

Reflexiones en torno al *juego de velos* del *Fedro* y una posible alusión al *Hipólito velado*

Jonathan Lavilla de Lera¹

Recibido: 26 de agosto de 2016 / Aceptado: 3 de diciembre de 2016

Resumen. El presente texto nace como anexo a una investigación previa sobre el *Fedro* de Platón. En aquella ocasión, al elaborar un nuevo comentario del diálogo en su totalidad, tuvimos que reflexionar acerca de los posibles sentidos del pasaje en el que Sócrates cubre su rostro para pronunciar su primer discurso sobre el amor (cf. *Phdr.* 235a4-5). Fruto de dicho análisis, se planteó la siguiente hipótesis: ¿podría este texto contener una alusión implícita al *Hipólito velado* de Eurípides? Entonces, se decidió posponer el estudio en profundidad acerca de esta conjetura, pues no resultaba fundamental para captar el significado del susodicho pasaje. Unos meses más tarde, el presente artículo retoma aquella cuestión, tratando de ofrecer una respuesta. Si bien no resulta posible probar que el *Fedro* aluda al *Hipólito velado*, hay algunos indicios que hacen posible que dicha intertextualidad exista. Precisamente, el objetivo de este texto es mostrarlos.

Palabras clave: Platón; *Fedro*; Eurípides; *Hipólito*; intertextualidad; velo.

[en] Some considerations on *Phaedrus*' «veils' play» and a possible reference to the *Veiled Hippolytus*

Abstract. The current paper has arisen as an appendix of a previous research on the *Phaedrus* of Plato. On that occasion, while we were working on a new commentary of the full dialogue, we had to consider the possible meanings of the passage in which Socrates veils his head to pronounce his first speech on love (cf. *Phdr.* 237a4-5). As a result of that inquiry, a hypothesis came to our mind: could this text contain an implicit reference to the lost *Veiled Hippolytus* of Euripides? We did not go in depth on this matter, as it was not essential to grasp the meaning of the aforementioned passage. However, we did not forget about this possibility and the present paper tries to answer it. Even if it is not possible to prove that the *Phaedrus* alludes to the *Veiled Hippolytus*, there are some evidences that make this intertextuality possible. The main scope of this paper is to show them.

Keywords: Plato; *Phaedrus*; Euripides; *Hippolytus*; intertextuality; veil.

Cómo citar: Lavilla de Lera, J. (2017) Reflexiones en torno al *juego de velos* del *Fedro* y una posible alusión al *Hipólito velado*, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 27, 83-116

¹ Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
Eidos: Platonisme i Modernitat
E-mail: jonathan.lavilla@ehu.eus

1. Introducción: génesis, *status quaestionis*, objetivos y metodología

El presente texto nace como apéndice de una investigación anterior que trató sobre el *Fedro* de Platón². En *Phdr.* 237a4-5, Sócrates decide cubrirse el rostro (el verbo empleado es ἐγκαλύπτω) para entonar el primero de sus dos discursos sobre el ἔρωσ. Según las palabras del propio Sócrates (cf. *Phdr.* 237a4-5), lo hace así para completar el discurso con la mayor rapidez posible y no sentir vergüenza ante la mirada de su interlocutor. No obstante, tal y como se explicará a continuación y a tenor de la falta de consenso entre los comentaristas, captar el motivo real por el que decide cubrirse el rostro no resulta sencillo. Más allá de la ironía con la que se reviste la acción dramática, la lectura literal también es susceptible de ser interpretada de modos distintos, en tanto que no se explicita el motivo por el que el filósofo ateniense debiera sentir vergüenza ante la mirada de su interlocutor y, por tanto, no hay más remedio que interpretarlo según el contexto.

Fruto de este problema hermenéutico, se indagó sobre los posibles sentidos del pasaje relativo al velo, tratando de comprender todas las opciones y escoger después la más verosímil. De este modo, se advirtió que, si bien no puede constituir en absoluto el motivo central que lleva a Platón a hacer que su Sócrates se cubra el rostro, el pasaje podría contener un guiño o referencia al *Hipólito* de Eurípides y, tal vez, aún con mayor concreción, al conocido como Ἰππόλυτος (Κατα)Καλυπτόμενος, del que apenas se conservan unos escasos fragmentos. Cabe señalar que desde el inicio se advirtió que no sólo se trata de una hipótesis, sino de una hipótesis indemostrable, ya que ningún texto permite contrastar que *de facto* el Académico tuviese dicha obra en mente al elaborar este pasaje del *Fedro*. No obstante, se consideró que podría resultar interesante reflexionar acerca de los elementos del diálogo que permiten conjeturar una posible referencia al *Hipólito*, sobre todo, a tenor de que —hasta donde hemos podido saber— ningún intérprete ha teorizado sobre esta posibilidad³ y sus repercusiones a la hora de comprender la obra.

Por tanto, el presente trabajo es consciente de que tiene el *handicap* de no poder validar o contrastar su hipótesis de partida. Expresado diversamente, la presente investigación está obligada a moverse en un terreno notoriamente especulativo, pues si bien trata de ofrecer evidencias textuales que hacen posible que Platón esté introduciendo un guiño a la obra de Eurípides, de hecho, sabe que dichos indicios son incapaces de demostrar su validez, i.e. la intención de Platón al confeccionar el pasaje. Sin embargo, pensamos que no se trata de una investigación enteramente baldía y que vale la pena hacer el esfuerzo. En buena medida, uno de los mayores atractivos de esta investigación debiera residir en su carácter novedoso, pues al explorar una posibilidad no considerada previamente, podría ampliarse la comprensión que tenemos de los posibles sentidos y guiños irónicos con los que Platón confeccionó el diálogo.

Dicho esto, conviene añadir que el resultado de la investigación en modo alguno conduce a una interpretación novedosa del *Fedro*, pues la posible alusión a la tragedia eurípidea no constituye en absoluto un elemento que condicione la

² Cf. Lavilla de Lera (2014).

³ Los intérpretes del *Fedro* no han considerado esta posible referencia; los comentaristas del *Hipólito*, en cambio, sí que se refieren en ocasiones al *Fedro*, pero sólo para reflexionar sobre el origen del título del *Hipólito* perdido a la luz de otros pasajes de la literatura griega en los que un personaje vela su rostro, por lo que resulta irrelevante en lo que concierne al objetivo de este texto. Cf. v. gr. Roisman (1999: 407).

discusión mantenida por los dos personajes, sino, tal vez, un guiño jocoso de la escritura platónica a uno de los discursos contra los que polemiza en la ciudad, a saber, el de la tragedia. Por tanto, la hipótesis y su desarrollo pueden servir para que la comprensión de esta obra gane en matices, pero no para alcanzar una interpretación novedosa o privilegiada de los temas en él planteados.

El objetivo, por tanto, no es otro que mostrar que resulta posible que el pasaje relativo al velo socrático contenga una alusión al *Hipólito* de Eurípides —especialmente al *Hipólito* perdido— y extraer de dicha hipótesis algunos matices que podrían tenerse en cuenta al interpretar el diálogo. Para ello, si bien el carácter de la hipótesis propuesta no permite contrastar la veracidad de lo planteado⁴, trataremos de mostrar que esta conjetura se fundamenta en los textos. Es decir, se trabajará con el material existente y se indicarán los indicios que hacen posible la existencia de una referencia al *Hipólito Velado* en el *Fedro*. Es pues tarea del lector juzgar la mayor o menor verosimilitud de esta hipótesis.

Con este método de trabajo, en primer lugar analizaremos el diálogo entre Sócrates y Fedro, prestando especial atención al recurso del velo; a continuación, abordaremos el asunto de los dos *Hipólitos*, para pasar después a analizar los elementos que pueden inducir a pensar en la referencia a la que hemos aludido, ofreciendo de paso una serie de comentarios que deberían esclarecer los motivos que podrían haber llevado a Platón a introducir una referencia semejante.

2. El *Fedro* de Platón

2.1. El juego de velos: contextualización

Para estudiar la posible alusión al *Hipólito* perdido es necesario atender primero al pasaje en el que Sócrates vela su rostro. El texto resulta más complejo de lo que pudiera parecer en una primera lectura, ya que interactúa con otros elementos del diálogo. Conviene, por tanto, situar el paso en contexto e indicar la función que desempeña en el conjunto de la obra.

La acción dramática arranca con el encuentro entre Fedro de Mirrinunte y Sócrates. El primero anuncia que ha escuchado un discurso de Lisias, en el que un no-enamorado trata de ganarse los favores de un joven apuesto, defendiendo que la relación con un enamorado ocasiona numerosos males, mientras que el vínculo con un no-enamorado solamente genera beneficios (cf. *Phdr.* 227c3-8). Además, considera que el discurso debe ser del interés de Sócrates —por tratar sobre cuestiones eróticas— y éste, aunque con notoria ironía, muestra su afán por conocerlo (cf. *Phdr.* 227b9-11). El de Mirrinunte se ofrece a recitar memorísticamente el discurso, pero Sócrates se niega, al haber descubierto que su interlocutor lleva consigo el texto de Lisias oculto bajo el manto, y le exige que se limite a leerlo en voz alta (cf. *Phdr.* 228d6-228e2). Tras ello, Fedro pregunta al filósofo qué le ha parecido el discurso (cf. *Phdr.* 234c6-7) y Sócrates sostiene que su parte retórica, es decir,

⁴ Lamentablemente, así como no poder contrastar las intenciones del fundador de la Academia hace imposible falsar las hipótesis expuestas, el hecho de conservar únicamente algunos fragmentos del *Hipólito Velado* dificulta la investigación más si cabe. Consecuentemente, lo que se desarrolla en lo sucesivo debe considerarse en todo momento como posibilidades más o menos verosímiles, pero nunca como tesis que deseen imponerse en tanto que verdades *de facto*.

la *dispositio*, es superable (cf. *Phdr.* 235a1-9). El de Mirrinunte insiste en que, si es superable, lo demuestre con un nuevo *lógos* (cf. *Phdr.* 235d4-e1) y, pese a las reticencias iniciales, aquél accede a ello. De todas formas, el filósofo advierte que lo que va a decir no es de cosecha propia, sino que se lo escuchó a sabios varones y mujeres de otra época (cf. *Phdr.* 235b5-d3). En este contexto, se dispone a entonar un discurso que defienda la misma tesis (cf. *Phdr.* 235e2-236a6), a saber, que es preferible conceder los favores al no-enamorado antes que al enamorado. Conviene señalar que antes de empezar la declamación, Sócrates anuncia que hablará con el rostro cubierto para completar el discurso lo antes posible y no sentir vergüenza al mirar a su interlocutor.

Para comprender correctamente el sentido que desempeña este pasaje en relación al discurso de Lisias y al primero de Sócrates, resulta indispensable tener presente lo siguiente. Una vez anunciado que va a hablar con el rostro cubierto y tras invocar a las musas (cf. *Phdr.* 237a7-b1), Sócrates elabora una breve *narratio* en la que informa sobre el contexto dramático en el que se profiere el discurso. Dice así:

Ἦν οὕτω δὴ παῖς, μᾶλλον δὲ μειρακίσκος, μάλα καλός· τοῦτω δὲ ἦσαν ἐρασταὶ πάνυ πολλοί. εἷς δὲ τις αὐτῶν αἰμύλος ἦν, ὃς οὐδενὸς ἦττον ἐρῶν ἐπεπέκει τὸν παῖδα ὡς οὐκ ἐρῶν. καὶ ποτε αὐτὸν αἰτῶν ἔπειθεν τοῦτ' αὐτό, ὡς μὴ ἐρῶντι πρὸ τοῦ ἐρῶντος δεοὶ χαρίζεσθαι, ἔλεγεν τε ᾧδε. (*Phdr.* 237b2-6)

Mediante estas palabras Sócrates advierte que la persona que a continuación vituperará los efectos nocivos que causa la relación con el que padece el enamoramiento es, de hecho, un enamorado que mediante un discurso sesudo y moderado pretende seducir al joven pretendido, para que de este modo decida ofrecerle a él sus favores y no al resto de pretendientes. Además, la cuestión queda reafirmada a continuación, en tanto que su discurso sostiene que el amor no sólo es cierto deseo, sino que todos los humanos —también los que no están enamorados— desean a los jóvenes apuestos⁵ (cf. *Phdr.* 237d3-5). Con ello, en realidad, no sólo se está desvelando que el pretendido desinterés del enamorado encubierto de Sócrates sea falso, sino, sobre todo, se está denunciando que la supuesta frialdad del no-enamorado lisiaco también era falsa. La cuestión salta a la vista, pues de no desear al muchacho al que ofrece su discurso, ni tan siquiera se dirigiría a él. Así, el primer discurso Socrático sirve en buena medida para descubrir la verdadera naturaleza del no-enamorado de Lisias⁶, que en realidad es un enamorado encubierto⁷. El velo con el que cubre Sócrates su rostro, en cierta medida, constituye un guiño jocoso que debiera servir para desenmascarar la velada naturaleza y las verdaderas intenciones⁸ de los oradores que pronuncian los dos primeros discursos del diálogo.

⁵ Por tanto, a continuación resulta necesario precisar en qué se distingue un enamorado de un no-enamorado que desea, y para ello se sostiene que el enamorado es el que desea de forma desmesurada o *hybrística*.

⁶ Del mismo modo, en este juego de ocultamientos y desvelamientos resulta significativo que al inicio del diálogo Fedro oculte bajo el manto el texto de Lisias, con la intención de ejercitarse en la declamación memorística con Sócrates. Por tanto, el velo socrático no sólo desvela la verdadera naturaleza del no-enamorado del logógrafo, sino que responde además al ocultamiento previamente realizado por Fedro.

⁷ Rosen (1988: 90) ha sido uno de los autores que ha señalado sin ambages que el enamorado es en realidad un enamorado encubierto: «the nonlover is in fact a concealed lover, however base a lover».

⁸ Se trata de una cuestión de máxima relevancia, pues, de hecho, el supuesto no-enamorado lisiaco pretende vender su discurso como una propuesta franca y honesta. La cuestión se puede apreciar desde el inicio de su discurso: los verbos en segunda persona del singular, ἐπίστασαι (*Phdr.* 230e6) y ἀκίκοις (*Phdr.* 230e7), deben

Se comprende así que el pasaje del velo socrático no es un elemento aislado, sino que está en relación directa con la acción dramática anterior y el texto de Lisias, así como con el discurso que pretende rivalizar retóricamente con este último⁹. Además, el pasaje debe ponerse en relación directa con el tercer discurso erótico del diálogo. Después de que Sócrates entone su primer *lógos* con el rostro cubierto y cuando Fedro le está reclamando que no se marche todavía y que conversen en lo sucesivo sobre lo expuesto, aquél recibe la aparición de la señal divina [τὸ δαμόνιον σημεῖον] y comprende que no debe dejar el lugar hasta purificarse de la falta cometida (cf. *Phdr*: 242a3-c4). Sostiene entonces que el discurso pronunciado ha sido impío, ya que ha vituperado el amor, cuando en realidad Ἔρως es una divinidad o algo divino (cf. *Phdr*: 242d4-243a3). Consecuentemente, en este punto del diálogo se defiende que el discurso anterior —pero también el de Lisias— en realidad no fue ni sensato ni verdadero (cf. *Phdr*: 242e5-243a1) —o más exactamente, que no constituye una verdad simple (cf. *Phdr*: 244a5-6)—. En este momento, por tanto, la disputa entre Sócrates y Lisias parece dejar el terreno retórico y centrarse en el contenido. A continuación, se defenderá una tesis aparentemente opuesta a la anterior, a saber, que es preferible conceder los favores a un enamorado que a un no-enamorado¹⁰. El tercer discurso constituye pues una retractación en forma de *palinodia* [παλινωδία]. En su esfuerzo por aparentar que su segundo discurso difiere netamente del primero, entre otras cuestiones, trae a colación el recurso al velo previo, para dejar claro que esta vez se dispone a hablar con la cabeza descubierta y no como antes, que la veló (el verbo empleado vuelve a ser ἐγκαλύπτω) por vergüenza (cf. *Phdr*: 243b6-7). Además, al iniciar su palinodia asegura que el discurso anterior era de Fedro, mientras que el nuevo, de Estesícoro.

