los aspectos más relevantes de las obras en lo referente a los conflictos psicológicos y sociológicos, de acuerdo con el estudio estructuralista de los mitemas.

Finalmente se han extraído unas conclusiones que se fijan en los resultados obtenidos de este estudio sobre la reescritura del mito de Fedra en la literatura española contemporánea, que inciden en la evolución en el planteamiento del mismo en el panorama hispánico del siglo XX.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>2. FEDRA, SU MITO Y SUS REPRESENTACIONES</b> .....	<b>1-4</b>
<b>3. ESTUDIO DE ALGUNAS VERSIONES CONTEMPORÁNEAS</b> .....	<b>4</b>
3.1. <i>FEDRA</i> ; <i>OTRA FEDRA, SI GUSTÁIS</i> , SALVADOR ESPRIU.....	4-9
3.2. <i>FEDRA</i> , DOMINGO MIRAS .....	9-14
3.3. <i>ELOGIO DE LA MADRASTRA</i> , MARIO VARGAS LLOSA.....	14-19
<b>4. ESTUDIO COMPARATIVO INCLUYENDO OTRAS VERSIONES</b> .....	<b>20-24</b>
<b>5. CONCLUSIONES</b> .....	<b>25</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>26-27</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se ha tratado de realizar un estudio de la figura mitológica femenina de Fedra en sus representaciones o versiones más contemporáneas. Estas son remarcablemente numerosas y por tanto he dispuesto una selección basándose en un criterio de preferencia personal. Sin embargo, aunque no se analicen tan minuciosamente, el resto de obras serán mencionadas en ocasiones en las que se crea conveniente la comparación de algunos de sus aspectos.

Entre las obras contemporáneas que vamos a encontrar a lo largo del estudio están *Lagartijas, gaviotas y mariposas* de María José Ragué Arias o *Fedra* de Miguel de Unamuno. Como hemos dicho anteriormente, la elección de las obras que más vamos a analizar sigue un criterio de preferencia basándose en los elementos más novedosos, originales y en general, los considerados más interesantes. Por ello, las obras de *Fedra* y *Otra Fedra, si gustáis* de Salvador Espriu; *Fedra* de Domingo Miras y *Elogio de la madrastra* Mario Vargas Llosa van a ser las obras que se intentará analizar con mayor profundidad.



Fig. 1 Beata Giza y Benjamin Citkowski en *Phaedra*

## 2. FEDRA, SU MITO Y SUS REPRESENTACIONES

El mito de Fedra viene de una larga tradición antigua, siendo las más representativas las versiones dramáticas de Eurípides (*Hipólito*, 428 a.C.) Séneca (*Fedra*, entre 49-65 d.C.) y Jean Racine (*Fedra*, 1677). Cada versión nos aporta una perspectiva diferente sobre los personajes, una cosmovisión que se ha ido extendiendo con las revisiones contemporáneas de las mismas. Existen actualmente innumerables adaptaciones del mito<sup>1</sup>, pasando por adaptaciones cinematográficas como la española de Manuel Mur Oti

---

<sup>1</sup> Las más famosas, aparte de las citadas, puede que sean las de Gabriele D'Annunzio (1909), Miguel de Unamuno (1910), Marguerite Yourcenar (1957) o Sarah Kane (1996), entre otras.

(1956) o la más famosa de Jules Dassin (1962), pero en el siglo XX surgió el auge de la recuperación y relectura de los mitos clásicos sobre todo en la literatura, y será en este momento en el que nos centremos.

Como sabemos, el mito tradicional trata del personaje de Fedra, hija de Minos y hermana de Ariadna, quien ayuda a Teseo a salir del laberinto de su hermanastro el minotauro. Es con este mismo Teseo con el que se casa Fedra, la cual se enamorará de su hijo de otra relación anterior, Hipólito, amor prohibido que llevará a ambos a la muerte. La figura de Fedra ha tenido siempre mala reputación por ser el incesto un tema rechazado socialmente. Siempre se ha considerado el amor de Fedra como enfermizo y fruto de la locura, situándola en una posición de lo que actualmente conocemos como *femme fatale*.

Carlos Goñi Zubieta, en su libro *Alma femenina. La mujer en la mitología*, realiza una descripción para introducir a la figura de Hera, que es perfectamente aplicable también a Fedra: «La mitología es esperpéntica. Lleva al límite las pasiones humanas, experimenta con todas las posibilidades, tensa al máximo los conceptos, pone a prueba las normas, exagera los vicios, magnifica las virtudes, desfigura la realidad. Nos pone ante la caricatura de nosotros mismos y de nuestros ideales. (...) La alquimia mitológica mezcla dos sustancias que entran en la composición del ideal femenino: el matrimonio y la maternidad. Vemos como ideal femenino que la mujer sea esposa y madre, pero ¿qué pasaría si fuera esposa y madre del mismo hombre?» (Goñi, 2005: 125). Como hemos adelantado, aunque hable de Hera en lo referente a la mujer «esposa y madre del mismo hombre», se podría aplicar del mismo modo a Fedra, aunque tenemos que sustituir esposa por amante y madre por madrastra. El mismo autor recoge una caracterización psicológica que realiza Sigmund Freud sobre el incesto, o lo que él llamó *complejo de Edipo*, haciendo referencia al mito de Edipo, quien se acostó con su madre sin saberlo. Según el famoso psicoanalista, entre los 3 y 5 años los niños se sienten sexualmente atraídos por su madre, y es por ello que sienten celos de su padre, tomándolo como un rival. Cuando consiguen reprimir ambos sentimientos por miedo a desarrollarlos, es cuando desaparece el complejo. En ese momento el niño se decantará por una de las figuras paternas y seguirá sus valores éticos y estéticos que formarán su conciencia moral, su *superyó*. Goñi evoca la existencia actual del llamado «complejo de Yocasta», es decir, el de la madre enamorada del hijo, del cual no se habla tanto. Por otra parte se nos presentan otros casos similares, como el de la madre de Periandro, quien deseaba

tanto a su hijo que lo engañó para acostarse con ella sin él saberlo. Esta historia no es muy diferente de la de Fedra, pues también tiene un final trágico en el que ella le quita la vida y él se convierte en un tirano cruel y sanguinario. Otros mitos, como el de Belerofonte, tratan el tema de Hipólito, acusado de querer seducir y en ese caso violar a la esposa de otro hombre. De la misma forma que Teseo pide a Poseidón que mate a Hipólito, la respuesta de Preto, el marido de Estenebea, es la de condenar a Belerofonte a la muerte (Goñi, 2005: 129-131).

Resulta especialmente relevante que a los mitos y motivos clásicos se les pueda dar infinitas interpretaciones y diferentes perspectivas, y es por ello que las versiones contemporáneas nos atraen, ya que unas veces los autores amplifican y modifican e incluso deforman el mito clásico hasta lograr obras completamente diferentes, mientras que otros prefieren mantenerse fieles a la tradición y simplemente reescribirlo. Sin embargo, aunque se trate de una simple reescritura que no cambie el hilo argumentativo, el hecho de pasar por la pluma de otro autor ya significa la creación de una obra diferente que nos aportará nuevos aspectos creados desde su lectura personal. Es posible, además, que la reescritura o reinterpretación de mitos lleve a la creación de nuevos clásicos que a su vez puedan llegar a ser reescritos o reinterpretados en un futuro. Por otra parte, una idea que debemos tener en cuenta a la hora de analizar literatura contemporánea basada en mitos clásicos, es que estos aparecen totalmente desprendidos de la concepción religiosa de los mismos, como apunta García Gual (1997:11).