Pese a los «esfuerzos» de Sócrates por afirmar el carácter antitético sus dos discursos, la cuestión no es exactamente como pudiera parecer a simple vista. Además, el texto ofrece elementos suficientes para comprender que el narrador ficticio de ambos discursos es uno y el mismo. Inmediatamente antes de entonar su segundo *lógos*, Sócrates profiere unas palabras que dejen esta cuestión fuera de toda duda:

Ποῦ δὴ μοι ὁ παῖς πρὸς ὃν ἔλεγον; ἵνα καὶ τοῦτο ἀκούσῃ, καὶ μὴ ἀνήκοος ὢν φθάσῃ χαρισάμενος τῷ μὴ ἐρῶντι. (*Phdr*: 243e4-6).

Al entonar sus discursos, Sócrates juega a dejar de lado su propia identidad para representar el rol del enamorado que trata de persuadir a un apuesto joven. Por otra parte, resulta significativo comprobar que el propio Fedro también toma parte en este juego de representaciones, como demuestra su respuesta:

sugerirle al mancebo que no existe ningún misterio en el asunto del que se tratará, puesto que *conoce* la situación y *ha escuchado* que juzga conveniente para los dos que sus intenciones se lleven a cabo. En otras palabras, mediante un breve exordio, desde el inicio se le reclaman al joven sus favores, si bien con una sesuda estrategia con la que se trata de persuadir al muchacho de que se hace esto de forma franca y honesta.

⁹ Advuértase que al ser los dos oradores ficticios enamorados encubiertos, cobra pleno sentido la batalla retórica o estilística anunciada por Sócrates, pues su discurso, que aparentemente defiende la misma tesis, sólo compete con el anterior en lo que atañe a la *dispositio*.

¹⁰ El presente artículo no tiene por objetivo comprender la estrategia de la serie discursiva propuesta por Platón, por lo que no se argumentará al respecto. En cualquier caso, advuértase que no sostenemos que el tercer discurso sea el texto privilegiado que haga de portavoz de la verdad platónica, sino que el asunto resulta mucho más complejo; una correcta comprensión de la naturaleza del amor sólo puede realizarse mediante la integración dialéctica de los tres discursos. Para esta cuestión, véase Lavilla de Lera (2016).

Ὅτος παρά σοι μάλα πλησίον ἀεὶ πάρεστιν, ὅταν σὺ βούλη (Phdr. 243e6-7).

Así pues, resulta evidente que el narrador ficticio del segundo y tercer discurso del diálogo es el mismo. Análogamente, el juego del velo guarda una continuidad y es el mismo orador ficticio —conviene tener presente que no es un mero recurso del personaje platónico Sócrates, sino, además, un recurso del personaje que Sócrates representa al declamar sus dos discursos, i.e. del enamorado encubierto que posteriormente se retracta y elogia el amor abiertamente— quien decide hablar en primera instancia con el rostro cubierto y en una segunda, en cambio, a cara descubierta.

Según se indicó, al cubrirse el rostro Sócrates exhortaba implícitamente a desvelar la verdadera naturaleza del no-enamorado lisiaco. Se ha de añadir ahora que al descubrir su rostro Sócrates invita de manera explícita a considerar el carácter impío del discurso anterior y a entender la palinodia, en cambio, como el discurso pío y verdadero respecto al amor. Adviértase que pese a las apariencias iniciales, cuando Sócrates cubre su rostro está desvelando la naturaleza del discurso anterior. Cabe añadir que de manera análoga, cuando Sócrates descubre su rostro, en realidad, está velando la verdadera naturaleza de sus dos discursos. El presente artículo evita desarrollar esta cuestión, pues se trata de un asunto complejo y que requiere de una larga argumentación. Baste con lo que sigue: según se ha defendido por diversos autores, los dos discursos socráticos pueden y deben entenderse como uno solo y su contenido de verdad no se circunscribe de manera aislada a ninguno de ellos, sino que debe extraerse de su conjunto de forma dialéctica¹¹ —es decir, siendo capaz de llevar a una sola forma mediante una visión de conjunto aquello que está diseminado en muchas partes e, inversamente, siendo capaz de dividir en especies y según sus articulaciones naturales lo que se muestra de forma unitaria (cf. Phdr. 265d3-5 y 265e1-3), o, expresado diversamente, siendo capaz de pasar de lo uno a lo múltiple y de la multiplicidad a la unidad¹²—. Así pues, el velo, en cierta manera, constituye un recurso irónico no ya sólo de Sócrates respecto a Fedro, sino de Platón respecto al lector, mediante el que se le desafía a ir más allá de lo meramente aparente. Lo que aparentemente debiera servir para velar algo, en el fondo sirve como un resorte para desvelar una realidad, mientras que lo que aparentemente constituye un desvelamiento, en cambio, vela la realidad sobre los dos discursos socráticos. Obviamente, esta cuestión no es gratuita, sino que, por una parte, responde al *modus operandi* de Fedro —que en el inicio del diálogo cubre el texto de Lisias bajo su manto fingiendo no tenerlo consigo— y del no-enamorado lisiaco —que en realidad constituye un enamorado encubierto—; por otra, obedece a la estrategia de la escritura platónica, que no busca transmitir verdades de manera dogmática, sino propiciar que el lector sea capaz de comprender la verdad por sí mismo, en parte, a través de situaciones dramáticas y conversaciones semejantes. Es por ello que, como ha señalado Rowe (1988²: VII), en el diálogo que aquí se analiza *nada es exactamente lo que parece*.

¹¹ Cf. v. gr. Griswold (1986), Trabattoni (1995), Bonazzi (2011), Werner (2012).

¹² El propio lector debe realizar una operación que guarda cierta analogía, pues para comprender correctamente el diálogo es necesario captar en qué sentido los dos discursos socráticos constituyen uno solo y en qué sentido forman una pluralidad.

2.2. El juego de velos: sentido y relevancia

Según lo expuesto, el recurso al velo no es un elemento aislado del diálogo, sino que desempeña una función muy relevante en lo que se refiere al significado de la obra. En lo sucesivo, recogemos los principales sentidos que dicha imagen podría estar movilizand. De entrada, se prestará atención a lo que el pasaje dice en su literalidad para extraer sus posibles significados. El paso en el que Sócrates anuncia que hablará con el rostro cubierto es el siguiente:

Ἐγκαλυψάμενος ἔρῶ, ἵν' ὄτι τάχιστα διαδράμω τὸν λόγον καὶ μὴ βλέπων πρὸς σέ
ὕπ' αἰσχύνῃς διαπορῶμαι. (*Phdr.* 237a4-5)

Reproducimos también el fragmento en el que Sócrates, antes de entonar la palinodia, afirma que hablará sin el velo y no como antes con la cabeza cubierta a causa de la vergüenza:

πρὶν γάρ τι παθεῖν διὰ τὴν τοῦ Ἔρωτος κακῆγορίαν πειράσομαι αὐτῷ ἀποδοῦναι τὴν
παλινωδίαν, γυμνῆ τῆ κεφαλῇ καὶ οὐχ ὥσπερ τότε ὑπ' αἰσχύνῃς ἐγκεκαλυμμένος.
(*Phdr.* 243b4-7)

Los textos muestran sin ambages que Sócrates relaciona el velo con la vergüenza. Sin embargo, no resulta obvio a qué vergüenza se refiere el pasaje, pese a que la mayoría de comentarios hayan resuelto el asunto de manera excesivamente fácil. Según una lectura que ha tenido mucho éxito entre los comentaristas, el filósofo se velaría el rostro al entonar el primero de sus discursos ya que es consciente de que lo que está a punto de declamar es falso —o al menos parcial— e impío, es decir, el velo simbolizaría no sólo que Sócrates considera que al defender una tesis semejante a la de Lisias está cometiendo un pecado del que debe avergonzarse, sino que además es consciente de la ceguera de sus palabras¹³; en cambio, el motivo de descubrir el rostro en la palinodia sería que es entonces cuando se dispone a desvelar su auténtico pensamiento sobre el amor, el cual es además pío y verdadero. Asimismo, algunos¹⁴ añaden que si bien Sócrates tendría la intención que acabamos de mencionar, Fedro entendería que la vergüenza de la que trata de protegerse Sócrates se debe a que siendo un particular [ιδιώτης] va a atreverse a oponer batalla de forma improvisada (se emplea el participio del verbo αὐτοσχεδιάζω) a un profesional de los discursos como Lisias (cf. *Phdr.* 236d4-5).

Aunque se trata de una lectura posible, no es la única. Cabe señalar que Sócrates repetidamente asocia la autoría de su primer discurso con fuentes externas: en *Phdr.* 235b6-9 y *Phdr.* 235c2-4 lo vincula con sabios varones y mujeres de antaño, ya sea Safo la bella, Anacreonte el sabio o algún otro escritor; en *Phdr.* 235c5-d3 subraya que lo que va a narrar no es de cosecha propia, sino que se limita a transmitirlo¹⁵; en *Phdr.* 237a7-b1 invoca a las Musas para recitar el discurso; en *Phdr.* 243e9-244a2, en

¹³ Cf. v. gr. Hackforth (1952: 35, n. 4), Friedländer (1969: 226), de Vries (1969: 82), Sallis (1975: 123), Burger (1980: 34-35), Roisman, (1999: 407), Sala (2007: 100), García Peña (2009: 139).

¹⁴ Cf. v. gr. de Vries (1969: 82), Sallis (1975: 123), Velardi (2006: 146-147, n. 80), Sala (2007: 99).

¹⁵ Es evidente que Sócrates emplea la ironía, pues en otros pasajes como *Phdr.* 236d4-5 afirma que se dispone a improvisar el discurso. De hecho, la estrategia de Sócrates parece que se dirige a subrayar que lo relevante para juzgar un discurso no es su fuente, sino su contenido.

cambio, dice que el primer discurso es de Fedro. Si a esto se le añade que Sócrates afirma que al recitarlo se limitará a superar en su estilo el discurso de Lisias, aquél no necesariamente tendría que fingir que experimenta vergüenza del discurso, pues estrictamente ni es suyo ni defiende una tesis propia. Y a pesar de todo, pensamos que los autores que señalan que Platón está movilizándolo dicho sentido aciertan, pues el discurso es en realidad de cosecha socrática y al ser integrado con el segundo resulta plenamente platónico. Aunque se tiene muy en cuenta lo expresado por el texto de Lisias, el segundo discurso del diálogo es un producto del Sócrates de Platón y forma parte de su concepción acerca del ἔρως, si bien debido a la estrategia pedagógica empleada, el hijo de Sofronisco y Fenáreta finge que su primer y segundo discurso son antitéticos y que, además, el primero era *totalmente* errado. Dicho esto, defendemos la hipótesis de que además de este sentido, se estaría jugando con otro que, aunque generalmente no haya sido señalado por los comentaristas, resulta igual de relevante.

Si se presta atención a la acción dramática, se comprende que Sócrates no sólo profiere dos discursos que hacen frente al de Lisias, sino que al pronunciarlos representa el rol del narrador ficticio, i.e. en el primer caso el del enamorado encubierto y en el segundo el del enamorado filosófico. Se vio además que existe una continuidad entre ambos y que el narrador ficticio, si bien cambia de tesis y de estrategia, es uno solo, como también es uno el muchacho al que se dirige. Pues bien, como resulta lógico que Sócrates actúe en concordancia con la situación erótica que representa, es enteramente verosímil que un enamorado que finge no serlo decida velar su rostro para que el muchacho al que se dirige no intuya el vivo deseo que siente su interlocutor al hablarle. Es sabido que un enamorado fácilmente puede sentir turbación, nerviosismo y vergüenza frente a la mirada fija y directa del amado al que pretende seducir. Siendo así —y con más razón cuando el enamorado quiere fingir que no siente amor por su interlocutor—, no debe resultar extraño que Sócrates, encarnando el rol del enamorado encubierto, decida velar su rostro igual que el enamorado encubierto vela sus intenciones para que su estrategia tenga éxito. Lógicamente, al cambiar de estrategia, es decir, cuando el enamorado encubierto se retracta de cuanto dijo y decide elaborar un elogio del amor y mostrarse a las claras como un enamorado, el recurso al velo se vuelve vacío. En tanto que el narrador ficticio ya no es un enamorado que finja no serlo, sino un enamorado que así lo confiesa, el recurso al velo pierde sentido y se dispone a hablar al descubierto; ya no resulta necesario que cubra su *páthos*.

Esta interpretación no sólo casa plenamente con la acción dramática del diálogo, sino que parece la más directa y simple —por eso se defiende aquí que constituye un sentido tan relevante como el aludido anteriormente—, y, además, resulta enteramente compatible con la anterior lectura mencionada.

Junto a este par de posibilidades, conviene hacer referencia a la hipótesis de Griswold (1986: 55), pues también resulta compatible con las dos anteriores y guarda una estricta coherencia con la acción dramática y los problemas que se ponen en juego en el diálogo. Según el estadounidense, la cuestión del velo formaría parte de la estrategia irónica mediante la que Sócrates reflexiona sobre la fuente de los discursos y del conocimiento en general¹⁶. Pronunciado por alguien con la cara

¹⁶ Además, el texto en cuestión aludiría de manera directa a lo señalado por Sócrates en *Phdr.* 234d1-6, donde éste afirma haberse entusiasmado no tanto por el *lógos* como por contemplar el radiante rostro de Fedro al leerlo (cf.

cubierta, el discurso de Sócrates puede oírse, pero su fuente no puede verse de forma directa —cabe recordar que, según se ha indicado, él mismo liga el discurso a una fuente incierta en *Phdr.* 235b6-9, *Phdr.* 235c2-4 y *Phdr.* 235c5-d3—. En esa línea, el pasaje serviría para parodiar el tono impersonal y frío que emplea el no-enamorado lisiaco¹⁷, y para diferenciar netamente la fuente de Fedro, i.e. un texto escrito de un logógrafo, de la de Sócrates. Se le podría añadir a esto que tal recurso también podría servir para marcar una diferenciación neta entre la transmisión oral y escritural del conocimiento.

No sólo estas tres lecturas del pasaje son compatibles, sino que Platón podría tener en mente las tres al confeccionarlo. Asimismo, cabe recordar que estos sentidos se enmarcan dentro de una significación mucho más profunda, en la que cubrirse con el velo permite desvelar el *modus operandi* de Lisias —y de Fedro—, mientras que retirar el velo sirve para velar el carácter unitario del primer y segundo discurso socrático. Junto a esto, resulta relevante que si bien estos son los sentidos principales que puede tener el pasaje, ni mucho menos se agotan con ellos todas las posibilidades y matices¹⁸. Existen otras cuestiones a las que Platón podría estar apuntando de manera más o menos irónica o como guiños más o menos marginales al lector, y que tal vez resultasen evidentes para sus contemporáneos, pero difíciles de apreciar para los lectores modernos. Precisamente, este trabajo de investigación trata sobre la posible existencia de uno de estos guiños y en concreto al *Hipólito* perdido de Eurípides. No obstante, antes de abordar la cuestión de manera directa, nos referiremos a otra de estas posibles alusiones que se movilizan en el pasaje relativo al velo.

Varios autores¹⁹ han señalado con acierto que el pasaje podría contener una alusión a los misterios de Eleusis. Reproducimos a continuación parte de una nota de Velardi (2006: 146-147, n. 4), que es uno de los autores que lo ha expuesto de manera más extensa y esclarecedora:

Per l'immagine di Socrate a capo coperto, Platone potrebbe aver tratto spunto dalla cerimonia dell'iniziazione ai misteri eleusini (le divinità principali venerate nei misteri, Demetra e Core, erano probabilmente incluse tra le immagini votive che Socrate vede nel luogo dove si svolge il dialogo [...]), durante la quale l'iniziando, a capo velato e con i piedi nudi, sedeva su uno sgabello ricoperto da un vello, come mostra la scena dell'iniziazione di Eracle, archetipo mitico dell'iniziato ai isteri di

Bonazzi: 2011, 45, n. 52). La cuestión tiene que ver con la situación erótica parodiada por Sócrates en relación al tema de los tres discursos, pero también con la relación que guarda Fedro con el conocimiento y sus fuentes.

¹⁷ Benardete (1991: 116) es uno de los autores que mejor han explicitado esta cuestión al advertir que se trata de un discurso carente de vocativos.

¹⁸ Sin ir más lejos, conviene no descuidar que el juego del velo también constituye un guiño al poeta lírico Estesícoro (cf. Demos: 1999; Capra: 2014, 40-41), mencionado por primera vez en *Phdr.* 243a y al que Sócrates atribuye la autoría de su segundo discurso en *Phdr.* 244a. El filósofo juega a entablar un paralelismo entre sus dos discursos y la anécdota sobre la suerte del poeta lírico (cf. v. gr. Pl. *Phdr.* 242e-243e; Isoc. *Hel.* 64). Se dice que en una ocasión Estesícoro injurió injustamente a Helena, lo que le acarreó la pérdida de la visión; en consecuencia, para recuperar la vista el poeta tuvo que elaborar una *palinodia* en la que exculpó a la lacedemonia de cualquier falta, negando así que ésta hubiese viajado jamás a Troya. Al entonar sus dos discursos, Sócrates quiere jugar a mostrar que el primero es impío y falso, lo cual propiciaría su pérdida de la visión, en este caso, mediante el recurso al velo; posteriormente, al retractarse mediante su segundo discurso o *palinodia*, el cual se pretende totalmente opuesto al anterior y pío, Sócrates se deshace del velo, recuperando la visión como le sucedió a Estesícoro al entonar su *palinodia*.

¹⁹ Cf. v. gr. Velardi (2006: 146-147, n. 4), Sala (2007: 99-100), Bonazzi (2011: 45, n. 52).

Eleusi, raffigurata su un'urna cineraria di marmo dell'età augustea²⁰ [...]. Secondo Burkert [...], l'uso del capo velato, come altri elementi del rituale, ricalca, a sua volta, il modello mitico del comportamento della dea Demetra al suo arrivo a Eleusi [...], parodiato da Aristofane nelle *Nuvole* [...]. La motivazione del gesto.

No sólo el lugar escogido por Sócrates²¹, sino, sobre todo, las noticias que tenemos del Fedro histórico²² hacen plausible tal hipótesis. Según señala Andócides (*Myst*, 15), en el 415 a. C. Fedro fue acusado por el meteco Teucro de haber profanado los misterios de Eleusis y tuvo que exiliarse. Pues bien, en un texto en el que Sócrates emplea repetidamente la ironía respecto a su interlocutor, no debería resultar extraño que mediante el recurso al velo el filósofo esté apuntando en esta dirección en modo de burla²³. De hecho, en el diálogo hay varias alusiones a los misterios²⁴ y la propia filosofía se caracteriza por momentos como un tipo de iniciación²⁵, lo cual no resulta habitual y posiblemente se deba a la provocativa manera en la que Sócrates elabora su discurso en relación a Fedro. Es más, que Sócrates entone su primer discurso con el rostro cubierto y el segundo al descubierto guardaría lógica con el ritual de los misterios, al coincidir la primera fase con el estadio del μύσθης y la segunda con la del ἐπόπης. Esto en ningún caso implica que Platón quiera equiparar realmente su filosofía a cierto tipo de revelación o intuición mística —otros pasajes apuntan más bien en una dirección diametralmente opuesta y también lo hacen así otras obras del *Corpus*²⁶—, sino que Sócrates amolda su discurso al interlocutor que tiene en frente y, en esta ocasión, trata de provocar al de Mirrinunte.

Adviértase, sin embargo, que el recurso al velo no es ni mucho menos exclusivo del himno homérico a Deméter, sino que existe una amplia variedad de textos de la literatura griega que lo emplean en contextos que no son exactamente idénticos²⁷.

²⁰ Sala (2007: 100) añade que la causa de que el rito de los misterios incluya el uso del velo se debería a que el himno homérico a Deméter (*h Hom.* 192-211) presenta a la diosa lamentándose por el rapto de Perséfone sentada y con la cabeza cubierta.

²¹ Kerényi (2004: 69) ha sido uno de los autores que ha puesto énfasis en esta cuestión: «Ni Sócrates en el *Fedro* ni Diotima en el *Banquete* hablan realmente de los misterios de Agra y Eleusis. Pero para sus contemporáneos era perfectamente evidente que se referían a ellos»; y añade: «Platón nos muestra a Sócrates paseando con el hermoso pero enfermizo Fedro por las orillas del Iliso, cerca de Atenas, no lejos del santuario de Agra. Agra fue el escenario de los misterios menores, que servían como preparación para los misterios mayores de Eleusis».

²² Para más información sobre el Fedro histórico, véase Nails (2002: 232-234).

²³ En el diálogo abundan pasajes en los que Sócrates se reviste a sí mismo con un aire más arcaizante y solemne de lo acostumbrado. Probablemente, puede tratarse de una provocación lanzada contra Fedro, que es caracterizado como un joven refinado y urbanita, amante de la educación y discursos de los nuevos sabios de Atenas, i.e. de los rétores y sofistas.

²⁴ Por ejemplo, Wasson & Hofmann & Ruck (1978: 58-59) han defendido que mediante el mito de Bóreas y Farmacia (*Phdr.* 229c6-d2), Platón racionaliza el relato que se ocupa de justificar el origen del sacerdocio de Eleusis.

²⁵ La palinodia se caracteriza a sí misma como un elogio de la *mania* y Boyancé (1962: 464-473), des Places (1964), Kerényi (2004) y Burkert (2013: cap. V), entre otros, consideran que en pasajes como *Phdr.* 249c y *Phdr.* 250b-c Platón adopta el lenguaje y las imágenes de los misterios de Eleusis al caracterizar su filosofía.

²⁶ Contra una interpretación «intuicionista» de Platón, véase Trabattoni (2006, 2016).

²⁷ Sala (2007: 100) ha tratado de encontrar un elemento común a las diversas situaciones en las que se emplea el mito, para hallar una similitud entre el pasaje del *Fedro* y lo que ella designa como *arquetipo*: «Più in generale, il velo impiegato per coprire il capo ha nella cultura greca diverse funzioni: può rappresentare una reazione di dolore, di rabbia oppure la risposta ad una situazione in cui l'onore appare minacciato; in ogni caso, l'atto di velarsi mantiene sempre la funzione basilare della separazione spaziale già evidente nell'archetipo mitico di Demetra —che si ritira rabbiosamente degli dei e dai mortali, sostituendo non a caso il suo κλύειον κάλυμμα. In questo passo del *Fedro*, Socrate sembra voler porre una separazione netta tra

Un gran número de ellos mantienen en común cierta ligazón con el sentimiento de vergüenza, si bien no del mismo modo o en el mismo contexto. Pues bien, pensamos que el *Fedro* podría contener una alusión a una famosa escena teatral en la que se emplea el velo. Tal intertextualidad no constituiría un motivo central ni un elemento que intervenga en la correcta comprensión de la obra, sino una especie de guiño jocoso para un público al que la cuestión le resultaría familiar. Dicha obra no es otra que el *Hipólito* perdido de Eurípides. A continuación se reflexionará sobre esta obra y se justificarán los motivos por los que defendemos que resulta verosímil pensar en una posible intertextualidad.

3. La leyenda de Hipólito

3.1. La leyenda de Hipólito y la versión de Eurípides

La leyenda de Hipólito fue el tema representado por tres tragedias del siglo V a. C., a saber, dos obras de Eurípides tituladas ambas *Hipólito* —parece ser que las dos obras se representaron con dicho título, si bien posteriormente, entre la época de Eurípides y la de Aristófanes de Bizancio, se distinguieron como Ἰππόλυτος (Κατα) Καλυπτόμενος e Ἰππόλυτος Στεφανίας ο Στεφανηφόρος, ligando el primer título a la obra perdida y el segundo a la conservada²⁸— y una tercera de Sófocles titulada *Fedra*²⁹. Desgraciadamente, sólo se ha preservado íntegra una de las dos obras de Eurípides, mientras que de las dos restantes únicamente conservamos algunos fragmentos y noticias indirectas, que hacen que no haya dudas sobre su existencia, pero que no permiten tener un conocimiento amplio de las mismas. Además, la tragedia conservada es una de las fuentes más antiguas existentes sobre dicha leyenda, pues si bien resulta evidente que Eurípides y Sófocles debieron basarse en la tradición anterior, lo cierto es que apenas se conserva material que aporte un conocimiento más sustantivo. En general, la figura de Hipólito suele ser representada como la de un joven casto y dedicado a actividades al aire libre, y especialmente a la equitación. Asimismo, su historia sigue un patrón conocido en otras leyendas tradicionales, en la que una mujer casada se enamora de un joven al que intenta seducir, pero al que resentida acaba denunciando por violación ante su marido tras ser rechazado por aquél³⁰. Si bien con muchos matices, la historia fundamental que representa Eurípides en el *Hipólito* que conservamos sigue este hilo conductor³¹. A continuación, se ofrece un breve resumen de la obra conservada, pues, de hecho, no sólo constituye una de las mejores bases para reconstruir la leyenda de Hipólito,

se stesso e il discorso che sta per pronunciare, indotto dal suo interlocutore (con il quale non deve entrare in contatto visivo) e dal meccanismo generato dal λόγος di Lisia, come proteggersi dalla blasfemia che il discorso eredita dall'*Erotico* e che è passata fino a questo momento apparentemente inosservata». Sin embargo, pensamos que con ello incurre en un reduccionismo un tanto forzado, pues si se pretende ver en la separación espacial el elemento común de todos los pasajes de la tradición griega arcaica y clásica en los que se recurre al velo, de hecho, dicho distanciamiento se torna un concepto excesivamente vago.

²⁸ Cf. Méridier (1973⁵: 13, n.2), Barrett (1964: 10, n. 1).

²⁹ Cf. Barrett (1964: 10).

³⁰ Cf. Barrett (1964: 7). En la mitología griega se desarrolla el mismo motivo en la leyenda de Peleo, Acasto y Astidamia, y en la de Belerofonte, Preto y Estenebea.

³¹ Para más información sobre la leyenda y el culto relativo a Hipólito, véase Barrett (1964: 1-14).

sino que además resulta la mejor fuente para conjeturar la naturaleza de la obra homónima del mismo autor que no se ha conservado³².

Tras casarse con la amazona Hipólita y concebir a su hijo Hipólito, cuando ésta muere, el rey de Atenas, Teseo, vuelve a contraer matrimonio, esta vez con Fedra. A causa de haber asesinado a un pariente, Teseo se exilia con su segunda mujer durante un año en Trecén, donde vivía Hipólito educándose junto a Piteo.

En este contexto, la tragedia arranca con el discurso de Afrodita, que desvela la acción dramática que se desarrollará en la obra. La diosa está molesta con el hijo de Teseo y de la amazona, pues no le reconoce los debidos honores y, manteniéndose casto, rechaza el matrimonio. Además, le disgusta que muestre una excesiva veneración por Ártemis, en tanto que la emula en su actividad cazadora y manteniendo con ella una compañía [ὄμιλία] que excede lo convencional entre los mortales. Así, dice que si bien no siente envidia, se vengará [τιμωρέω] de Hipólito por haber cometido una falta [ἡμάρτηκε, *Hipp.* 21] contra ella, al no honrarla como corresponde. Añade además que su plan está bastante avanzado, hasta el punto que se cumplirá en lo que resta de día: una vez en la que Hipólito dejó Trecén y acudió al Ática para participar en las iniciaciones de los misterios de Eleusis [τέλη μυστηρίων, *Hipp.* 25], cuando Fedra vio al joven su corazón fue poseído por un amor terrible [κατέσχετο ἔρωτι δεινῷ, *Hipp.* 27-28], según los designios de la diosa. Después, desde que tuvo que exiliarse con su marido en Trecén por un año, Fedra se consume por culpa de dicho amor, pero sin que nadie del palacio conozca su enfermedad [νόσος]. Sin embargo, la voluntad de la diosa procurará que el sentimiento de Fedra salga a la luz y, como resultado, Teseo causará la muerte de su hijo mediante una de las tres maldiciones que Poseidón le concedió como regalo. Por último, añade que Fedra también morirá, si bien con gloria [εὐκλείης, *Hipp.* 47], pues así lo requiere el plan que ha trazado para vengar la falta de Hipólito.

El resto de la tragedia no hace sino mostrar cómo se cumplen los planes de Cipris, ofreciendo al auditorio una descripción detallada de los hechos y una rica caracterización psicológica de los personajes, especialmente, en el caso de Fedra. Resulta de gran interés la manera en la que se describe la pasión amorosa que padece la reina. En la obra se alude en numerosas ocasiones a su amor como una enfermedad [νόσος], ya sea por parte de la propia Afrodita como por el resto de los personajes (cf. *Hipp.* 40, 131, 176, 179, 205, 269, 279, 283, 293, 294, 394, 405, 477, 730, 766, 1306). Fedra describe con horror el desgarramiento interior que experimenta entre dos tensiones: por una parte, siente un amor intenso y agudo que no le deja descansar; por otra, tiene el firme convencimiento de que lo que siente no es correcto y que debe guardarlo en secreto para no manchar su honor cometiendo una falta ante su marido Teseo. En su situación, la reina ve la potencia erótica como algo de lo que avergonzarse [αἰσχρός] (cf. *Hipp.* 331). Captado como enfermedad, y origen de la desgracia (cf. *Hipp.* 541) y de la mala fama (cf. *Hipp.* 405, 432-432), distintos personajes —incluida Fedra— no dudan en trazar la dicotomía cordura/locura [εὖ φρονέω/οὐ φρονέω] (cf. *Hipp.* 313) o sensatez/estupidez [τὸ σωφρονεῖν/ἄνοια] (cf. *Hipp.* 398), asociando ἔρωτος en ambos casos al segundo elemento del par. Fedra se lamenta de que saber qué es lo correcto no implica realizarlo, pues a menudo el humano se decanta antes por el placer que por el buen razonamiento (cf. *Hipp.* 373-440). En definitiva, Fedra trata

³² Así lo ha expresado Roisman (1999: 397): «The most prevalent view of the first play rests on the reading of the second version».

de ocultar y mantener en secreto su pasión —ya que no puede suprimirla—, pero este sentimiento, caracterizado como una posesión o locura divina³³, acaba mostrándose excesivo, i.e. incontrolable. Cuando esto sucede y lo que permanecía oculto sale a la luz, la acción dramática avanza veloz hacia el cumplimiento de los designios de Afrodita, según señala el propio Coro (cf. *Hipp.* 593).