Según explica Christina Mougoyanni Hennesy, que a su vez se basa en las teorías de Lévi-Strauss, «una de las características de las estructuras míticas es su capacidad de transformación continua, ya sea como variaciones de un mismo mito, como variaciones de un mito a otro, de una sociedad a otra, o de una época a otra» (Mougoyanni, 2006: 65). Debido a esta caracterización dinámica, se puede producir o bien una alteración de los mitemas, lo que afectaría a su estructura, o bien una alteración de la significación del mito. Sin embargo, aunque se puedan variar los mitemas, se suele conservar el número suficiente de ellos como para que se pueda seguir reconociendo la estructura mítica (Valero Bernal, 2014: 299). Sobre los mitemas trataremos con mayor detenimiento más adelante.

Iniciamos el análisis de las obras teniendo en cuenta que, como hemos dicho, la reescritura de temas mitológicos, que están tan arraigados a nuestra cultura, ha vivido «un nuevo auge en la literatura». Así, para autoras contemporáneas como Diana de Paco o María José Ragué Arias la relectura de los mitos clásicos supone cuestionar y deconstruir los roles patriarcales para poder construir la actual identidad y realidad femenina (Floeck, 2009:10).

### 3. ESTUDIO DE ALGUNAS VERSIONES CONTEMPORÁNEAS

#### 3.1. *FEDRA* (1938); *OTRA FEDRA, SI GUSTÁIS* (1978), SALVADOR ESPRIU

Por una parte, la primera *Fedra*<sup>2</sup> de Espriu revisa el mito para darle nuevos matices y nuevos poderes al personaje femenino. Esta primera Fedra muestra seguridad y confianza en sí misma, y reivindica su individualidad al igual que la búsqueda de conocimiento propio en una muestra de soberbia, como vemos en su caracterización como narcisista:

Esfinge atraída por su propio enigma, interesada en exigir respuesta a su propio enigma, auténtico símbolo solar, exquisito Narciso femenino (Espriu, 1938: 171)

Al igual que en otras muchas revisiones del mito, esta Fedra es infeliz en su matrimonio y en general, en su vida, que como comprobamos, la narradora considera monstruosa. Su primera tentativa al suicidio, al parecer, será la proyección de sí misma en el espejo que es Teseo, ya que es consciente de que esa vida es lo máximo a lo que puede aspirar. Enferma de amor y frustrada por su inconveniencia, vive en una angustia constante que no le deja vivir. Lo interesante de esta obra es que la narradora intradiegética nos relata la historia de la vida de Fedra como testigo. Además nos resulta llamativo que un autor masculino tome la voz de una narradora femenina, que es muestra, por una parte, de distanciamiento y separación entre autor y narrador, y por otra parte de acercamiento hacia el personaje principal a través de la amistad que las une.

Hay un objeto que merece ser mencionado: el cuadro de Hipólito desnudo, muerto en el mar, pintado por un autor ficticio, que pronostica el trágico final. El cuadro, además de representar el destino inevitable, lo une con la versión clásica de la muerte de Hipólito,

---

<sup>2</sup> Espriu no sólo retoma el mito de Fedra, sino que también reescribe otros temas mitológicos: *Ariadna en el laberinto grotesco* (1935), *Espejismo en Citerea* (1935), *Leticia* (1938), *Fedra* (1938), *Antígona* (1939).

ya que el mar es siempre el causante de su muerte (en las obras de Eurípides y Séneca un toro que sale del mar asusta a los caballos del carro provocando su muerte y en otras versiones es Teseo el que pide su muerte a Poseidón como venganza).

Por otra parte, la obra teatral *Otra Fedra, si gustáis* destaca por su originalidad porque deja la representación del mito en un segundo plano. El poeta y dramaturgo catalán ya publicó en 1937, como hemos visto, una versión del mito más fiel a la tradición y que lleva el mismo nombre, *Fedra*, en la cual hace suya la historia. Los personajes cruzan la línea entre actores reales y personajes del mismo modo que una actriz se reconoce como el personaje que interpreta cuando se pone su ropa y se mira en el espejo. Es así como las dos actrices se visten y se nos dice que «ya son FEDRA y ENONE» (p. 25), de pronto se han convertido en ellas.

En su segunda adaptación al mito, como decimos, el autor catalán se permite dar un enfoque más personal, centrándose en unos personajes que no forman parte del mito en sí, sino que son las personas «reales» que interpretan a los personajes y al mismo tiempo participan como espectadores activos de ella, comentándola y añadiendo información relevante para el espectador o lector real:

TECLA

¿Quién es este enlutado que apareció de pronto y se queda inmóvil en un ángulo de la escena?

LA GRAN ACTRIZ

Según Salom, un símbolo que presidirá la acción. Yo no contaba con él. Al principio, Salom no me advirtió de ello. Sólo me indicó que introduciría en la obra una sorpresa, que yo tenía que admitir.

PULCRO

Adivino que es Thánatos, el genio de la muerte. Sale en «Alcestris», de Eurípides, y habla en aquella obra.

(Espriu, 1977: 23)

En *Otra Fedra, si gustáis*, no resalta la adaptación del mito, ya que él no se presenta como su escritor, sino que crea un personaje-autor de la obra: Salom, que no interviene en ningún momento más que de forma indirecta gracias a menciones por parte del resto de personajes. Espriu elabora un juego intertextual y crea un escenario metaliterario cuyos protagonistas no son Fedra, Hipólito y Teseo, sino los actores que los representan y los espectadores que reciben su impresión. Es así como el escritor catalán rompe la



cuarta pared y nos ofrece una interpretación tanto del mito como de sus personajes a través de los espectadores ficticios que son más bien actores del propio Espriu.

En esta última versión de *Fedra*, el autor sigue la línea de Eurípides y Racine para la caracterización del personaje, no le aporta nada nuevo, pero se vuelve más pura, más desnuda. Al mismo tiempo que no aporta ninguna novedad a los personajes trágicos tampoco lo hace con el contexto histórico. Ofrece el escenario temporal y espacial a la invención del espectador, no añade información concreta que pueda modificar la interpretación de la obra (Triadú, 1979: 88).

La explicación sobre dónde se lleva a cabo la obra da una pista de las dos realidades que existen en ella. Por una parte tenemos la realidad de *Fedra*, que se lleva a cabo «en una supuesta y convencional Trezén» y por otra tenemos la realidad «verdadera» y materializada «en un teatro cualquiera de cualquier país» (Espriu, 1979: 15). Aunque esta última es la que Espriu considera la auténtica realidad, los lectores de la obra sabemos que esa también es ficticia. Por tanto, la estructura de las realidades es un juego de muñecas rusas, con el conocido recurso de *mise en abyme* en el que la realidad del lector contiene a la realidad ficticia de los actores que a su vez contiene la también ficticia realidad de la obra de Fedra.

Los nuevos personajes tienen dos personalidades, dos caras, ya que son actores que representan papeles como La Gran Actriz que interpreta a Fedra. La audiencia puede ser testigo tanto de su personalidad de actriz como de su opinión respecto al personaje que interpreta, de forma que vemos las diferencias que existen entre ambas: «Ambas somos apasionadas, pero las pasiones de una y otra son muy distintas» (*ibidem*: 1979: 19).

En *Otra Fedra, si gustáis*, el autor se permite ir atrás en el tiempo para mostrarnos cómo llegaron a ese punto. Por ello cuenta cómo mandó Teseo a Hipólito lejos de su mujer, ya que ella le pidió que lo matara, y ante la negativa de Teseo le obligó a que al menos lo mandase donde no pudiese verlo. Esta especie de *flashback* es introducido no mediante una acotación o intervención aclaratoria, sino por los personajes de la realidad de los actores. Mediante esta estrategia, los personajes que conversan entre ellos comentando la escena nos dan ciertas aclaraciones a los espectadores de este nivel,

como esta conversación entre Magdalena y Pulcro después de conocer cómo mandaron a Hipólito a vivir con su abuelo:

MAGDALENA

Sí, Fedra ha vuelto contra las prevenciones tomadas, a encontrar al hijo de la Amazona. Y lo ha encontrado hecho un hombre fuerte, atlético, de una magnífica belleza viril.

PULCRO

Es idéntico al padre, recordémoslo.