Fundamental resulta asimismo el papel de la Nodriz para que Fedra revele la pasión que la atormenta. Cuando la reina se empeña en mantenerla en secreto y decide no comer para avanzar hacia una muerte honrosa —y evitar así cometer alguna acción que pueda mancillar su buen nombre—, aquélla, temiendo por la salud de su señora, trata por todos los medios de averiguar qué es lo que le sucede, hasta que lo logra. No sólo eso, sino que es ella misma la que tras argumentar en repetidas ocasiones sobre lo osado de ir contra los dones de Afrodita —sostiene que no resulta conveniente para ningún mortal oponerse a los dones de un dios, pues constituye ὕβρις (cf. *Hipp.* 474)— y sin el consentimiento de la reina, que la acusa de hablar como un rétor o sofista³⁴ (cf. *Hipp.* 466, 498-499, 503-506 y tal vez en 518)³⁵, va junto a Hipólito a revelárselo, tratando de ganar al joven para su señora.

En contraste con los restantes, el personaje de Hipólito es el que resulta psicológicamente más simple, al poseer una identidad netamente unitaria que no experimenta altibajos ni momentos de duda. Al contrario, en todo momento se muestra firme en sus atributos y reafirma su posición. Como ha señalado Mussarra (2011: 135), en su culto —o emulación— a Artemis ἄγνός, αἰδώς y τὸ σωφροεῖν³⁶ son términos o conceptos con los que constantemente se vincula el hijo de Teseo. Hipólito guarda un contacto privilegiado con Ártemis y cumple un estricto celibato. Tanto es así que, pese a los consejos de un Sirviente, no tiene la consideración debida con Afrodita (cf. *Hipp.* 88-117). A diferencia de lo que señalaba la propia Fedra, Hipólito no tiene problema alguno ni con el conocimiento ni con la deliberación acerca de la acción práctica. El hijo de la amazona afirma que no le hace falta aprender nada, pues posee de manera natural —es decir, innata— la σωφροσύνη en todo siempre (cf. *Hipp.* 79-81). El contraste con su madrastra es evidente, en tanto que para él la duda, la reflexión o la investigación sobre qué conviene hacer no tienen sentido. Por naturaleza sabe qué es lo conveniente en todo momento. Así,

³³ La propia Cipris señala que ella ha insuflado dicha pasión en Fedra. En *Hipp.* 141 se indica lo mismo al predicar de la enamorada el adjetivo ἔνθεος. El amor es una forma de posesión divina (cf. *Hipp.* 437-439, 443-446), es decir, que sobreviene involuntariamente al humano (cf. *Hipp.* 315-319), pero que lo somete como un tirano (cf. *Hipp.* 548). Por eso el enamorado se siente como alguien enloquecido —en un breve intervalo Fedra emplea dos veces el verbo μαίνομαι (cf. *Hipp.* 241 y 248) y en una παραπλάζω (cf. *Hipp.* 240) para expresar lo que le ocurre y el desvarío de su mente respecto a la opinión recta (γνώμη ἀγαθή)—, como si hubiese perdido el control de sus sentidos (interesante resulta a este respecto el empleo del verbo ἐκπλήσω en *Hipp.* 38).

³⁴ En esta obra el término σοφιστής sólo es empleado en una ocasión (cf. *Hipp.* 921) y no precisamente para denunciar que alguien diga falsedades o cometa fechorías revistiéndolas con discursos agradables o formalmente bellos. Empero, lo cierto es que en varios pasajes existen, si bien formuladas mediante expresiones diversas, acusaciones contra la retórica y quienes la practican (cf. v. gr. *Hipp.* 486-489, 955-967). Por tanto, cuando en el presente artículo se señale que en la tragedia un personaje acusa a otro de sofista, adviértase que en el original griego no se halla literalmente dicho término.

³⁵ La propia nodriza parece consciente de emplear el discurso como medio a través del que procurar los efectos deseados. No en vano, tras ser acusada en numerosas ocasiones de ser una sofista, se lamenta del fracaso de su habilidad retórica, al señalar que si su discurso hubiese conseguido el efecto deseado sobre Hipólito, entonces sería catalogada entre los hábiles [ἐν σοφοῖσιν, *Hipp.* 700].

³⁶ Como apunta Mussarra (2011: 35), probablemente τὸ σωφροεῖν es empleado por razones métricas en vez del más habitual σωφροσύνη.

no es de extrañar que en algunos pasajes se defina a sí mismo como σοφός (cf. v. gr. en *Hipp.* 90). Se entiende así que su actitud no varíe en todo el transcurso de la acción dramática. Hipólito expresa su perspectiva a lo largo de la tragedia, pero su naturaleza unitaria le impide dialogar, es decir, para él no existe la posibilidad de enriquecer su perspectiva con los discursos ajenos ni alterar su punto de vista en función del desarrollo de la conversación y de la acción. Hipólito se mantiene idéntico de principio a fin de la obra. De tal manera, a sabiendas de la escasa reverencia que le rinde a Afrodita, no ha de extrañar que cuando la Nodriza se le acerque en modo de alcahueta, éste rechace abiertamente la proposición, montando en ira. Más todavía, se siente indignado, como manchado por la falta de decoro de una propuesta semejante, hasta el punto que, tras haber escuchado a la Nodriza confesar el amor de Fedra, señala la necesidad de purificarse [ἐξομόργνυμι] de semejante impureza lavando con agua clara sus oídos. Hipólito tiene mucho celo de preservar su carácter de hombre pío [εὐσεβής] y lanza todo tipo de improperios contra la Nodriza y Fedra, pero, en general, contra las mujeres.

Sin dudas y sin dobleces, el joven se mantiene fiel a sus convicciones. Así, resulta capital para el desenlace posterior el hecho de haber prometido a la Nodriza no revelar nada de lo que de ella iba escuchar. Hipólito mantendrá su promesa hasta el final, a pesar de las circunstancias y de las conclusiones nefastas que ello pueda acarrear para sí mismo. Cuando más tarde su padre le ordene expatriarse —cuyo cumplimiento le acarreará la muerte—, su piedad le impide negarse a obedecer el mandato paterno, pero también a revelar toda la verdad sobre lo sucedido, a causa del juramento que le hizo a la Nodriza.

Por su parte, cuando Fedra comprende que la Nodriza ha revelado a su hijastro su pasión y cuál ha sido la reacción de este último, teme que Teseo y el resto de ciudadanos se enteren, lo cual arruinaría su buen nombre y la obligaría a vivir en la vergüenza para siempre. Así, decide que es preferible trazar un plan que le permita mantener su honor intacto, aunque para ello deba poner fin a su vida. Además, aprovecha la coyuntura para vengarse de Hipólito, que se ha mostrado tan rígido contra ella que padece involuntariamente la pasión erótica. De forma análoga a como lo hizo la Nodriza con Hipólito, antes de ejecutar sus planes Fedra hace prometer al Coro que no revelará nada de lo acontecido, en un deseo constante de ocultar aquello que considera vergonzoso y a fin de que su fama permanezca intacta. A continuación, Fedra se ahorca en el palacio instantes antes de que su marido regrese de Delfos. Cuando éste entra en Trecén, ya se ha corrido la voz de la muerte de la reina y acude raudo junto al cadáver para comprobarlo. Allá encuentra el cuerpo sin vida y una inscripción en una tablilla [δέλτος] que pende de una de sus manos, en la que se afirma que Fedra decidió ahorcarse tras haber sido violada por Hipólito. Teseo cree al pie de la letra el texto escrito por su esposa antes de suicidarse y a partir de ahí la acción se dirige velozmente hacia el ocaso de la vida de Hipólito, según los designios de Cipris.

Pese a que el Coro e Hipólito conocen la causa de lo sucedido, un juramento les impide revelarlo. De tal manera, sus argumentos y los consejos que lanzan a Teseo de que modere su reacción y espere a verificar la veracidad de su juicio no tienen éxito. Teseo maldice la retórica y se muestra muy crítico con los nuevos saberes que practican algunos que aparentan ser ingeniosos en todo, pero que, en realidad, son incapaces de aprender la moderación, resultando su saber vano (cf. *Hipp.* 916-919). Lamenta lo difícil que le resulta al humano advertir nítidamente la divergencia entre

la apariencia y la realidad, que en definitiva, a menudo es análoga a la disparidad entre los discursos y la realidad, gracias a lo cual algunos malvados sacan provecho o maquillan sus crímenes (cf. *Hipp.* 925-931). Acusa así a su hijo de ser un sofista (cf. *Hipp.* 1038-1040), puesto que pese a decir que es pío y casto, los hechos demuestran lo contrario; para Teseo el cadáver y la tablilla son suficientes para confutar [ἐξελέγχω] su versión y constatar que no existen otras interpretaciones posibles (cf. *Hipp.* 1057). Lo acusa también de su actitud *proto-filosófica*, en tanto que practica el vegetarianismo, es seguidor de Orfeo y lee libros (cf. *Hipp.* 952-954)³⁷. En definitiva, Teseo, desconocedor de los hechos, no puede descubrir la realidad a partir de los indicios que tiene y sus interlocutores tampoco pueden desvelarle la verdad a causa de sus juramentos. Así, negándose a aguardar a examinar mejor lo acaecido, condena a su hijo al exilio y pide a Poseidón, su padre, que le conceda uno de los deseos que le prometió y acabe con su vida.

Hipólito sigue las órdenes del padre y cuando se aleja de Trecén montando su carruaje, Poseidón se encarga de cumplir el deseo de su hijo. No obstante, antes de que concluya la obra, Eurípides hace uso del recurso al *deus ex machina* y Ártemis aparece en escena para revelar la verdad sobre lo ocurrido. Señala cómo el error de Teseo se debe a su ignorancia, pero que, en el fondo, la acción ha seguido el plan trazado por Afrodita. Teseo comprende con horror lo sucedido y aún hay tiempo de que unos sirvientes lleven a Hipólito, todavía moribundo, junto a su padre. Se produce entonces la reconciliación entre ambos, en la que Hipólito se muestra tan recto y piadoso como lo fue antes, y acepta las disculpas paternas. Tras ello, el hijo de la amazona muere y el acto concluye.

3.2. El *Hipólito* perdido de Eurípides o el *Hipólito velado*

Eurípides representó dos obras tituladas *Hipólito* y hemos perdido una de ellas, cuyos fragmentos conservados y las noticias a ella referidas permiten pensar que el episodio mítico desarrollado es el mismo³⁸, lo cual constituye un hecho excepcional, ya que ningún otro autor compuso dos tragedias sobre un mismo argumento —al menos, en función de las obras que conservamos y de las noticias que tenemos—. A menudo, dicha particularidad ha sido explicada de la siguiente manera: se ha sostenido que *Hipólito velado* —la obra perdida— es anterior al *Hipólito portador de una corona*, y que su representación causó un escándalo público por el carácter obsceno e impúdico de Fedra. Según dicha hipótesis, Fedra no ocultaría su pasión erótica —a diferencia de lo que muestra el *Hipólito* conservado— sino que la revelaría abiertamente a Hipólito³⁹; incluso, se ha sostenido que la mujer de Teseo revelaría

³⁷ Tales acusaciones parecen vincular a Hipólito con las tendencias de algunas sectas filosóficas de la época. Algunos intérpretes han caído en la tentación de etiquetar al joven como un órfico y, ciertamente, ciertos atributos así lo sugieren. Sin embargo, parece más prudente no emplear ninguna etiqueta en particular —ya sea la de «órfico», «pitagórico» o cualquier otra—, pues dichas acusaciones seguramente deban ser entendidas de manera más general, como un rasgo general de algunas de las corrientes proto-filosóficas de la época. Cf. Mussarra (2011: 140).

³⁸ Los fragmentos y testimonios acerca de la obra perdida han sido recogidos y comentados en Barrett (1964: 15-45), y más recientemente en Kannicht (2004: 459-474).

³⁹ Sin ir más lejos, recientemente Lauriola (2015: 445 y 446, n. 9) ha dado por supuesto que el subtítulo de la obra perdida remitiría a un gesto *apotropaico* de Hipólito: en el instante en el que supuestamente Fedra le declara su amor abiertamente, éste se cubriría horrorizado ante una acción tan repugnante, tratando de alejar de sí la maldad de su madrastra. Trece años antes, Mills (2002: 28-29) también expresa una idea semejante.

su amor mostrándose desnuda frente a su hijastro en escena —y por ende, delante de los espectadores—. Hipólito velaría su rostro avergonzado por la indecencia de su madrastra, en una escena a partir de la cual la obra habría tomado su subtítulo. Respecto al final de la pieza teatral, hay quien ha sostenido que Fedra denuncia a Hipólito ante Teseo, que lanzaría la maldición que en definitiva propicia la muerte de su hijo. Según esta conjetura, semejante argumento no sólo habría ruborizado al hijo de la amazona, sino que el público se habría marchado escandalizado por el comportamiento de la cretense. Además, tras la impopular puesta en escena de Eurípides, Sófocles habría representado una tragedia sobre el mismo argumento titulada *Fedra* —a la que previamente se ha aludido—. Sófocles habría caracterizado a la reina de un modo mucho más decoroso que su colega y la tragedia habría tenido una acogida notoriamente más favorable entre el público. Así, herido en su orgullo, Eurípides habría vuelto a representar el argumento de Hipólito, esta vez, caracterizando a Fedra de un modo mucho más decoroso, pues si bien ésta no puede oponerse al fuerte ἔρως que padece, tampoco es lícito decir que no trate de hacerlo y de mantenerse fiel a su esposo. El *Hipólito portador de una corona*, obra con la que el poeta trágico alcanzó el primer premio en el 428 a. C. —resarciéndose así del fracaso de la obra anterior—, sería la tercera de estas tres versiones y constituiría el resultado de los condicionantes anteriores.

Esta explicación, la cual tuvo una gran fortuna durante siglos y que aún no ha sido totalmente abandonada, se basa, sobre todo, en algunas noticias conservadas y más concretamente, en la información aportada por los siguientes textos: 1) en varias ocasiones Aristófanes el cómico representa a la Fedra de Eurípides como un personaje extremadamente desvergonzado y lascivo, lo cual no casa demasiado con la obra que conservamos. Así, en las *Ranas* (cf. *Ra.* 1043 ss.), Fedra es llamada prostituta y comparada con la Estenebea eurípidea, mientras que en las *Tesmoforiantes* se dice que Eurípides insulta a la cretense (cf. *Th.* 497-498) y que, en general, carga contra las mujeres mediante personajes como Fedra y Menipea (cf. *Th.* 547); 2) una *Hipótesis* del *Hipólito velado* atribuida a Aristófanes de Bizancio; 3) en una *Vida* de Eurípides (cf. Kannicht: 2004, 464) se dice que estando harto de la indecencia de su mujer Quérile, el poeta compuso su *Hipólito velado* para denunciar la impudicia de las mujeres⁴⁰.