MAGDALENA

Ah, esto es quizá lo que desorienta más a Fedra. Lo mira como en un espejo, un espejo que hace retroceder a su memoria varios años.

(...)

MAGDALENA

Éste es, me parece, en realidad el nudo del problema. Si fueran del todo distintos o sin ningún parentesco, Fedra ya lo habría resuelto. O no se sentiría atraída por el joven o habría huido con él. Es inútil, en tal dilema, hablar de interrogantes y angustias. Y no estaríamos hoy en este teatro o veríamos en él otra pieza.

(*ibid.*: 43-44)

En ese último comentario de Magdalena es en donde se nos aclara el verdadero dilema de Fedra, ya que quiere a dos hombres, sí, pero a dos hombres iguales, uno más joven que el otro. El problema está en que son padre e hijo, lo que conlleva una «perversión moral, incesto, remordimientos, etc.» como dice Magdalena más adelante. Lo terrible es querer a un hombre y a un espejo y no poder elegir. En esto coincide y a la vez diverge de la primera revisión de Espriu del mito, ya que en ambas aparece la figura del espejo, pero mientras que en *Otra Fedra, si gustáis* (1978), como íbamos diciendo, Hipólito es el espejo de Teseo, en *Fedra* (1938) Teseo es un espejo turbio de la propia Fedra, de su vida monstruosa.



Fig. 2 Nuria Espert como Fedra de Espriu, © elperiodico.com

Espriu diseñó su obra para la actriz Nuria Espert, gracias a la cual, según Maria Aurèlia Capmany, tenemos «una Fedra prisionera de su nombre, una Fedra que él va a buscar en el laberinto para que

diga, serena y altiva, la angustia del espejo de la vida, para hacerle descubrir el horror de ver su amor por un Teseo joven que ya no existe, convertido en deseo de Hipólito, espejo trágico de la juventud perdida» (Capmany, 1979:81).

El símbolo del espejo es importante en esta obra, ya que explica de forma metafórica lo que siente realmente Fedra. Como nos aclara Magdalena, según hemos mencionado anteriormente, la misma Fedra describe su situación casi rendida pero reclamando aún la libertad de sus pensamientos a través del espejo: «¿Pero los pensamientos, Teseo? En el centro de los míos hay un espejo»; a lo que Teseo, cruel, contesta: «Destrózalo, conviértelo en polvo» (Espriu, 1979: 75). En sus pensamientos Fedra encuentra un espejo de la juventud de Teseo, una figura que le atrae más que la del Teseo actual y que forma parte de sí misma, como vemos ante su respuesta a la propuesta de romperlo: «No puedo, sin romperme también a trozos. Y convertirme en polvo y ceniza» (*ibid.*: 75). Fedra no puede vivir sin el reflejo de Teseo, sin Hipólito. Espriu no ve la necesidad de mostrar el final trágico de Fedra e Hipólito, aparte de porque el mito es bien conocido, porque en esta declaración ya muestra que Fedra no podrá vivir si no vive Hipólito, pero que tampoco puede vivir mientras él viva. El destino trágico es evidente e irremediable, y se sugiere mediante el personaje de Thánatos

Este último es otra figura novedosa. Thánatos es la representación de la Muerte, que espera en escena desde el principio de la obra y que actúa como recordatorio del destino final de Fedra. Según Joan Triadú, Thánatos sustituye a las antiguas diosas, «que no aparecen en escena, porque “hoy no se cree en ellas”» (Triadú, 1979: 90). El personaje de Thánatos genera tanto en los personajes espectadores como en los espectadores

reales una inquietud y desconcierto evidentes. Sirve también como guía para interpretar el final de la obra, ya que aunque el final no salga explícito en la obra, sabemos por la actuación de este personaje, que la vida de Fedra e Hipólito ha llegado a su fin.

### 3.2. *FEDRA*, DOMINGO MIRAS (1972)

La versión del asimismo dramaturgo Domingo Miras Molina<sup>3</sup> se sitúa en un plano más fantástico que el que se suele adoptar para este mito, ya que la historia se cuenta en forma de *flashback* desde las perspectivas de los dos personajes ya muertos. Hipólito y Fedra se encuentran en el mundo de los difuntos, en una especie de juicio con Hades y Perséfone, donde cada uno cuenta su versión de los acontecimientos con la finalidad de limpiar sus nombres. El lector (o el espectador) no sabe cuál es la versión verdadera y, por tanto, se encuentra en el mismo punto que Hades y Perséfone. Así, cuando conoce la versión de Hipólito de los acontecimientos es inevitable que en este receptor surja la duda sobre la veracidad de lo contado por Fedra, puesto que su versión es más fiel a la tradición clásica. Con esto, Miras recoge la idea de que la versión tradicional que ha llegado hasta nuestros días no era la auténtica, y nos aporta la visión de Fedra, una visión rompedora y feminista. Pero esta dimensión post-mórtem le sirve a la protagonista para defender «un orden primigenio y reclamar la desaparición del tabú del incesto, un tabú impuesto por el Patriarcado que obligó a casarla con un bárbaro aqueo (...). Une su pasión a un sentimiento de maternidad que la lleva a creer que el amor por el hijo es más lícito que el amor por un extraño» (Ragué, 2009: 177).

Para entender la obra dentro de su contexto, debemos tener en cuenta que se escribe a principios de los años setenta, momento final del franquismo, en el cual en España todavía no se había aprobado la Ley de Igualdad Jurídica entre cónyuges, por lo que el hombre aún podía privar de libertad a su mujer. Además, es un momento en el que todavía no se ha llevado a cabo la creación de grupos feministas. En la obra de Miras, Fedra se encuentra en ausencia de su marido, enviada junto a Hipólito a Trecén porque en Atenas había peligro. El tema de la ausencia del hombre y la mujer reprimida se

---

<sup>3</sup> El mito de Fedra no es un interés aislado para este autor, ya que tiene otras obras de tema mitológico –*Egisto* (1971), *Penélope* (1971), *Fedra* (1972) y *Entre Troya y Siracusa* (1984)–, que se recogen en *Teatro mitológico*, ed. Virtudes Serrano (1995).

repite en otros mitos que el mismo autor ha tratado, como Clitemnestra o Penélope, cuyos maridos se encuentran en la guerra, por lo que ellas se ven al cuidado del hogar. Por otra parte, aunque la obra se ambienta en la Antigüedad, se presentan temas que rompen las fronteras históricas y que se pueden estudiar desde la perspectiva feminista, como son «el enfrentamiento débil-poderoso (aquí mujer-varón), el abuso de poder (el del varón), la búsqueda de la libertad individual (por parte de la mujer), el aislamiento y la soledad del ser humano (de las protagonistas y de los hijos que idolatran), etc.» (González Delgado, 2009: 190). De hecho, Ragué Arias considera que existe una similitud entre los personajes de Clitemnestra y Fedra en el teatro de Domingo Miras, y es que actúan como «símbolos del arquetipo primigenio de la madre, de la tierra» (Ragué, 2009: 177). La mezcla de sentimientos amorosos ligados a la maternidad acercan a ambos personajes al conocido complejo de Edipo (*ibid.*: 2009: 177). Por otra parte, tenemos la comparación por parte de Perséfone de Fedra con Medea y con ella misma. Perséfone se da cuenta de que se parece mucho a ella misma porque ambas son como la Madre Tierra, que dan vida para luego quitarla:

PERSÉFONE- (...) te pareces mucho a mí. Ambas somos como la Tierra, nuestra antigua madre, que da la vida para quitarla después... Yo hago brotar la vida en el mundo y luego, como diosa de los muertos, sigo esa vida y la recojo en este reino, devolviéndola a la oscuridad de que salió... ¿No has hecho tú lo mismo? Diste la vida a tu hijo y ahora se la has quitado

(Miras 1972: 252)

Considera que Fedra, dando vida a sus hijos y después causando la muerte de Hipólito, es comparable a su labor en el mundo, ya que Perséfone da vida a la tierra y la devuelve a la oscuridad de donde vino, como diosa de los muertos que es. Hades apunta después que quien da vida a sus hijos y luego se la quita es Medea, ya que técnicamente Fedra no ha dado vida a Hipólito al no ser su madre biológica. También existe la presencia de Penélope escondida en la personalidad de esta Fedra, pero en este caso actúa como contraposición, ya que es una figura femenina que Fedra desea evitar. Así, le dice a Teseo en tono de sarcasmo: «Yo no puedo ayudarte, soy una mujer y sólo sirvo para hilar y tejer... haré tu sudario» (*ibid.*: 242).

En esta versión del mito, Fedra comete su infidelidad como forma de rebelión contra su falta de libertad, por el sentimiento de opresión por parte de su marido. La rebelión de esta mujer frente a lo que se espera que debe ser y a cómo debe comportarse se muestra en diversas ocasiones a través de declaraciones como, por ejemplo, la siguiente: «El

marido malo trata a su mujer como a un asno, y el bueno como a un pajarito. Pero yo no quiero ser asno ni pajarito, quiero ser Fedra. Y no tolero pertenecer a otro sólo porque nació varón» (*ibid.*: 193). El deseo de independencia de esta mujer la define como un personaje fuerte y con carácter, que no teme mostrar su desacuerdo con lo que impone la sociedad. El propio autor, en el prólogo a la obra aclara que «el derecho al amor por el que muere Fedra no es sino el derecho a la libertad por el que inicia a luchar a los demás hombres, representados en las almas que pueblan el averno» (*ibid.*: 181). Esta Fedra, como decimos, es fuerte, decidida, segura de sí misma. Tiene claro que ella prefiere ser infeliz, desgraciada y luchar por aquello en lo que cree, que feliz viviendo ignorante de su opresión y conformada con su situación. Quiere tomar las riendas de su vida, que nadie la posea. Por tanto, esta Fedra será la que cuestione la posición de la mujer y del hombre en el matrimonio, una Fedra revolucionaria.

La obra de Miras no es una mera reescritura, una versión del mito, sino que a través de una metáfora, Fedra pide el derecho al amor del mismo modo que al hombre se le concede el derecho a la libertad (Serrano, 1991: 83). Así, a través de Fedra se reivindica una libertad universal: «Mientras no haya libertad para todos bajo el cielo; mientras la voluntad de alguien, quienquiera que sea, determine la conducta de otros, nosotros no podemos estar muertos» (Miras, 1972: 254). Esta será la gran diferencia respecto a la actitud de la Fedra de la versión de Eurípides, puesto que la de Miras no se mueve por los impulsos ajenos, propios de una diosa vengativa, sino que se guía por sus propias inquietudes y deseos. La divergencia frente al drama de Séneca, por otra parte, será que no se deja llevar por sus pasiones más bajas, sino que actúa fiel a sus ideales, su infidelidad es fruto de un proceso de reflexión que la ha llevado a optar por esas acciones como resolución última de sus problemas (Serrano, 1991: 83).

Por otra parte, la nodriza vuelve a tomar un papel importante en esta obra, ya que actúa no sólo como confesora y consejera, sino también como madre. Mientras que Fedra es la voz de la rebeldía, la nodriza es la voz del sentido común. Será ella quien aporte la razón a los pensamientos de Fedra, aunque no se le tome en cuenta. Para la nodriza, lo que siente Fedra hacia su hijastro es impensable, pues ella quiere a Fedra como a su propia hija y no se imagina la misma situación en sí misma. Manifiesta su rotunda negación hacia ese tipo de sentimientos diciendo «jamás una madre querría así a su hijo» (*ibid.*: 197).

El papel de Teseo, sin embargo, se ve pervertido por completo desde la perspectiva de Fedra e incluso se convierte en culpable de la muerte de su hijo. El sentimiento de opresión que siente la protagonista debido a su matrimonio infeliz hace que vea a su marido como a una bestia. Fedra juega con esta imagen perversa de Teseo en su encuentro amoroso con Hipólito, incitándole a que le «salve» de las garras de esa bestia, como si Fedra fuera la damisela en apuros e Hipólito su héroe. Es decir, lo que vemos aquí es la caracterización de una Fedra que desea ser liberada del malvado al que atribuye su opresión, pero necesita de otra persona para hacerlo, y por tanto será a través de Hipólito como encontrará una salida. Tal como aclara Virtudes Serrano en su análisis del teatro de Miras, «en Fedra, el amor por Hipólito es el signo de esa libertad que persigue para ser ella misma, por eso lo concibe sin límites. Recuerda en esta actitud a la de la heroína de Miguel de Unamuno (*Fedra*, en *Teatro Completo*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 401, acto primero, escena primera), que replica a Eustaquia cuando ésta califica de culpable su amor: “¿Culpable? ¿Qué es eso de amor culpable? Si es amor culpable, y si es culpable...”» (Serrano, 1991: 82-83).

Su plan es no conformarse y conseguir lo que más desea, que es poseer a Hipólito:

Mi hijo será completamente mío, se volverá pequeñito y habitará dentro de mi pecho como antes de que naciese; y yo seré sólo suya, como siempre he deseado... Teseo se quedará sin hijo y sin mujer, sin nada que ver con nosotros, que seremos libres aparte de él, fuera de él... Teseo será un extraño, un desconocido...

(*ibid.*: 199)

Sin embargo, si no consigue que su llave hacia la libertad se libere con ella de Teseo, la única salida que le queda es la muerte. Ella misma nos adelanta su final si no consigue lo que quiere cuando le replica a Hipólito:

¡Oh!... a ti te gusta ser esclavo, ¿verdad? Te gusta pasarte la vida temblando y obedeciendo... pues bien, sigue así. Pero yo no he nacido para eso, yo no lo pienso soportar. Si tú no me haces libre, me haré libre yo misma, dándome la muerte...

(*ibid.*: 211)

Ella se niega a seguir obedeciendo, a estar toda su vida sometida a un hombre. Piensa que Hipólito, al ser joven aún, es también esclavo de su padre, por lo que Fedra contempla una alianza para rebelarse contra su común villano: «¡Somos los perros de Teseo! ¿Vamos a seguir así?» (*ibid.*: 219) De la misma forma que manipula a Hipólito mediante esa amenaza de suicidio, nos aclara el motivo de la opción del suicidio como

liberación, tema frecuentado en el Romanticismo. Hipólito es su única esperanza, porque deshacerse de Teseo sólo la llevaría a ser esclava de otro y no a hacerse esclava de nadie. Este tipo de enajenación nos recuerda al personaje de Alfonsito en la novela de Vargas Llosa, en la que también amenaza a su madrastra con quitarse la vida si no hace lo que quiere. Por otro lado, como explica Serrano, al final de la obra la muerte se convierte en un símbolo de silencio y conformismo (1991: 87).

El tema del tabú del incesto es otro elemento con el que se rompe en esta obra, ya que para esta Fedra, el amor que una madre siente por su hijo incluye «todas las formas de amor, incluso el conyugal», como bien define Perséfone en una de las instancias. La propia Fedra nos aclara que para ella «no hay formas de amor, ni partes, ni clases de amor. Hay amor o no lo hay» (Miras, 1972: 231). Con estas declaraciones deja clara su forma de pensar y trata de romper con las ideas preconcebidas y las prohibiciones impuestas por la sociedad sobre el amor. Tengamos en cuenta que el amor incestuoso de Fedra es hacia un hijastro, que en teoría no tiene su misma sangre, por lo que socialmente sólo se considera monstruoso porque es una traición a su matrimonio con Teseo.