No obstante, cabe señalar que los elementos conservados, de hecho, no sirven ni para garantizar que el *Hipólito* perdido fuese realmente escandaloso a los ojos del público ateniense, ni para tener certeza de que *de facto* fuese el primero de los *Hipólitos* eurípedeos —y de que fuese anterior a la *Fedra* de Sófocles—. Más bien, se trata de una hipótesis posible que ha tenido un gran éxito, pero que resulta artificiosa en muchos aspectos y que se basa en información poco sólida, como a continuación se mostrará. En definitiva, puede decirse que probablemente dicha hipótesis haya sido superada⁴¹ y que, tras el artículo de Gibert (1997), no resulta prudente adoptarla sin considerar sus inconvenientes. En lo sucesivo nos limitamos a recoger algunas de las objeciones más importantes vertidas contra tales conjeturas.

El testimonio más próximo a las obras referidas no es otro que el del poeta cómico mentado, cuyas alusiones a la Fedra de Eurípides han sido interpretadas en muchas

⁴⁰ Reproducimos a continuación dicho fragmento: λέγουσι δὲ αὐτὸν [Eurípides] γήμαντα ... Χοιρίην καὶ νοήσαντα τὴν ἀκολασίαν αὐτῆς γράψαι πρῶτον τὸ δρᾶμα τὸν Ἰππόλυτον, ἐν ᾧ τὴν ἀναισχυντίαν θριαμβεῦει τῶν γυναικῶν, ἔπειτα δὲ... (*Vit. Eur.* T 1 III. c. 2. Cf. Kannicht: 2004, 464).

⁴¹ Cf. Mussarra (2011: 131-132, n. 399; 162-168).

ocasiones como una voz lo suficientemente autorizada como para no tener dudas de que la «impúdica» Fedra creada por él no puede ser sino la del *Hipólito velado*. Resulta innegable que para que este tipo de pasajes de la comedia tengan sentido y gracia deben contener cierto nexo con la realidad, pero eso en absoluto significa que Eurípides debiese representar escenas que resultasen impúdicas *de facto* para su contemporaneidad. De hecho, a la hora de interpretar los textos de Aristófanes de Atenas sobre Eurípides existe el gran problema de determinar el sentido de las burlas de la Comedia Antigua. No es pues evidente que los ataques a Eurípides en la comedia sean un intento real de denunciar la tragedia euripídea. Si bien resulta innegable que dichas chanzas deban mantener cierta conexión con la realidad, no parece que debiesen ser especialmente rigurosas y desconocemos el verdadero sentido de dichos pasos; siendo una hipótesis que constituyan una denuncia real, existen otras posibilidades, como que representen una burla jocosa referente a los tópicos empleados por el poeta trágico y que en el presente no acertamos a comprender⁴². En cambio, lo que sí que podemos determinar es que estos elementos en ningún caso sirven para mostrar la excepcionalidad de Fedra y del *Hipólito*, pues si bien la cretense es puesta al mismo nivel que Estenebea y Melanipa, en ningún caso existen indicios que muestren que semejantes personajes causasen escándalo o que el poeta, para alcanzar el éxito, se viese obligado a representar de nuevo, de forma más moral, las obras en las que se presentaban⁴³. Además, no hay elementos que obliguen a pensar que las acusaciones contra Fedra contenidas en las comedias del ateniense se dirijan específicamente a la del *Hipólito velado*, ni que esta obra en particular estuviese envuelta de algún tipo de escándalo público⁴⁴.

Una vez esclarecido que las alusiones de Aristófanes el cómico no constituyen un fundamento suficiente para probar la hipótesis señalada⁴⁵, conviene mostrar cómo

⁴² Mussarra (2011: 165-166) ha mostrado los problemas de tomar demasiado al pie de la letra los textos de Aristófanes: «trobem molt dubtós que les acusacions d'obscenitat que els personatges d'Aristòfanes que formulen contra Eurípides siguin serioses, fins i tot si acceptem la possibilitat d'atacs personals seriosos dins de la comèdia. Les trobem al final de la carrera del poeta tràgic, després que Eurípides hagués presentat les seves obres en moments diversos de l'evolució política, social i cultural d'Atenes, sempre amb l'acceptació de la polis». Por eso mismo, no puede pensarse que ningún personaje de Aristófanes tenga razón sin más sobre las cosas que dice y no debemos olvidar que, al fin y al cabo, las personas que representa en escena, a fin de cuenta, son personajes cómicos.

⁴³ Mussarra (2001: 165) ha señalado recientemente con claridad y de manera sintética estas cuestiones. Vale la pena reproducir un texto que señala que algunos textos que han sido empleados para mostrar el carácter escandaloso del *Hipólito velado* no son sólidos: «D'altra banda, en el v. 1052 de *Granotes*, «Eurípides» es defensa de l'acusació tot dient que la història de Fedra estava establerta així, i «Èsquil» li respon que el deure del poeta és ocultar to *poneron*. No s'entén com el comediògraf podria al·ludir-hi en aquests termes, sense que «Eurípides» es defensés al·legant el seu *Hipòlit II* [i.e. el *Hipólito portador de una corona*] —si és que entenem que «Èsquil» al·ludeix a una qualitat obscena del *Hipòlit I* [i.e. el *Hipólito velado*], entesa veritablement com a tal—. Així doncs, l'atac d'«Èsquil» a la comèdia d'Aristòfanes, sigui quin sigui el grau de seriositat de la burla, sembla referir-se més a l'aparició en general de personatges «obscens» —que per un motiu o un altre, que seriosament o no, devien haver-se fet proverbials en un moment en què la fama d'Eurípides ja estava ben establerta—, més que no pas a coses concretes que apareixen en les tragèdies. Insistim en que els motius pels quals apareix aquesta fama romanen embolcallats en el misteri».

⁴⁴ Gibert (1997: 94) lo sostiene como sigue: «passages from Aristophanes (the comic poet) have been cited as supporting evidence for a shocked reception of the lost play. They are nothing of the kind. The five passages that name Phaedra (three in *Thesmophoriazusae* and two in *Frogs*) are so general that they may refer to either Phaedra or to both. Phaedra may indeed occur in them not because she was especially bad, but precisely because she featured in two plays. She was well known and could be regarded (with the justice expected of comedy) as an obsession of Euripides».

⁴⁵ Gibert (1997: 86) ha defendido de forma persuasiva esto mismo: «the comic passages provide no support whatsoever for the theory or the usual reconstruction».

los testimonios posteriores que conservamos tampoco lo son, sobre todo, si tenemos en cuenta que, además, parecen deudores de la Comedia Antigua. Reproducimos a continuación el texto de una *Hipótesis* atribuida a Aristófanes de Bizancio, la cual en numerosas ocasiones ha sido empleada como prueba en favor de que el *Hipólito portador de una corona* es posterior al *Hipólito velado* —y anterior a la *Fedra* de Sófocles:

ἐδιδάχθη [*Hipólito*] ἐπὶ <Επ>αμείνωνος ἄρχοντος (a. 429/8) ὀλυμπιάδι πζ' (87) ἔτει δ'. πρῶτος Εὐριπίδης, δεύτερος Ἰοφῶν, τρίτος Ἴων. – ἔστι δὲ οὗτος Ἰππόλυτος δεύτερος <ό> καὶ Στεφανίας προσαγορευόμενος. ἐμφαίνεται δὲ ὕστερος γεγραμμένος: τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι. τὸ δὲ δράμα τῶν πρώτων (Ar. Byz. argum. E. *Hipp.* 25-30 p. 205 Diggle. Cf. Kannicht: 2004, 460)

Gibert (1997) se encargó en su artículo de mostrar cómo no resulta probable que Aristófanes de Bizancio contase con información acerca de la fecha de representación de las tragedias de Eurípides. De hecho, lo más factible es que el argumento de la fecha relativa de cada uno de las dos obras no descansa en información concerniente a las representaciones teatrales de Eurípides, sino en el supuesto carácter escandaloso de una de las obras de *Hipólito*, lo cual probablemente sea fruto de la especulación elaborada a partir de la tradición de la Comedia Antigua. Verosímelmente, el bizantino confeccionó de esta guisa su argumento sobre la posterioridad de la obra conservada, por lo que Gibert (1997: 86) no ha dudado en catalogar su datación relativa como una mera suposición [*«a mere guess»*]. Además, cabe señalar que Aristófanes de Bizancio en ningún momento aclara a qué se refieren τὸ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον, si bien los defensores de la hipótesis tradicional no han dudado en interpretar que debía tratarse del comportamiento «lascivo» de la Fedra del *Hipólito velado*. Dicha ambigüedad en las palabras del redactor de la *Hipótesis* se deben, probablemente, a que su conocimiento sobre la supuesta obscenidad de la Fedra de Eurípides no fuese más allá de las acusaciones o bromas de la Comedia Antigua. En cualquier caso, lo único claro es que no se trata de un indicio sólido para establecer cuál es la fecha relativa de las dos obras, ni para garantizar que la obra perdida generase un escándalo público o que su Fedra fuese moralmente aberrante.

La última de las fuentes en las que se ha apoyado la hipótesis tradicional tampoco es más firme. Mussarra (2011: 166-166) zanja la cuestión con concisión:

La *Vita* que esmenta el caràcter obscè de la Fedra de l'*Hipòlit I* és clarament posterior a Aristòfanes de Bizanci, i és possible que es limiti a recollir l'ordenació entre totes dues obres que havia quedat establerta per aquest. L'anècdota que recull pertany gairebé amb certesa a una tradició biogràfica que elabora notícies i anècdotes clarament inventades, sovint procedents de fonts com la ja esmentada Comèdia Antiga. Difícilment podem considerar-la una font independent, però sí un indicador de com uns mateixos temes podien elaborar-se de maneres diverses: Aristòfanes, a *Granotes* 1046-1047, ens diu que la dona d'Eurípides va començar a cometre adulteri com a conseqüència de la Fedra del seu marit —sense especificar quina obra—. La *Vita*, en canvi, explica que la cosa va anar a l'inrevés: va ser Eurípides el qui va compondre l'*Hipòlit I* com a conseqüència de l'adulteri. És òbviament impossible de rastrejar l'origen d'aquesta variació, però sembla prou

evident que la connexió entre la presumpta infidelitat soferta per Eurípides i l'*Hipòlit I* no recolza sobre una notícia sòlida.

Lamentablemente, aunque sea posible captar la labilidad de los indicios en favor de la hipótesis tradicional⁴⁶, lo cierto es que no se cuenta con otras fuentes que permitan conocer con un mínimo de garantías los detalles de la obra perdida⁴⁷. Obviamente, no es solamente que la hipótesis tradicional no disponga de fundamentos sólidos, sino que algunas de sus versiones, por ejemplo, aquella que sostiene que su representación supuso un escándalo público y la que afirma que tras el supuesto rechazo de la primera versión Eurípides volvió a trabajar con la misma leyenda mítica para demostrar que era capaz de ganarse el reconocimiento del auditorio, en sí mismas, resultan poco convincentes; ni resulta lógico que la tragedia de Eurípides resultase tan escandalosa para el público en general, ni que el fracaso de una pieza le hubiese impulsado a reelaborar su versión —no se conoce ningún caso semejante⁴⁸—. Ahora bien, si el *Hipólito velado* es en buena medida una incógnita y su subtítulo —probablemente— no fue acuñado por su autor⁴⁹, sino en una época posterior, se ha de reconocer que la hipótesis según la cual dicho subtítulo proviene de una escena en la que Fedra muestra abiertamente⁵⁰ su amor a Hipólito, al fin y al cabo, no deja de ser otra conjetura de la que no se poseen certezas. De hecho, tanto la escena como

⁴⁶ A falta de la obra perdida y de testimonios fiables, algunos intérpretes han creído hallar un argumento en favor de la evolución moral de Fedra [i.e. de una Fedra indecorosa en la primera versión a una Fedra de un carácter mucho más noble] en el *Hipólito portador de una corona*. Para ello se han fijado en *Hipp.* 45-47, donde Afrodita subraya el carácter irreprochable de la reina, y han interpretado que esto podría deberse a que Eurípides trata de diferenciar desde el inicio la situación dramática del *Hipólito portador de una corona* de la del *Hipólito velado*, ya que en la primera, a diferencia de la segunda, Fedra será fiel a su marido. Obviamente, esta explicación no es descartable, pero, como ha señalado Mussarra (2011: 167-168), no es la única posible. La alusión podría estar fijando un contraste respecto a la Fedra de la otra versión, pero una posibilidad alternativa sería que el contraste se fijase en relación a la Fedra de la tragedia homónima de Sófocles, sobre la que tenemos muy escasa información. Además, Mussarra (2011: 167-168) va más allá y señala que la cuestión no sólo podría estar señalando que se trata de una Fedra más casta, sino, sobre todo, que en el *Hipólito portador de una corona*, si bien Fedra es un instrumento de Afrodita, en ningún caso es odiada por la divinidad, lo cual podría haber sido diferente en la tragedia homónima y, en ese caso, Eurípides estaría ofreciendo elementos necesarios al auditorio para que captasen la diferente naturaleza de las dos versiones.

⁴⁷ Como ha indicado Mussarra (2001: 164), lo cierto es que se cuenta con algunos documentos de naturaleza dudosa, pero que podrían ser de gran relevancia: «S'han publicat, en data relativament recent, uns fragments papiracis que semblen provenir d'una *hypothesis* de l'*Hipòlit I*, sense que s'hagi arribat, però, a un consens sobre la seva veritable naturalesa. El seu estat fragmentari ens impedeix d'extraure'n dades suficients com per reconstruir d'una manera fiable l'argument que s'hi narra, però la informació que efectivament hi trobem ens permet d'arribar a la següent conclusió: si realment es tractés d'un argument de l'*Hipòlit I*, caldria abandonar definitivament la hipòtesi que veu aquest com a model de la tragèdia de Sèneca, i segurament també de la hipòtesi de l'escàndol. [...] L'obra eurípidea —si és que realment els fragments ens narren l'argument de l'*Hipòlit I*— es desenvolupa a Trezèn, i no a Atenes, i sembla —encara que no és gens segur— que la declaració d'amor de Fedra a Hipòlit havia tingut lloc abans de l'inici de l'obra, i que, en el curs de l'acció dramàtica de l'obra, la reina matava, o feia matar algú». Se trata de un dato muy a tener en cuenta, pero incluso si fuera cierto, las incógnitas sobre la obra perdida seguirían siendo enormes.

⁴⁸ Así lo ha hecho notar Roisman (1999: 399): «In none of the thirty-two extant Greek tragedies do we find a single instance in which a woman or a man directly reveals ardent love to a wished-for lover and means it».

⁴⁹ Méridier (1973⁵) es uno de los numerosos autores que así lo han señalado: «Ces épithètes ne remontent pas au poète, et doivent être attribuées aux grammairiens ou aux acteurs».