El final de la obra no deja indiferente al espectador. Se lleva a cabo una representación de la *Pietà* en la que Fedra ocupa el puesto de la Virgen María sosteniendo el cuerpo de su hijo muerto. Hipólito se convierte en un Cristo, un mártir que servirá para llamar la atención de la injusticia que se ha cometido por amar. Además Fedra romperá la cuarta pared para despertar al público, para que no quede impasible ante lo que acaba de presenciar: «Y vosotros, qué esperáis? ¿Preferís seguir durmiendo? Habéis oído una historia y con eso os basta, ¿verdad? ¿Hasta cuándo os conformaréis con oír historias? ¿Cuándo llegará el tiempo en que las hagáis? No nos dejéis solos, venid a nuestro lado» (*ibid.*: 256). Con esto queda claro que el autor no pretende únicamente versionar el mito, sino darle un motivo social: hacer que el público



Fig. 3 *Pietà* de Miguel Ángel (1498-99)



se revuelva y tome parte en reivindicar sus ideales, en denunciar las injusticias relacionadas sobre todo con el abuso de poder y la lucha entre el fuerte y el débil.

### 3.3. *ELOGIO DE LA MADRASTRA*, MARIO VARGAS LLOSA (1988)

Algunos autores –como la ya mencionada Mougoyanni y los profesores Bañuls y Crespo– consideran que la obra del autor peruano no es una versión más del mito, sino una inversión del mismo, en la que los protagonistas Fedra e Hipólito se invierten, de forma que Alfonsito/Hipólito es el que seduce en este caso a Lucrecia/Fedra (Valero Bernal, 2014: 299). Aumenta la gravedad del escándalo porque en esta versión el hijastro es sólo un niño y además el incesto se produce con una finalidad perversa por su parte, destacando su carácter diabólico. El papel del hijastro como el seductor de la historia parece ser algo novedoso en la reescritura del mito. La inserción de lo novedoso en la reelaboración de un mito cumple una función de contraste respecto al original, de forma que el autor, mediante ese pequeño cambio, pretende comunicar una idea. Para ver el contraste entre los personajes clásicos y los personajes invertidos de la novela, analizaremos lo más característico de sus personalidades:

- Fedra/Lucrecia: Personaje central de la obra, es una madrastra afectiva y atenta que se preocupa por su hijastro Alfonso. Algo empieza a cambiar cuando el niño muestra un excesivo acercamiento que confunde a Lucrecia y le hace dudar sobre las intenciones del niño. La respuesta de ella será el alejamiento con la finalidad de detener de seco un comportamiento que no es apropiado entre madre –o madrastra– e hijo –o hijastro–. Este alejamiento sucede también en Hipólito en la versión clásica cuando se entera de los sentimientos de Fedra, pero «el alejamiento de Lucrecia no es espacial sino afectivo» (Valero Bernal, 2014: 304), puesto que decide actuar con frialdad, evitando el contacto directo con el niño. Esta respuesta es causada por el miedo. Lucrecia siente una atracción hacia Alfonso, pero trata de reprimirla porque no es adecuada. La principal diferencia entre Lucrecia e Hipólito en esta inversión del mito, es que aunque ella se aleja en un primer momento, después se deja llevar por la pasión, mientras que Hipólito en su lugar no cede y se aleja más. Vargas Llosa sigue la versión falsa de la carta que escribe Fedra acusando a Hipólito de tratar de seducirla. En el caso de esta versión, no es Lucrecia (Fedra) la que escribe la carta inculcando al otro, sino que es Alfonsito

(Hipólito) el que escribe la redacción que provoca la expulsión de la madrastra de su casa. A diferencia de otras nuevas versiones en las que la protagonista es infeliz en su matrimonio<sup>4</sup>, esta Fedra se siente afortunada de tener a su marido, no se siente aprisionada y aburrida por ello. Por último, debemos mencionar que tanto en la obra de Séneca como en la relectura de Vargas Llosa, la correspondencia mitológica de Fedra/Lucrecia es Afrodita/Venus.

- Hipólito/Alfonsito: Alfonso muestra seguridad en sí mismo y una madurez que no son propias de su edad. Es un personaje que descubre finalmente lo claras que tiene las ideas. En respuesta al alejamiento de Lucrecia, y en contraposición al alejamiento de Hipólito, Fonchito pretende suicidarse, al igual que Fedra lo hace respecto al alejamiento de Hipólito en la obra tradicional. Alfonso se presenta como un personaje angelical. Se dice de él que es muy hermoso, con rasgos de querubín y una inocencia destacable. No sabemos su edad con exactitud, pero su curiosidad, admiración y afecto por su madrastra le lleva a acostarse con ella, según se ha dicho siguiendo los estudios freudianos sobre el despertar sexual de los niños, pues al parecer en *Totem y Tabú*, el psicoanalista aclara que «the first direct selection of a boy is an incestuous nature and [...] it is directed to the forbidden objects: the mother and the sister (Lampugnani, 1988: 210).

Es interesante remarcar que al contrario que los personajes principales de Lucrecia o Rigoberto, la personalidad de Alfonsito no se define por el fluir de conciencia, de forma indirecta, sino que se va definiendo por sus acciones y sobre todo de forma directa a través de sus escritos, ya que aunque su protagonismo es evidente, apenas toma la palabra ni somos capaces de penetrar en sus pensamientos. Fonchito será la fuerza motora, el instigador que funciona como espejo para que el resto de personajes nos muestren sus verdaderas personalidades (Lampugnani, 1988: 210-211). Por otra parte, a través de comparaciones con otros personajes mitológicos como Cupido o Acteón, a lo largo de toda la novela se caracteriza a este personaje por ser casi divino, sin embargo, esto cambia por completo cuando al final de la obra descubrimos que su plan era seducir a Lucrecia con la finalidad de deshonorarla y expulsarla de su familia, con lo que

---

<sup>4</sup> Tanto Teresa en *Lagartijas, gaviotas y mariposas* de M<sup>a</sup> José Ragué Arias (1991) como la Fedra de Domingo Miras (1972) o la de Jules Dassin (1962) destacan por la infelicidad de su matrimonio, que se convierte en su cárcel.

ninguna mujer pudiera sustituir a su verdadera madre. Es decir, que Fonchito degrada a su madrastra hasta el punto de un objeto sexual sólo para conseguir su propósito. La faceta perversa del niño que descubrimos en el último capítulo lo sitúan en una situación contraria a la imagen que teníamos hasta ahora de él, y pasa de una imagen angelical a una demoníaca, y como decimos, sale impune de su engaño, ya que a diferencia de las versiones clásicas no recibe el castigo de su padre. Por otra parte, si bien hemos dicho que Fedra/Lucrecia se corresponde con la diosa Afrodita/Venus, la correspondencia de Hipólito/Alfonsito será Artemisa/Diana, porque recordemos que en uno de los pasajes sobre las obras pictóricas, Alfonsito queda enmarcado en la figura de Acteón observando a Diana mientras se baña. La admiración del joven por la diosa de la caza, sin embargo, sigue una motivación diferente para uno y para otro. Para Hipólito su admiración hacia la diosa se ve motivada por la caza, mientras que en el caso de Alfonsito es una curiosidad sexual lo que le incita.

- Teseo/Rigoberto: El personaje de Rigoberto se caracteriza por su ausencia, no interviene en la trama más que al final, cuando conversa con su hijo para descubrir el enredo. La linealidad de la trama de la novela se ve interrumpida por los rituales de limpieza o purificación de Rigoberto, con los cuales se pone de manifiesto su deseo de catarsis, una obsesión por la pureza y la perfección que se lleva al extremo y que se describe con excesivo detalle. Tanto Teseo como Rigoberto temen que su mujer no termine de congeniar con su hijo. En el caso de *Elogio de la madrastra* es la relación íntima entre ambos lo que destruye su unión familiar, pero en la versión tradicional efectivamente su mala relación les lleva a la tragedia. Por tanto, ni de una forma ni de otra es posible que esa familia salga bien parada, está predestinada a la tragedia en sus múltiples reescrituras paralelas. Rigoberto actúa del mismo modo que Teseo: expulsando al culpable del enredo de casa, que en este caso es Lucrecia. Pero en la versión clásica destierra a Hipólito pues después de leer la carta de Fedra, cree que ha sido él el que ha provocado esa situación. La función de la carta o la redacción es importante en ambas obras, ya que es la confesión que dará a Teseo/Rigoberto la noticia del incesto y actuará de desencadenante para la expulsión. Destacamos también aquí que se mantiene la inversión, puesto que mientras es Fedra la que escribe la carta en la forma clásica, será Alfonsito el que escriba la redacción en la versión de Vargas Llosa.