⁵⁰ A tenor de las tragedias conservadas y de la información que disponemos sobre la Tragedia Ática, creemos que la hipótesis que imagina una escena en la que Fedra, desnuda, le hace a Hipólito una proposición sexual resulta altamente inverosímil. Advuértase que no negamos la posibilidad de que la obra diese a conocer un motivo tal por medio de un narrador u otro recurso indirecto, sino de que se hiciese de manera directa y sobre el escenario.

el subtítulo podrían constituir una invención posterior, fruto de la influencia de la Comedia Antigua, con lo que la hipótesis del presente artículo dejaría de tener razón de ser. Ciertamente, existen otras hipótesis sobre el modo en el que Fedra trata de seducir a Hipólito y los motivos que le llevan a ello. En cualquier caso, se trata de hipótesis que siendo posibles, no cuentan en su favor con indicios sólidos que las avalen. Cabe destacar que, en general, la mayor o menor verosimilitud de dichas hipótesis no afecta a lo referente al presente trabajo —el hecho que Fedra trate de seducir a su hijastro de un modo u otro no influye en el hecho de que sea verosímil pensar que en dicha tragedia pudiese haber una escena en la que Hipólito velase su rostro, ya fuese por pudor o vergüenza—, por lo que las dejaremos de lado⁵¹.

A continuación pasaremos a argumentar los motivos que nos llevan a pensar que, de hecho, resulta verosímil —si bien en ningún caso demostrable— creer que el *Hipólito* perdido tomaba su subtítulo de algún argumento de la obra y que, si realmente fuese así, no sería inverosímil pensar que Platón está aludiendo a dicha obra con cierta hilaridad en la escena del velo de su *Fedro*.

3.3. La cuestión del velo en el *Hipólito velado*

Según lo indicado, no hay ninguna prueba definitiva de que el subtítulo de la obra esté efectivamente ligado a alguna de sus escenas. No obstante, resulta mucho más verosímil pensar que si la tradición se ha referido al *Hipólito* perdido con dicho subtítulo, lo haya hecho a causa de alguna de las secuencias representadas —o narradas por alguno de los personajes—. Es de suponer que la existencia de dos obras de idéntico título y del mismo autor debió propiciar en fechas tempranas la urgencia de etiquetarlas con subtítulos diferentes que evitasen ambigüedades⁵². Visto que el *Hipólito portador de una corona* toma su subtítulo de una de las escenas del *drama* (cf. *Hipp.* 73 ss.), parece lógico que ocurra lo mismo con la otra versión del mismo autor. Además, en este caso no parece que el subtítulo sea deudor de las chanzas de la Comedia Antigua, las cuales nada dicen de un velo ni ofrecen elementos que deriven fácilmente en una invención semejante. Más todavía, incluso en el caso de que la hipótesis de que el ofrecimiento sexual de Fedra desnuda hubiese sido una invención posterior, ello no implica que en alguna de las escenas Hipólito no cubriese su rostro por vergüenza o decoro, ya fuese respecto a Fedra, Teseo o algún otro personaje.

⁵¹ Roisman (1999) ha sido una de las autoras que ha postulado una hipótesis alternativa a la del ofrecimiento sexual que Fedra habría realizado desnuda. Basándose en unas cautas sugerencias de Barrett (1964: 18) —que en ningún caso defiende la verosimilitud de que dicho argumento fuese realmente representado por Eurípides, sino más bien lo contrario—, conjetura que la declaración de amor podría estar vinculada al ofrecimiento político de Fedra de unirse a ella y despojar a su marido del trono. Así, el carácter inmoral de Fedra no estaría ligado a su lascivia únicamente, sino sobre todo a sus intenciones de librarse —o vengarse— de su cónyuge. Así, el hijo de Hipólito velaría su rostro, tal vez, movido por la vergüenza de haber tratado de usurpar el trono paterno o por haber caído en los encantos de su madrastra. En cualquier caso, dicha hipótesis no sólo resulta sumamente fantásica, sino que buena parte de sus argumentaciones son pobres y, además, es deudora de la tradición que ha supuesto de manera injustificada que el *Hipólito velado* se vio envuelto en el escándalo público. Por último, tal vez sea relevante señalar una de las hipótesis alternativas que explicaría el enamoramiento de la cretense: según ha señalado Mussarra (2001:168), existe una tradición antigua recogida por Séneca —y que no podemos saber si era conocida por los griegos en la contemporaneidad de Eurípides— según la cual Afrodita odia a la reina por formar parte de la progenie del sol, lo cual podría haber sido empleado por el poeta trágico como argumento de su versión perdida.

⁵² Si esto realmente hubiese sido así, no parece probable que un subtítulo más o menos temprano pueda ser substituido por otro en fecha posterior.

A sabiendas del carácter con el que se reviste Hipólito en la tragedia homónima conservada y a tenor de la leyenda sobre él y Fedra, no resulta en absoluto extraño suponer que realmente existiese una escena en la que el joven velase su cara, ya fuese escandalizado o avergonzado. Por tanto, a pesar de que no pueda garantizarse, lo cierto es que a partir de los indicios existentes, lo más razonable es suponer que la tragedia adoptó su subtítulo a partir de alguna de sus escenas, igual que lo hizo la representación homónima.

En lo referente a la causa que lleva a Hipólito a velar su rostro, Roisman (1999) ha argumentado en contra de la posibilidad de que el joven se cubra escandalizado ante un mero ofrecimiento escabroso. Así, en su intento de encontrar razones alternativas que lleven a Hipólito a taparse la cabeza, cita algunos pasajes de otros textos en los que se recurre al velo y trata de mostrar que en todos ellos la causa de cubrirse no se debe al rubor producido por un condicionante externo, sino por la vergüenza generada por una acción propia que ya haya sido cometida o que planee ejecutarse en el futuro. Concretamente, la autora (1999: 407) cita el *Edipo* de Sófocles, el *Heracles* de Eurípides y el *Fedro* de Platón y su veredicto es el que sigue:

That is, all the characters «veil»⁵³ their eyes for things that they are going actually to commit or had actually commit or had actually done. Neither veils his eyes merely for something someone else proposed. Given that the Greeks believed the eyes to reflect a person's character and state of mind —Aristotle considers the eyes the seat of modesty (αἰδώς)— it seems that Hippolytus's veiling them, like Oedipus' blinding himself and Heracles' covering his head, would be a natural response to a shameful act of his own.

Lo cierto es que la argumentación de Roisman no parece sólida. De entrada, la primera parte del presente texto debería bastar para comprender que cuando afirma que Sócrates vela su rostro porque sabe que va a decir algo impío, de hecho, está simplificando en gran manera la cuestión. Sin ser erróneo que ésta sea una de las causas que Platón moviliza, lo cierto es que no es ni mucho menos la única y ni siquiera es evidente que sea la causa real última, sobre todo, a tenor de que el primer y el segundo discurso no son antitéticos —i.e. no se puede decir simplemente que el primero sea impío y falso, y el segundo, pío y poseedor de la verdad—, sino dos piezas cuya síntesis permite alcanzar una concepción mucho más completa de qué es ἔρωϛ. De tal forma, en el fondo, Sócrates es consciente de que no va a sostener algo que sea simplemente aberrante. De todas formas, más relevante resulta señalar como Roisman ha ignorado por completo el carácter particular de un Hipólito que —al menos en la tragedia conservada que lleva su nombre— vive obsesionado con la pureza y la castidad⁵⁴. De tener esto en cuenta y que en el imaginario griego existe la

⁵³ Las propias comillas empleadas indican que Roisman no está siendo muy exhaustiva al analizar la cuestión del velo, pues mete en el mismo saco actuaciones que no son exactamente iguales.

⁵⁴ Resultan de interés las palabras de Mussarra (2011: 136): «És innegable que els trets amb què Eurípides ens presenta Hipòlit no corresponen a models habituals en la Grècia arcaica i clàssica. Malauradament, no tenim manera de saber fins a quin punt es basen en la visió pre-eurípidea del personatge, i fins a quin punt innoven. Els estudiosos han maldat per trobar-los un sentit, i, fins fa relativament poc, era habitual de considerar que la conducta del jove, tal com apareix en aquesta tragèdia, havia de resultar xocant, i fins i tot ofensiva per a un grec del segle v a. C., en què la castedat no formava part dels requeriments religiosos i les *poleis* podien arribar a castigar el celibat».

creencia en la posibilidad de contagiarse de una mancha mediante el mero contacto visual —o incluso auditivo—⁵⁵, se comprenderá que los argumentos de Roisman no tienen excesiva fuerza. Ciertamente, cubrirse puede expresar la vergüenza experimentada por alguien ante una falta propia y pueden hallarse numerosos ejemplos literarios que así lo muestran. No obstante, en absoluto constituye el único motivo posible para justificar el empleo del velo.

Hipólito podría velar su rostro frente a Fedra por tres razones: 1) para preservar su mirada intacta respecto a la criminalidad de su madrastra; 2) para evitar el contacto visual con algo impío [y con ello tal vez el contagio]; 3) avergonzado por una proposición que considera ofensiva por el mero hecho de escuchar o verla. No obstante, siguiendo estos mismos patrones, Hipólito también podría cubrir su rostro en presencia de la Nodriza [si es que la hubiere en la obra perdida] u otro personaje. Análogamente, también podría cubrir su cara ante los reproches de Teseo, pues, independientemente de la veracidad de los mismos, Hipólito podría sentirse vejado u ofendido con acusaciones semejantes a las que su padre le lanza en el *Hipólito portador de una corona*. Las hipótesis posibles son innumerables. Del mismo modo y aunque nos parece improbable⁵⁶ que en la obra perdida Hipólito realmente cometiese adulterio o tratase de usurpar el trono paterno⁵⁷ —según lo sugerido por Roisman—, ello no obligaría a dudar acerca de la existencia de una escena en la que Hipólito velase su rostro. Independientemente de que lo haga por la vergüenza producida por un acto propio o ajeno, y también independientemente de que el gesto de hecho se vincule al decoro —la cuestión de la creencia del contagio de las faltas podría incluirse aquí— o a la vergüenza, no hay motivos que fuercen a pensar que el subtítulo de la obra perdida no tuviese su razón de ser en alguna de las escenas representadas.

Por todo ello, pensamos que resulta mucho más verosímil pensar que en la obra no conservada existía una escena en la que el protagonista velase su rostro, que no

⁵⁵ Barrett (1964: 341-342) ha señalado acertadamente que en el propio *Hipólito portador de una corona* Teseo ignora la presencia de su hijo y evita cualquier contacto ocular con él hasta *Hipp.* 942. Una vez ha mirado a su hijo, en lo sucesivo ya no mantiene el mismo reparo en mirarlo a la cara, pues cree que ya se ha infectado de su mancha. Por ello, le reclama que le muestre su cara, tal vez, tratando de hacer que su hijo se avergüence ante su mirada fija y severa: δειξον δ', ἐπειδὴ γ' ἐς μίασμ' ἐλήλυθα./ τὸ σὸν πρόσωπον δεῦρ' ἐναντίον πατρί (*Hipp.* 96-97) [pensamos que Barrett acierta al defender ἐλήλυθα —y no ἐλήλυθας— como la lectura apropiada del pasaje; cf. Barrett, 1964: 342]. Conviene advertir que no se trata de un caso aislado en lo que a la creencia popular del contagio mediante la mirada. El propio Barrett (1964: 341-342) compara este pasaje con una escena del *Heraclēs* de Eurípides: En *HF* 1155 ss. y *HF* 1218 ss., tras haber asesinado a sus hijos, Heraclēs cree que Teseo va a contagiarse de su mancha si lo mira o le habla. Cabe añadir además que no resultaría extraño que Hipólito participase también de estas creencias, sobre todo, si tenemos en cuenta que en *Hipp.* 653 ss., tras haber escuchado a la nodriza confesar el amor de Fedra y proponerle la unión con ella, Hipólito manifiesta la necesidad que siente de purificarse [ἔξομόργνημι] de la impureza lavando sus oídos con agua clara, si bien él propiamente ni ha cometido ni ha planeado ningún acto vergonzoso, sino que tan sólo ha escuchado una proposición indecente de boca de la nodriza de su madrastra. Parece pues fuera de toda duda que no resulta imposible la hipótesis de un Hipólito que cubra su rostro para preservarse limpio de una visión que no considera adecuada.

⁵⁶ Otro argumento en contra de dicha hipótesis sería el siguiente: el fragmento 436 Kannicht del *Hipólito velado* podría mostrar a Hipólito protestando contra la ausencia de αἰδώς de los mortales y exigiéndoles mayor cordura (cf. Barrett: 1964, 20). Si realmente el pasaje tuviese dicho sentido, no resultaría muy lógico que en la misma pieza Hipólito pretreche un crimen.

⁵⁷ En el *Hipólito portador de una corona* podría haber un par de elementos que apuntan en la dirección señalada por Roisman (1999), si bien de forma vaga. En *Hipp.* 308-310, la Nodriza se refiere a Hipólito como un bastardo [νόθος] que pretende ser legítimo [γνήσιος]; por su parte, en *Hipp.* 962-963, Teseo pregunta a Hipólito si en su defensa alegará que odiaba a Fedra y que por naturaleza el bastardo es belicoso respecto a los hijos legítimos. Por ello, la hipótesis de Roisman no puede descartarse por completo.

pensar lo contrario. En consecuencia, si estas reflexiones no son erradas, existe el elemento mínimo indispensable para poder preguntarse si Platón está aludiendo al *Hipólito velado* en el pasaje del velo de su *Fedro*.

4. ¿Podría referirse el *Fedro* al *Hipólito velado*? Paralelismos

Es obvio que el hecho de que ambas obras tuviesen un episodio en el que se recurra al velo resultaría un indicio demasiado pobre para postular un posible guiño o reminiscencia. En lo sucesivo se ofrecerá una serie de paralelismos entre el *Fedro* y la leyenda de Hipólito, que son los que, de hecho, deberían ofrecer el soporte para que resulte verosímil —o al menos no descabellado— postular la susodicha intertextualidad.

Cabe advertir que fundaremos los paralelismos principalmente entre el diálogo de Platón que aquí interesa y el *Hipólito portador de una corona* pues, como se ha indicado, los fragmentos de la obra homónima perdida son escasos y a partir de ellos no puede sacarse ninguna conclusión clara. Si bien el *Hipólito portador de una corona* es una obra distinta a la que no conservamos —y, por cierto, Hipólito en ningún pasaje recurre al velo en ella—, no deja de representar la misma leyenda, sobre la que el autor tiene un margen de maniobra relativo al crear su pieza teatral. Este modo de proceder no es el ideal, pero, a falta del texto trágico, es el único que permite ofrecer algo de luz al respecto. Cabe señalar que el hecho de no conservar apenas información previa al siglo v a. C. sobre la leyenda de Hipólito limita nuestro conocimiento acerca de hasta qué punto el mito contaba con distintas versiones y en qué medida el poeta trágico juega con ella. En cualquier caso, en vistas de la pieza conservada y de versiones posteriores sobre el mito del hijo de la amazona, lo cierto es que parece que hay una serie de elementos que se repiten y que permiten pensar que algo semejante debía suceder en el *Hipólito velado*.

Junto a esto, conviene tener presente que cuando Platón confecciona sus diálogos se interesa en primer término en elaborar artefactos filosóficamente potentes y no, en cambio, en ofrecer noticias detalladas y objetivas sobre otros autores y personas. Así, es de sobra conocido que el «Protágoras» platónico, así como el «heraclitismo» descrito en los diálogos, pero también su «Sócrates», no sirven para explicar verdades históricas o ciertas corrientes de pensamiento de forma máximamente precisa y objetiva, sino como discursos con los que o mediante los que la filosofía platónica dialoga. Así, si el *Fedro* aludiese a la escena del velo de Hipólito, pensamos que no lo haría tanto apelando a una de las representaciones en concreto, sino al recuerdo general de las diversas escenificaciones del mito llevadas a cabo por Eurípides y Sófocles —y tal vez de algún otro autor, cuya obra ignoremos—. Resulta lógico pensar que el pasaje podría servir como un guiño a sus contemporáneos, que tendrían más o menos fresca en la memoria una cierta *idea de Hipólito*, con la que se vinculan una serie de escenas y temas planteados en el diálogo. Veamos, pues, cuáles son los paralelismos principales.