- Enone/Justiniana: Encargada de dar apoyo moral y consejo a Fedra/Lucrecia, actúa de testigo en ambas obras. Es ella la confidente en la que la madrastra confía. En la versión

clásica, es ella la que hace conocer a Hipólito el amor que su madrastra siente por él. En la obra invertida de Vargas Llosa, por tanto, Justiniana hace lo propio, aunque en este caso es a Lucrecia a quien le confiesa que Alfonsito le observa cuando se ducha. El autor peruano mantiene también el estatus social de esta criada, situándola en un rango inferior a Lucrecia, al igual que en la obra clásica en la que es una nodriza. El papel es el mismo, pero se actualiza, adecuándolo a la época moderna.

El carácter innovador de esta novela está, a su vez, en la estructura, dividida en catorce capítulos que se intercalan con monólogos interiores en relación a obras pictóricas. Todos estos pasajes con cuadros tienen algo en común; una serie de transiciones de carácter erótico con las cuales se pretende profundizar en la caracterización sexual más íntima de los personajes y en sus fantasías ocultas. El esfuerzo de Vargas Llosa por dar ese enfoque tan erótico a su obra parece apartar toda intención de profundizar en la psicología de los personajes más allá de su sexualidad. Las descripciones eróticas son minuciosas y parecen ser el foco de toda la obra, descartando cualquier otro sentimiento causante o resultante. Esto permite una notable diferenciación entre el mito clásico y el propuesto por la novela, ya que la Fedra clásica estaba enamorada de Hipólito de una forma pura, casta, mientras que la Lucrecia de *Elogio de la madrastra* siente una atracción carnal por Alfonsito, una atracción que la lleva a dejarse guiar por su instinto hedonista. La Fedra tradicional no rebasa los límites de la pureza en la que se desarrolla su amor, pero Lucrecia supera esas barreras



Fig. 4 *Allegoria del trionfo di Venere*,  
Bronzino (1540-1550)

ignorando el escándalo que supone el incesto en la sociedad. Con esta reescritura podemos apreciar la modernización del mito, ya que con la Fedra clásica el hecho de enamorarse de su hijastro y no guardarse el secreto hasta la tumba ya supone una gran rebeldía, pero en la conciencia cambiante del siglo XX esto no destacaría lo suficiente, por lo que tiene que recurrir a un escándalo mayor.

Otro de los rasgos que hacen que *Elogio de la madrastra* sea una novela renovadora es que se trata de una especie de «experimento narrativo caracterizado por un rasgo singular: la inclusión, dentro del texto de la novela, de seis imágenes de la historia de la pintura que no parecen cumplir una mera función ilustrativa encomendada por editores y diagramadores y que, más bien constituyen una decisión estética del novelista», (Giraldo, 2011: 240). Así pues, las narraciones que acompañan a las obras pictóricas seleccionadas por el autor no cumplen puramente con una función de écfrasis, sino que contienen una interpretación acorde con la obra y son una parte fundamental de la narración. A su vez, la obra ha sido publicada con una carátula que no sabemos si es una petición del autor o decisión de las editoriales que la han mantenido, pero es representativa de la trama, ya que muestra el cuadro de Agnolo Bronzino *Alegoría de Venus y Cupido* o *Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo* (1540-1545). En esta portada sólo se ve la parte en la que Cupido está besando a Venus al tiempo que toca su pecho, algo que actúa como *leit motiv*. La imagen infantil e inocente de Cupido seduciendo a una mujer nos recuerda a Fonchito, y Venus es esa Luciana que se deja llevar por la pasión. En varias ocasiones de hecho hay un desdoblamiento de los personajes de la novela en los personajes mitológicos de los cuadros: Lucrecia se convierte en la Diana cazadora de un cuadro de Boucher, Fonchito en el Cupido de Tiziano y Rigoberto en el rey Candaules de la pintura de Jordaens (Giraldo, 2011: 243, 246).

Los cuadros son parte fundamental e indivisible de la narración porque hay escenas que están estrechamente relacionadas entre sí y son un modo de penetración en la conciencia de los personajes. De este modo, a través del capítulo escenificado mediante *Diana después de su baño* de Boucher (1742) nos adentramos en la mente de Luciana para descubrir que el saber que su hijastro la está observando mientras se baña le produce una atracción difícil de confesar (Persino, 1999: 40). La correlación se explica porque «el sueño de Lucrecia ha escenificado así la escena voyeurística exhibicionista desarrollada en el baño de su casa pero despojándola de todo carácter transgresivo.» (Persino, 1999: 40). En el primer encuentro con Fonchito que le hace percatarse de la atracción que siente por él, ella trata de negarlo, no quiere admitirlo porque se trata de un escándalo. Sin embargo, el sueño sirve para canalizar esa tensión surgida del escándalo, y se normaliza.

Se sentía disgustada con lo que había hecho, detestaba al niño con todas sus fuerzas y se empeñaba en no adivinar lo que significaban aquellas embestidas de calor que,

de tanto en tanto, le electrizaban los pezones. ¿Qué te ha pasado, mujer? No se reconocía. ¿Serían los cuarenta años? ¿O un efecto de esas fantasías y extravagancias nocturnas de su marido? No, la culpa era toda de Alfonsito. «Ese niño me está corrompiendo», pensó, desconcertada. (Vargas Llosa, 1988:64).

Después de contemplar el erotismo que se representa mediante esos cuadros, deducimos que forman parte de la colección personal de Rigoberto, quien se deleita con las fantasías que le evocan. Sin embargo, aunque la selección de cuadros se limita a obras puramente eróticas a las que se les da un sentido más erotizado aún del esperado, las dos últimas pinturas no presentan un erotismo directo, sino que es la interpretación del autor la que indirectamente se lo atribuye. Este es el caso, por ejemplo, de la monstruosa *Cabeza I* de Francis Bacon (1948), cuya interpretación erótica no es implícita debido a su carácter semi-abstracto. La elección de esta obra, según explica Rafael Lampugnani, sirve para retratar la típica función del *anima*: «a mirror image of don Rigoberto's psychological complexity». Es decir, que Vargas Llosa se sirve de una imagen confusa que sirve como indicadora de una más confusa y compleja definición de los instintos humanos (Lampugnani 1988:215).



Fig. 5 *Cabeza I*, Francis Bacon (1947-48)

En suma, la novela del escritor peruano es una reinterpretación erótica renovadora no sólo del mito de Fedra e Hipólito, sino también de las obras pictóricas de las cuales establece una relación interartística. Vargas Llosa brinda su visión personal como espectador de mitos involucrados en obras de arte, actuando como intérprete, traductor y a la vez inventor de las mismas.

#### 4. ESTUDIO COMPARATIVO INCLUYENDO OTRAS VERSIONES

«Para Ragué (Miras, 2005: 331-336), en las obras de Eurípides, Séneca, Racine, D'Annunzio, Unamuno o Esprú, Fedra se muestra desesperada frente al mundo masculino sin ser responsable de sus acciones y, junto a Clitemnestra y Medea, es considerada monstruosa por autores afines al patriarcado» (González Delgado, 2009: 194). Es por esto que para este apartado vamos a considerar varias versiones contemporáneas del mito de Fedra, no sólo aquellas que hemos analizado con mayor detenimiento en los anteriores apartados. El objetivo de esta sección es contemplar las relecturas y reescrituras prestando atención a aquellos mitemas que se mantienen de las versiones clásicas más conocidas, Eurípides y Séneca, y aquellos aspectos en los que los autores han aportado algo renovador. La idea surge en base a la clasificación en mitemas que establece Mougoyanni (2006: 80), que a su vez se basa en el análisis estructural de los mitos de Lévi-Strauss. Los mitemas pretenden extraer las unidades semánticas de las secuencias narrativas que forman la obra de manera estructurada y sintética, y en las siguientes páginas se ha intentado hacer lo propio, pero sin detenerse demasiado en todos los mitemas, sino en aquellos más destacables y que constituyen factores fundamentales para la caracterización y el desarrollo del mito de Fedra.

Asimismo, el lector observará que la selección de las obras incluidas en la tabla son únicamente de autores españoles. Esta selección no ha sido arbitraria, sino que ha pretendido plasmar en orden cronológico la evolución de las distintas versiones de Fedra en la literatura nacional, al ser ésta la especialidad de la autora.

El esquema que se ha seguido para la elaboración de esta tabla se basa, a su vez, en la clasificación de Mougoyanni, pero su contenido ha sido propio, exceptuando el caso de una parte de la obra de Vargas Llosa. Así pues, en la columna de la izquierda encontramos en vertical los autores de las obras que han escrito su versión de Fedra (para evitar confusiones con los títulos), en la columna central los conflictos psicológicos que influyen en Fedra, como el plano individual y el social, y por último los conflictos sociológicos, es decir, aquellos que tienen un reflejo claro en plano social del personaje.

	Conflictos psicológicos		Conflictos sociológicos
Fedra <sup>5</sup> de	Plano individual	Plano familiar	Plano social
Eurípides (428 a.C)	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Joven</li> <li>-Enamorada de Hipólito</li> <li>-Amor = Enfermedad</li> <li>-Vergüenza</li> <li>-Defensa del honor</li> <li>-Culpabilidad</li> <li>-Suicidio = única salida</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Nodriza = figura materna</li> <li>-Maternidad impuesta: madrastra</li> <li>-Pasión inexorable: fatalismo</li> <li>-Confesión indirecta de la pasión a la Nodriza</li> <li>-Confesión involuntaria a Hipólito</li> <li>-Rechazo de Hipólito</li> <li>-Piedad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Culto a los dioses: partícipes</li> <li>-Amor que contraviene la norma social: incesto</li> <li>-Acusación para salvar el honor: tablillas</li> </ul>
Séneca (48 a.C)	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Madura</li> <li>-Enamorada de Hipólito</li> <li>-Pasión loca, Amor = Fuerza inevitable</li> <li>-Orgullo</li> <li>-Defensa del honor</li> <li>-Decisión de la muerte como aceptación del destino: el amor no puede ser gobernado, la muerte lo derrota.</li> <li>-Cambio en la vestimenta: cazadora para atraer a Hipólito</li> <li>-Suicidio a consecuencia de la culpabilidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Maternidad impuesta: madrastra</li> <li>-Ausencia de Teseo</li> <li>-Crueldad de Teseo</li> <li>-Intento fallido de disuasión de la nodriza</li> <li>-Nodriza cómplice de la intención de suicidio</li> <li>-Posibilidad de legitimar sentimientos: matrimonio (creyendo muerto a Teseo)</li> <li>-Declaración de amor a Hipólito</li> <li>-Rechazo de Hipólito</li> <li>-Confesión de la culpa. Descubrimiento de la inocencia de Hipólito</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Culto a los dioses: partícipes</li> <li>-Amor que contraviene la norma social: incesto</li> <li>-Silencio por miedo. Confesión por amenaza</li> <li>-Acusación por cobardía</li> </ul>

<sup>5</sup> Aunque el personaje no se llame Fedra en algunas obras, como las de Vargas Llosa o Ragué Arias, se refiere a sus equivalentes. En esos casos, a Lucrecia y Teresa respectivamente.



Unamuno (1910)	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Joven</li> <li>-Enamorada de Hipólito</li> <li>-Amor = Enfermedad, locura</li> <li>-Defensa del honor</li> <li>-Celos</li> <li>-Culpabilidad, remordimiento</li> <li>-Suicidio = única salida</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Nodriza = figura materna</li> <li>-Maternidad aceptada</li> <li>-Pasión inexorable: fatalismo</li> <li>-Intento de disuasión de la Nodriza</li> <li>-Hipólito = Teseo</li> <li>-Confesión a Hipólito</li> <li>-Rechazo de Hipólito</li> <li>-Piedad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Amor que contraviene la norma social: incesto</li> <li>-Religión cristiana: incesto + adulterio = Sacrilegio</li> <li>-Acusación para salvar el honor</li> <li>-Sacrificio: confesión para salvarse: carta. Verdad purificadora</li> </ul>
Espru (1938)	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Madura</li> <li>-Enamorada de Hipólito</li> <li>-Orgullo y seguridad. Altivez</li> <li>-Proclamación de individualidad</li> <li>-Insatisfacción. Angustia</li> <li>-Sabiduría</li> <li>-Soledad, tristeza y tedio</li> <li>-Amor = Enfermedad</li> <li>-Intentos de suicidio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Matrimonio por amor conformista</li> <li>-Maternidad impuesta: madrastra</li> <li>-Teseo reflejo de sí misma</li> <li>-Culpabilidad</li> <li>-Enone cómplice del suicidio</li> <li>-Enone = sombra de Fedra</li> <li>-Muerte de Fedra supone muerte de Enone</li> <li>-Muerte misteriosa de Hipólito: predicción del cuadro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Amor que contraviene la norma social: incesto</li> <li>-Incomprensión</li> <li>-Estudio psicoanalista: neurosis</li> </ul>
Miras (1972)	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Madura</li> <li>-Enamorada de Hipólito</li> <li>-Seguridad y defensa de sus ideales.</li> <li>-Indiferencia. No se esconde ni se avergüenza</li> <li>-Negación a resignarse. Insatisfacción.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Ausencia de Teseo</li> <li>-Odio a Teseo</li> <li>-Nodriza = figura materna</li> <li>-Confesión a la nodriza</li> <li>-Maternidad aceptada</li> <li>-Nodriza = visión racional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Culto a los dioses: partícipes</li> <li>-Amor que contraviene la norma social: incesto. Crimen</li> <li>-Relación impía e</li> </ul>

	<p>Frustración</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Ansias de libertad. Sensación de esclavitud</li> <li>-No arrepentimiento. Visión de su pasión como natural, no monstruosa</li> <li>-Reivindicación de la elección de amar a quien quiera ante matrimonio de conveniencia</li> <li>-Defensa de su verdad</li> <li>-Pérdida de honor</li> <li>-Perspectiva del amor como universal</li> <li>-Suicidio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Deseo posesivo de Hipólito</li> <li>-Visión de Teseo = amo de Hipólito y Fedra</li> <li>-Pasión correspondida. Realización sexual</li> <li>-Hipólito se exculpa</li> <li>-Rechazo de Hipólito</li> <li>-Venganza: Acuse de violación</li> <li>-Culpabilidad de la muerte de Hipólito</li> <li>-Inculpación a Teseo</li> <li>-Confesión por culpabilidad</li> </ul>	<p>infame</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Amor incestuoso = enfermedad</li> </ul>
<p>Esprui (1978)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Madura</li> <li>-Enamorada de Hipólito</li> <li>-Amor = enfermedad, locura, obsesión</li> <li>-Perversión moral</li> <li>-Remordimientos</li> <li>-Defensa de orgullo y dignidad</li> <li>-Vergüenza</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Maternidad impuesta: madrastra</li> <li>-Ausencia de Teseo</li> <li>-Teseo = mal marido: exigente e infiel</li> <li>-Odio a Hipólito. Deseo de acabar con él</li> <li>-Hipólito = Teseo joven</li> <li>-Aceptación, comprensión de Enone</li> <li>-Confesión</li> <li>-Rechazo</li> <li>-Conveniencia del distanciamiento</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Culto a los dioses:</li> <li>-Amor que contraviene la norma social: incesto. Crimen</li> <li>-Silencio. Secreto</li> <li>-Acusación para salvar el honor</li> <li>-Muerte sugerida, fuera de escena: Thánatos</li> </ul>
<p>Vargas Llosa<sup>6</sup> (1988)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Madura</li> <li>-Pasión</li> <li>-Satisfacción</li> <li>-Culpabilidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Matrimonio satisfactorio</li> <li>-Maternidad impuesta: madrastra</li> <li>-Pasión inexorable: fatalismo</li> <li>-Confesión de la pasión</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Amor que contraviene la norma social: incesto.</li> <li>-Acusación para salvar</li> </ul>