Sin duda, el elemento más sustantivo que aproxima esta obra con la leyenda de Hipólito es la cuestión del ἔρωϛ. En el *Fedro* se trata del tema de los tres discursos pronunciados, mientras que en el *Hipólito portador de una corona* no sólo constituye el medio a través del que Afrodita se venga del hijo de Teseo, sino que puede decirse que es el detonante del argumento, en tanto que la *falta* que provoca que Cipris monte

en cólera es, en cierto sentido, la total ausencia de pasión amorosa del muchacho —si es lícito interpretar así lo que supone no rendir el culto debido a la diosa del deseo erótico.

Adviértase que los dos primeros discursos del diálogo argumentan sobre la calamidad que supone estar enamorado y los perjuicios que ocasiona el trato con alguien en tal estado. El amor se caracteriza como νόσος o ὕβρις, el cual sobreviene a quien lo padece de forma involuntaria y lo sume en un estado de locura transitoria en la que no es capaz de razonar correctamente, ni calcular qué es lo más provechoso para sí mismo y para las personas que frecuenta. Pues bien, en el resumen elaborado sobre la tragedia señalamos cómo el amor padecido por Fedra es catalogado en múltiples ocasiones y por personajes diversos como νόσος. El amor sobreviene a los humanos con independencia de su voluntad (cf. *Hipp.* 315, 319), como si se tratase de una posesión divina (cf. *Hipp.* 27, 240 ss., 437-439, 443-446, 886-887) que obnubila a quien lo padece, de forma que parece perder sus sentidos (cf. *Hipp.* 38, 238) y estar privado de sensatez. El enamorado vive en cierto modo fuera de sí, enajenado, ya que el amor, como si de un tirano se tratase, lo subyuga por completo. En definitiva, en el *Hipólito* se juega con una caracterización del amor similar a la de los dos primeros discursos del *Fedro*⁵⁸, en la que el par enamoramiento/no-enamoramiento se corresponde con la dicotomía νόσος/σωφροσύνη —o ὕβρις/σωφροσύνη—. Ἔρωσ constituye una potencia destructora (cf. *Hipp.* 351-361), y el enamorado es visto como un enfermo que, fuera de sí, avanza hacia la desgracia, y hacia la ruina propia y de sus allegados. El amor aparta a quien lo experimenta de la recta opinión (cf. *Hipp.* 240), de modo que el enamorado se asocia siempre a la figura del insensato [παράφρων]. En definitiva, como en el discurso lisiaco y el primero de Sócrates, el amor se comprende como un enloquecimiento o desvarío, y, por tanto, como antitético a la cordura o buen razonamiento. El amor se asocia a la estupidez [ἄνοια] (cf. *Hipp.* 398) y la cordura [τὸ σωφρονεῖν/σωφροσύνη], en cambio, representaría la capacidad de imponerse a aquél. No en vano, en *Hipp.* 252-257 la Nodrizza entona unas bellas palabras en favor de la moderación del amor⁵⁹ (en este caso, se emplea el término φιλία⁶⁰). Del mismo modo, Teseo lamenta con amargura que el avance de las artes no conlleve, en cambio, el progreso en la enseñanza de la prudencia (cf. *Hipp.* 916-920)⁶¹.

⁵⁸ No sostenemos que el poeta esté defendiendo la misma tesis que los dos primeros discursos del diálogo platónico, sino que algunos de sus personajes hablan situados en una perspectiva similar. Obviamente, la cuestión es mucho más compleja: por una parte, no se trata del amor en general, sino del amor experimentado por una mujer casada respecto a su hijastro; por otra, debe tenerse en cuenta que toda la acción dramática depende de la falta que se le atribuye a un joven que, emulando a Ártemis y manteniéndose casto, evita todo cuanto tenga relación con los dones de Afrodita.

⁵⁹ Reproducimos a continuación las palabras de la Nodrizza en *Hipp.* 252-257: πολλὰ διδάσκει μ' ὁ πολὺς βίोटος/ χρῆν γάρ μετριάς εἰς ἀλλήλους/ φιλίας θνητοῦς ἀνακίρνασθαι/ καὶ μὴ πρὸς ἄκρον μωλὸν ψυχῆς/ εὐλوتا δ' εἶναι στέργηθρα φρενῶν/ ἀπὸ τ' ὄσασθαι καὶ ζυντεῖναι.

⁶⁰ Parece que de este modo la Nodrizza caracteriza la φιλία como una relación erótica mucho más moderada o atenuada que el ἔρωσ. Adviértase que el no-enamorado lisiaco presenta su propuesta erótica como una propuesta de φιλία (cf. *Phdr.* 232a-b, 233b-d), sin llegar a esclarecer claramente en ningún lugar en qué se diferencia este tipo de vínculo de un nexo erótico —se limita a ofrecer varios ejemplos de relaciones de amistad (cf. *Phdr.* 233c6-d4)—, si bien, pensamos, se apunta en la misma dirección que la Nodrizza.

⁶¹ Así lo expresa Teseo en *Hipp.* 916-920: ὃ πόλλ' ἀμαρτάνοντες ἄνθρωποι μάτην./ τί δὴ τέχνας μὲν μυριάς διδάσκετε/ καὶ πάντα μηχανᾶσθε κάξερύσσετε./ ἔν δ' οὐκ ἐπίστασθ' οὐδ' ἐθηράσασθέ πο./ φρονεῖν διδάσκειν οἷζιν οὐκ ἔνεστι νοῦς;

Esta dicotomía entre ἔρωσ and σωφροσύνη no es lo único que los dos primeros discursos del *Fedra* guardan en común con el *Hipólito portador de una corona*. En consonancia con lo desarrollado en relación a este par conceptual, el amor es caracterizado como vergonzoso [αἰσχρός] (cf. *Hipp.* 331). Fedra, que es consciente de esto y por todos los medios quiere preservar intacto su buen nombre, intenta mantener su pasión en secreto. Así, toda la parte inicial de la tragedia, hasta que la Nodrizza consigue conocer la causa de su mal, muestra a una *enamorada encubierta*. Fedra oculta su amor por Hipólito y en ningún momento deja de lado su sentimiento de vergüenza ante lo que experimenta. Al principio de la obra, el Coro señala que Fedra está recluida en casa y que cubre (el verbo empleado no es καλύπτω, sino σκιάζω, que más literalmente significa «dar sombra») su rubia cabeza con un manto [φάρος]. Según señala el Coro, Fedra trata de evitar que se revele su pasión oculta [κρυπτόν πάθος] (cf. *Hipp.* 132-140). En *Hipp.* 243-244, Fedra pide a la Nodrizza que le cubra (el verbo empleado es κρύπτω) la cabeza, sintiendo vergüenza de lo que acaba de decir, probablemente, pensando que tal vez haya hablado más de la cuenta al ofrecer ciertas pistas sobre qué le ocurre. Más adelante es la Nodrizza quien vuelve a señalar que Fedra oculta (se vuelve a emplear el verbo κρύπτω) su mal (cf. *Hipp.* 279). Igual que el no-enamorado de Lisias y que el enamorado encubierto de Sócrates, la reina cretense oculta su ἔρωσ⁶². Según se explicó previamente, pensamos que uno de los motivos por los que Sócrates recurre al velo residiría en el hecho de que la mirada directa y fija del enamorado podría causar vergüenza y desazón en el enamorado, revelando así involuntariamente sus sentimientos. Pues bien, en el *Hipólito* algunos elementos podrían apuntar en una dirección que si bien no es idéntica, guarda cierta semejanza con esta cuestión. Cuando la Nodrizza aún no ha averiguado la causa del anómalo comportamiento de su señora, aquélla entabla conversación con el Corifeo, que le pregunta si el marido no es capaz de reconocer qué le sucede a su esposa al mirarla a la cara. La Nodrizza responde que Teseo se encuentra de viaje fuera de la ciudad (cf. *Hipp.* 279-281). De alguna manera, el texto refleja la idea de que la mirada directa y fija en ciertas ocasiones —lógicamente con mayor facilidad cuanto más estrecha es la relación mantenida por las personas en cuestión— puede revelar mejor que las palabras —las cuales a veces son embusteras— los sentimientos de una persona. El velo, por tanto, serviría para cubrir la vergüenza experimentada, pero también como herramienta para ocultar ciertos sentimientos que podrían revelarse a través de la expresión de los ojos. Es decir, en esta segunda posibilidad se trataría de un útil muy del agrado de temperamentos ladinos y sensatos. En *Phdr.* 237b4 Sócrates hace patente mediante el término αἰμύλος que su enamorado encubierto —que en el fondo desenmascara al no-enamorado de Lisias— es un personaje astuto y el velo —como se argumentó— podría servirle para camuflar mejor sus verdaderas intenciones ante el joven pretendido; por su parte, resulta evidente que Fedra no se comporta exactamente como una enamorada que esté fuera de sí —i.e. como el enamorado descrito en el discurso de Lisias—, sino que, escindida entre su pasión erótica y su deseo de preservar su buen nombre y de hacer lo correcto, trata de hallar un medio de proceder con sensatez y velar su amor por Hipólito. Su astucia queda

⁶² Uno de los nexos evidentes, por tanto, podría ser que todos ellos trataran de preservar su reputación a salvo (en *Phdr.* 231e3-232e2 el discurso de Lisias hace hincapié en los perjuicios que causa el enamoramiento y la relación con el enamorado en el ámbito público), para lo cual conviene mantener las composturas y no comportarse como los enamorados.

corroborada a continuación, cuando ingenia la estrategia para preservar su buen nombre y castigar a Hipólito, la cual surte el efecto deseado en Teseo⁶³, que sólo es capaz de comprender la verdad de lo ocurrido —y así los verdaderos sentimientos de su mujer y de su hijo— gracias al recurso del *deus ex machina*.

Además de estas cuestiones, todavía es lícito encontrar otros paralelismos en torno al tema del amor. Especialmente relevante parece la actitud de Hipólito respecto al ἔρωc. La castidad del joven ha sido interpretada por numerosos comentaristas como un pecado de ὕβριc contra Cipris. Pues bien, algunos han querido ver en el primer discurso de Sócrates una actitud que podría calificarse de similar a la de Hipólito, catalogando el discurso como la voz del *puritanismo*⁶⁴, término con el que Ferrari aludiría a actitudes como la órfica y la pitagórica. Como se puede intuir, no estamos de acuerdo con dicha interpretación, pues el propio Sócrates deja claro que su primer discurso no le corresponde a un no-amante, sino a un taimado enamorado encubierto. Ahora bien, lo cierto es que en el interludio entre el segundo y el tercer discurso del diálogo, dando continuación a su estrategia provocadora contra Fedro, Sócrates finge olvidarse de estos matices y, tras la aparición de la señal divina, dice comprender que previamente cometió una falta (el verbo empleado es ἀμαρτάνω) contra la divinidad (cf. *Phdr.* 242b8-c9), pues siendo Ἔρωc una divinidad o algo divino, se refirió a él como si se tratase de un mal, cuando en realidad —argumenta— de la divinidad no puede provenir nada dañino⁶⁵. Por ello, dice que se dispone a expiar su falta cuanto antes mediante la palinodia, para que esta peculiar purificación evite que sufra el merecido castigo divino (cf. *Phdr.* 243a3-b7). El tercer discurso se presenta pues como la purificación de agua potable mediante la que enjuagarse del regusto salobre del discurso anterior, el cual era digno de vergüenza (cf. *Phdr.* 243d3-7). En ese sentido, si no tuviésemos en cuenta que los discursos anteriores ni son totalmente falsos ni impíos y si tampoco considerásemos que no eran concernientes a auténticos no-enamorados, sino a enamorados encubiertos, entonces podría decirse que Sócrates estaría purificándose a tiempo de la falta que comete Hipólito (advírtase que en su discurso inicial, en *Hipp.* 21, Afrodita emplea el término ἀμαρτάνω para señalar la falta del joven). Ciertamente, para que este paralelismo funcione hay que deformar notoriamente el sentido del diálogo platónico. En cambio, no hay que alterar nada para comprender que Platón sostiene en él que la dicotomía entre razón y deseo es en realidad falsa, y que, esencialmente, todos los humanos son ἔρωc⁶⁶, por lo que —según la filosofía platónica— comportamientos como el de Hipólito serían contrarios a la naturaleza.

Se podría añadir que existe una notable divergencia en el procedimiento purificador de Sócrates e Hipólito. El primero muestra la acuciante necesidad de purificarse para mantenerse pío y no hablar mal sobre Ἔρωc, que es una divinidad o

⁶³ Fedra evita mediante el suicidio tener que mirar a la cara a su esposo.

⁶⁴ Reproducimos a continuación una cita de Ferrari (1987: 99), que ha sido uno de los intérpretes que han defendido esta tesis con mayor nitidez: «We have heard in Socrates' non-lover the voice of puritanism: by which I mean an automatic hostility towards pleasure as such, and an inability to integrate pleasure in an honest fashion with the pursuit of the good».

⁶⁵ En el *Hipólito portador de una corona* hay muchos pasajes en los que los personajes sugieren lo contrario.

⁶⁶ Bonazzi (inédito) ha subrayado de forma adecuada esta cuestión: «Platone elabora infatti una tesi radicalmente nuova e profondamente rivoluzionaria [...]: non è vero che l'uomo è solo ragione, come voleva probabilmente Socrate; ma non è vero neppure che l'uomo è questo scontro tra ragione e desiderio, come pretendono gli altri. L'uomo è solo desiderio — forme di desiderio orientate diversamente (verso il sapere, verso l'onore, verso i piaceri; ognuno di questi desideri dispone di un suo contenuto cognitivo) e in conflitto tra loro».

algo divino. Hipólito, en cambio, cuando expresa la necesidad de purificarse lavando con agua clara sus oídos, no lo hace para tener en consideración a Afrodita o a sus dones, sino para preservarse puro respecto a las palabras escuchadas de la Nodriza, que, por cierto, fueron generadas a causa del ἔρως.

Obviamente, estos nexos que tienen como trasfondo la cuestión erótica no garantizan la veracidad de la hipótesis acerca de la que discurre la presente investigación. Empero, deberían servir para comprender que un guiño de la índole que hemos señalado no sería absurdo, pues, en parte gracias a la Tragedia Ática, la leyenda de Hipólito debía de estar muy presente entre los atenienses y no resultaría extraño que el *Fedro*, un diálogo en el que se discute de manera reiterada y desde perspectivas diferentes sobre el ἔρως, contenga elementos que aludan a ella, aunque en el presente no resulten precisamente evidentes⁶⁷.