<sup>6</sup> Los mitemas seleccionados que aparecen en *Elogio de la madrastra* son los que recoge Valero Bernal (2014: 299-300) en base, a su vez, a la clasificación que realiza Mougoyanni. Estos aparecen en color azul, para distinguirlos de los que hemos añadido

		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Ausencia de Teseo</li> <li>-Pasión correspondida. Realización sexual</li> </ul>	<p>el honor: redacción</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Expulsión de la casa: suicidio social</li> </ul>
Ragué Arias (1991)	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Madura</li> <li>-Identificación con gaviota: vuela libre, no se la puede enjaular</li> <li>-Ansias de libertad, placer y amor</li> <li>-Soledad</li> <li>-Aburrimiento, hastío</li> <li>-Nostalgia. Evocación de pasado con Dionisio: infidelidad</li> <li>-Reivindicación de individualidad: no es de nadie</li> <li>-Cuestionamiento de monogamia</li> <li>-Insatisfacción</li> <li>-No arrepentimiento</li> <li>-Deseo de fuga</li> <li>-Decisión de luchar por la vida</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Ausencia de Teseo</li> <li>-Matrimonio sin amor</li> <li>-Fedra ignorada</li> <li>-Confesión de atracción a Hipólito</li> <li>-Pasión correspondida. Realización sexual</li> <li>-Hipólito proporciona juventud</li> <li>-Enfermedad fingida para evitar a Teseo</li> <li>-Dependencia económica en Teseo = cárcel</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Amor que contraviene la norma social: incesto</li> <li>-Incomprensión</li> <li>-Marginalidad: el resto de mujeres tienen un propósito, una dedicación</li> <li>-Fuga = suicidio social</li> </ul>

## 5. CONCLUSIONES

Este breve análisis sobre algunas de las más destacadas reescrituras del mito de Fedra en el panorama hispánico nos ha permitido contemplar distintas perspectivas de esa figura mitológica cuya historia ha estado siempre ligada a la tradición de la *femme fatale*. Mediante estas versiones contemporáneas hemos sido testigos de una inversión de los personajes, como en el caso de *Elogio de la madrastra*, donde se descarta la caracterización de Fedra como mujer fatal y se sugiere a Hipólito como verdadero malhechor; una perspectiva exterior a la representación de la obra a través de espectadores ficticios como son los de *Otra Fedra si gustáis* y finalmente una visión post-mortem desde los puntos de vista tanto de Fedra como de Hipólito, cuyas distintas versiones nos siembran la duda sobre cuál es la auténtica.

La perspectiva más feminista que toma Miras llena este mito de una contemporaneidad que difícilmente se consigue mediante la relectura de otros mitos. Esto, junto con las visiones de personajes externos que nos ofrece Espriu, nos ayudan a comprender cómo ha ido evolucionando la historia de Fedra y cómo se ha convertido en un nuevo símbolo de reivindicación y empoderamiento de la mujer.

Finalmente, la tabla comparativa que incluye dos obras más, la *Fedra* de Miguel de Unamuno y *Lagartijas, gaviotas y mariposas* de María José Ragué Arias, ofrece una aproximación a la evolución que ha tenido el mito en el siglo XX, comenzando con una Fedra cristiana, con remordimientos que le llevan al suicidio y acabando con otra Fedra finisecular muy distinta, que quiere ser gaviota para extender sus alas y escapar de un matrimonio sin pasión. Todas ellas mantienen un eje común, y conservan del mito del que parten los mitemas más fundamentales como son el incesto y su rechazo en la sociedad, la frustración y agonía de una mujer infeliz y el suicidio que de una forma u otra se lleva a cabo en todas ellas, ya que si bien Vargas Llosa y Ragué Arias optan por la huida de esa casa, el valor social que ello supone se pone al nivel del suicidio. Es decir, que al adaptar el mito a la época moderna en la cual el suicidio no adquiere ese valor sacrílego, buscan un equivalente que encuentran en el suicidio social, la marginalidad, el quedar al margen de una sociedad que se convierte cada vez más en una religión en sí misma.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS REFERIDAS

- Esprui, Salvador, *Espejismo en Citerea/ Letizia, Fedra y otras prosas. Obras completas – Narrativa 3*, traducción de Mireia Carulla Mur, Julia Goytisoló e Inés Bayona Masoliver, Barcelona, Edicions del mal, 1985.
- Esprui, Salvador, *Otra Fedra, si gustáis*, edición bilingüe, apéndice de María Aurèlia Capmany, Joan Triadú y Francesc Vallverdú, Barcelona, Ediciones Península, 1979.
- Eurípides, *Hipólito*, traducción de Carlos Miralles, Barcelona, Bosch, 1977.
- Miras, Domingo, *Teatro mitológico*, ed. Virtudes Serrano, Ciudad Real, Biblioteca de autores y temas manchegos, 1995.
- Ragué Arias, María-José, *Lagartijas, gaviotas y mariposas*, Murcia, Universidad de Murcia, 1991.
- Séneca, Lucio Anneo, *Tragedias II: Fedra*, trad. Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1980.
- Unamuno, Miguel de, *Obras completas V: Teatro completo y monodialogos*, Escelicer, Madrid, 1966, pp. 299-363.
- Vargas Llosa, Mario, *Elogio de la Madrastra*, Barcelona, Tusquets Editores, 1988.

### ESTUDIOS

- Diel, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Editorial Labor, 1995, pp. 184, 193.
- García Gual, Carlos, *Los mitos griegos en la literatura de nuestro tiempo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.
- Giraldo, Efrén, «Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades», *Co-herencia* (Medellín, Colombia) 8, 15, 2011, pp. 239-268.
- González Delgado, Domingo, «Reivindicaciones feministas en el teatro mitológico de Domingo Miras», *X Congreso internacional de literatura española contemporánea, La mujer en la literatura, la sociedad y la historia*, A Coruña, Universidad de A Coruña, 2009, pp. 189-195.
- Goñi, Zubieta, Carlos, *Alma femenina. La mujer en la mitología*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- Lampugnani, Rafael, «Erotic parricide in Vargas Llosa's *Elogio de la madrastra*», *Antípodas. Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland, Special Issue Mario Vargas Llosa: From Panteón y las visitadoras to Elogio de la madrastra*, nº1, Madrid/Sydney/Auckland, Vox/AHS, 1988, pp. 209-218.
- Mougoyanni Hennesy, Christina, *El mito disidente. Ulises y Fedra en el teatro español contemporáneo (1939-1999)*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2008.

- Paco Serrano, Diana de, *Polifonía*, introd. de Wilfried Floeck, Murcia, Univers. de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009.
- Persino, María Silvina, «Mario Vargas Llosa: la mirada erótica», cap. 1 de *Hacia una poética de la mirada: Mario Vargas Llosa, Juan Marsé, Elena Garro y Juan Goytisolo*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, pp. 19-67.
- Ragué Arias, María-José, «Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra», *Anales de la literatura española contemporánea (ALEC)*, 34, 2, 2009, pp. 563-576.
- Serrano, Virtudes, *El Teatro de Domingo Miras*, Murcia, Universidad de Murcia, 1991.
- Tibón, Gutierre, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Valero Bernal, Victor, «La inversión del mito de Fedra en *Elogio de la madrastra* de Vargas Llosa», *Cartaphilus, Revista de investigación y crítica estética* 13, 2014, pp. 297-311.