Una vez analizado el principal recurso que permite establecer un nexo entre los argumentos de las dos obras, resulta relevante señalar otros elementos que también podrían sugerir la proximidad de algunos de sus asuntos tratados. En este sentido, conviene advertir que la cuestión de los misterios de Eleusis está presente como elemento secundario en ambas. Según asegura Afrodita en el prólogo del *Hipólito portador de una corona*, Fedra se enamora de su hijastro en una ocasión en la que éste acudió al Ática a la iniciación misteriosa de Eleusis; por su parte, según se señaló en el segundo capítulo del presente texto, Sócrates trata de provocar a Fedro —que fue condenado por parodiar los misterios— aludiendo a tales rituales y a otro tipo de creencias populares de raigambre antigua. Puede decirse que Sócrates intenta hostigar a Fedro privilegiando en todo momento lo antiguo sobre lo novedoso, situándose a sí mismo junto a los antiguos y a su interlocutor, en cambio, con los refinados contemporáneos⁶⁸. Pues bien, si se tiene esto en cuenta, no debería de resultar extraño que Platón pudiese estar aludiendo al personaje de Hipólito en su diálogo, como parte de la estrategia irónica empleada por Sócrates respecto al de Mirrinunte. Sócrates se dirige a Fedro en varias ocasiones como si fuese un muchacho (por ejemplo, en *Phdr.*

⁶⁷ Un simple vistazo a los fragmentos del *Hipólito velado* sirve para comprender que el ἔρως también jugaba un papel relevante en su argumento.

⁶⁸ En el diálogo abundan pasajes en los que Sócrates privilegia lo antiguo por encima de lo novedoso, y, a tenor de que Platón no era precisamente un reaccionario que prefiriese todo lo antiguo a lo moderno, parece claro que el motivo descansa en la estrategia provocadora con la que Sócrates se dirige a Fedro. Señalamos a continuación algunos ejemplos significativos: tras escuchar el discurso del logógrafo Lisias, Sócrates afirma que sabios hombres y mujeres de antaño [παλαιοὶ [...]] καὶ σοφοὶ ἄνδρες τε καὶ γυναῖκες, *Phdr.* 235b7] hablaron mejor sobre el tema tratado (cf. *Phdr.* 235b6-9). Después, para entonar su primer discurso Sócrates se vale del recurso a la inspiración de las Musas (cf. *Phdr.* 237a7-b1), lo cual resultaba muy habitual en el periodo arcaico. Nuevamente, en el intervalo entre su primer y segundo discurso, Sócrates adopta un tono arcaizante y solemne que apunta en la misma dirección y manifiesta que se dispone a purgar su falta mediante una antigua purificación [καθαρμὸς ἀρχαῖος, *Phdr.* 243a4], la cual no es otra que su retractación o palinodia. Precisamente, el tercer discurso del diálogo se reviste de una apariencia arcaizante y en pasajes como *Phdr.* 244b6-244d5, en los que habla de artes como la *mántica* y la *oionística*, deja claro la superioridad de los hombres de otrora, no sólo por tener un mejor conocimiento de la realidad, sino también por ser menos pedantes que los contemporáneos. Este patrón que estamos subrayando se halla asimismo en la parte final del diálogo. Para introducir el célebre mito de Theuth y Thamus, el hijo de la partera afirma que va a recurrir a lo escuchado de los antiguos [οἱ πρότεροι] (cf. *Phdr.* 274c1-2). A continuación, la cuestión se hace más patente si cabe, en un texto en el que Sócrates sitúa a Fedro entre los *jóvenes* en contraste con los *antiguos*: «los de entonces [i. e. los antiguos], como no eran sabios [οὐκ οὔσι σοφοί] como vosotros los jóvenes [ὑμεῖς οἱ νέοι], a causa de su simplicidad [ὄψ' εὐηθείας] les bastaba con escuchar a una encina o a una piedra [δρυὸς καὶ πέτρας ἀκούειν], con tal de que dijese la verdad [ἀληθῆ]» (*Phdr.* 275b7-c1). Según ha señalado Yunis (2011: 229), el pasaje es enteramente irónico y serviría para privilegiar la simplicidad de los antiguos frente a la falsa sofisticación y conocimiento de los modernos.

257c8 y 267c6 se refiere a él mediante los términos νεανίας y παῖς respectivamente), si bien Yunis (2011: 7), entre otros, ha señalado con acierto que Fedro —pese a que más joven que Sócrates— es ya adulto. De este modo, resultaría claramente irónico —pero en ningún caso absurdo— que frente a este «joven vanguardista y descreído» que tuvo que exiliarse por parodiar los misterios, Sócrates estuviese evocando el recuerdo de un joven (Hipólito es mencionado en *Hipp.* 43 mediante el término νεανίας) que reverencia por encima de todo la divinidad⁶⁹ y que peregrina al Ática para presenciar los misterios. El contraste entre estos dos «jóvenes» es neto y todavía se aprecia con mayor claridad si tenemos en cuenta que Eurípides caracteriza a su personaje como si fuese un proto-filósofo —obviamente, no en el sentido que más tarde adoptará la palabra «filosofía» con Platón— o seguidor de algunas de las costumbres de ciertas sectas de la época —v. gr. la órfica o la pitagórica—, mientras que el Académico caracteriza a Fedro como el anti-filósofo por excelencia, en tanto que es incapaz de aprender nada relevante en su larga conversación con Sócrates⁷⁰.

Menos relevante parece el hecho de que, generalmente, la leyenda de Hipólito lo presente como un joven interesado por la equitación. Conviene destacar que en el *Hipólito* varios pasajes lo muestran dedicado a actividades relacionadas con los caballos o conduciendo un carruaje (cf. v. gr. *Hipp.* 111-112, 1183 ss.). Así, podría pensarse que el rol de auriga de Hipólito, sobre todo, a tenor de que es precisamente desarrollando este papel como el hijo de Teseo sufre el infortunio que en definitiva le ocasionará la muerte, podría constituir otro vínculo con el *Fedro*, uno de cuyos pasajes más célebres es el símil del carro alado de la palinodia. Dicho esto, conviene añadir que no parece lícito ir más allá en esta cuestión tratando de encontrar algún tipo de nexo simbólico entre Hipólito y el auriga del carruaje alado del *Fedro*. Si bien es cierto que el primero dice poseer la σοφροσύνη de manera innata, y que el segundo representa la parte racional del alma humana y que tiene en un estadio prenatal una visión directa de la verdad, un análisis minucioso del diálogo muestra que la parte racional del alma también está atravesada por el deseo⁷¹ [ἔρως], cosa que no parece que se dé así en Hipólito. Consecuentemente, pensamos que si bien debe señalarse que la cuestión del carruaje también es un elemento que desempeña una función en ambas obras, ir mucho más allá en estas consideraciones resultaría en exceso forzado.

Menos alambicado resulta confirmar la centralidad que ocupa en ambas obras la cuestión de la retórica y de la disimilitud existente entre la apariencia y la realidad —y, análogamente, entre el lenguaje⁷² y la realidad—. Al analizar el sentido que juega el recurso del velo en el *Fedro*, se señaló que Platón confecciona el diálogo de tal manera que aquello que parece a primera vista no constituye exactamente lo que realmente se está poniendo en juego. Además, se comentó que el discurso de Lisias, pero también los de Sócrates, no representan exactamente la realidad,

⁶⁹ Se expresa así Hipólito en *Hipp.* 66: ἐπίσταμαι γὰρ πρῶτα θεοῦς σέβειν.

⁷⁰ Cf. Werner (2012), Lavilla de Lera (2014: 334).

⁷¹ Cf. Lavilla de Lera (2014).

⁷² Knox (1952) y Nikolsky (2015: 27-40) han sido dos de los autores que han mostrado la vital relevancia que juega el tema del lenguaje en el *Hipólito*. Además, ambos han señalado que a través de los diálogos —pero también de los silencios— de sus personajes, la tragedia muestra el discurso como un elemento ambivalente; por una parte, elemento distintivo de la cultura humana —que lo separa de los animales—; por otra, potencia explosiva, la cual conduce a la destrucción si no es sujeta mediante el freno. Eurípides bebe de los debates de los círculos ilustrados de su época —con los que, entre otros, Platón discute en sus diálogos— y esta influencia se refleja en sus obras.

sino que en buena medida, sirven para velar o desvelar ciertas cuestiones según conveniencia. En consecuencia, no es necesario extenderse en estas cuestiones. Cabe añadir únicamente que la retórica constituye un tema tan relevante en el diálogo como el del ἔρως⁷³. Si bien sus tres discursos analizan la cuestión del amor, la segunda parte del diálogo elabora de forma más o menos manifiesta un análisis de los mismos en tanto que artefactos retóricos o persuasivos⁷⁴. Volviendo sobre Eurípides, puede señalarse que es de sobra conocido su agrado por hacer que sus personajes «filosofen» o expresen las diversas perspectivas de los debates intelectuales de su tiempo⁷⁵. Así, asuntos como el intelectualismo moral⁷⁶ y la capacidad para elaborar *discursos dobles* sobre un mismo asunto⁷⁷ —muy en boga entre los sofistas— se reflejan en sus obras⁷⁸. En la tragedia conservada acerca de Hipólito, no sólo se sigue este hábito, sino que existen numerosos pasajes en los que un personaje acusa a otro de sofista, en tanto que juzga que emplea bellas palabras para maquillar cuestiones o intenciones que en realidad son espantosas. A continuación pasaremos revista a los pasajes que resultan más significativos a este respecto, si bien no los analizaremos todos por ser muy abundantes y porque para el objetivo del presente texto no añaden nada sustancialmente novedoso.

En un pasaje en el que Fedra pregunta qué es el amor, la Nodriza responde que es algo agradable y doloroso al mismo tiempo (cf. *Hipp.* 347-349). Se trata ésta de una típica caracterización del ἔρως como ambiguo o de dos caras. Resulta de interés captar cómo Fedra responde a esta caracterización reduciendo el concepto a uno de sus dos vertientes, al señalar que ella sólo experimenta el costado doloroso. Precisamente, los dos primeros discursos del *Fedro* juegan con esta misma reducción del amor, al

⁷³ A modo de ejemplo, citamos a Poratti (2010:76), que recientemente ha subrayado la relevancia que tiene la retórica en esta obra: «Con la mayoría de los intérpretes modernos, creemos que el tema es sin duda la retórica, de la que se trata desde la primera hasta la última línea».

⁷⁴ En ese sentido, se ha sostenido a menudo por los comentaristas que la primera parte del *Fedro* despliega la retórica, mientras que la segunda la analiza. Esto, si bien en parte es así, en realidad es mucho más complejo, pues Sócrates hace uso de la retórica de principio a fin del diálogo. En el fondo, el *Fedro* señala que la filosofía no deja de ser una determinada forma —aunque, eso sí, muy concreta— de retórica, la cual difiere netamente de la retórica tradicional. Cf. Trabattini (1995: 181), Ausland (2007: 160), Bonazzi (2011: 159, n. 204; 185, n. 238).

⁷⁵ Reproducimos a continuación unas bellas palabras de la Nodriza, que ponen en primer plano esta preocupación por la disimilitud entre la apariencia y la realidad, y por la precaria condición del conocimiento humano: «ἀλλ' ὅτι τοῦ ζῆν φίλτερον ἄλλο/ σκότος ἀπίστων κρύπτει νεφέλαις/ δυσέροτες δὴ φαινόμεθ' ὄντες/ τοῦδ' ὅτι τοῦτο στῦβει κατὰ γῆν/ δι' ἀπειροσύνην ἄλλου βίτου/ κοῦκ ἀπόδειξιν τῶν ὑπὸ γαίας/ μῦθοις δ' ἄλλως φερόμεσθα» (*Hipp.* 191-197).

⁷⁶ Significativo resulta a este respecto el parlamento de Fedra en *Hipp.* 373-387, en el que parece ir en contra de lo que se ha conocido como «intelectualismo moral» socrático. Para ella, conocer lo correcto no implica necesariamente sentirse constreñida a hacer lo conveniente. En cambio, la figura de Hipólito se sitúa en otra perspectiva, pues posee el conocimiento de qué es lo sensato de manera innata y afirma no poder obrar de ningún modo diferente a lo dictado por este conocimiento (cf. *Hipp.* 79-81).

⁷⁷ La palinodia es presentada por Sócrates como una re-consideración del tema tratado en su discurso anterior. Curiosamente, en el *Hipp.* 433-481, la Nodriza, tras haber hablado del amor de Fedra como la causa de una desgracia inminente, cambia su perspectiva y dice que el discurso anterior era demasiado simple [φαιῶλος]. Agrega que para los mortales las reflexiones segundas suelen ser más sabias [βροτοῖς αἱ δεῦτεραί [...] φροντίδες σοφώτεραι, *Hipp.* 435-436], y señala que el amor es enviado por los dioses y que constituye un acto de soberbia tratar de oponerse a semejantes dones. De este modo, podría decirse que la Nodriza elabora su particular retractación o palinodia, en tanto que tras defender una tesis, decide reconsiderar la cuestión y expresarse de modo diverso.

⁷⁸ Conacher (1998) ha mostrado de manera convincente que en las obras de Eurípides son tratadas numerosas cuestiones debatidas en los círculos ilustrados de su época. Especialmente interesante al respecto del *Hipólito* es el segundo capítulo de su libro, dedicado al debate sofístico y socrático acerca de *la enseñabilidad de la virtud*, y en el que le dedica una gran atención a esta obra.

analizarlo como una potencia exclusivamente dañina. El diálogo platónico juega con este tipo de ejercicios retóricos, tratando de mostrar los riesgos de la retórica tradicional. En ese sentido, la palinodia es presentada como si fuese la reducción opuesta respecto a la efectuada por los dos discursos anteriores, es decir, como el relato que habla únicamente de la cara bondadosa del amor. Sin embargo y pese a lo que parezca en una primera lectura, lo cierto es que el segundo discurso socrático constituye una caracterización mucho más compleja acerca de qué es el amor y, en el fondo, ofrece una visión mucho más amplia de qué es dicho sentimiento, tratando de mostrar no solamente sus dos caras —y por tanto integrando su tesis con la del primer discurso—, sino además, ofreciendo su razón de ser y causa última. De este modo, se pretende explicar qué es ἔρως y por qué, siendo uno, se manifiesta de múltiples formas. La filosofía, de hecho, no sería sino la forma erótica más excelsa, en tanto que modo de amar más conforme con la naturaleza del alma humana⁷⁹.

Otro pasaje significativo a este respecto se halla en *Hipp.* 486-449, donde Fedra carga contra la retórica empleada por la Nodriza⁸⁰. La cretense sostiene que las palabras demasiado bellas [οἱ καλοὶ λίαν λόγοι] son las que destruyen hogares y naciones. Ella afirma no querer saber nada de semejantes argumentos y que lo único que le preocupa es preservar su buen nombre. Posteriormente, ante la insistencia de la nodriza, reafirma su postura y le dice que pese a la belleza de sus argumentos, en realidad dice palabras vergonzosas [αἴσχιστοὶ λόγοι]. Resulta evidente que de fondo se está tematizando el problema de la sofística y de la retórica, como podría indicar el significativo vocativo con el que Fedra llama a su nodriza: ὦ δεινὰ λέξασα (cf. *Hipp.* 498-499), que posiblemente evoque la expresión δεινὸς λέγειν, con la que se aludía en ciertos ambientes a rétores y sofistas.

Significativa resulta también la defensa que elabora la Nodriza de sí misma. Sostiene que pese a que su discurso no sea el más bello —y tal vez incluso sea vergonzoso—, es el mejor [κρείσσων], entendido aquí «el mejor» como el más útil (cf. *Hipp.* 500-502). Así, podría establecerse un paralelismo entre el discurso de la Nodriza y el primer discurso del *Fedro*, del que los comentaristas⁸¹ no han dudado en señalar su tono frío y utilitarista. No menos significativa es la respuesta de Fedra, que, desesperada, acepta hacer lo que dice su nodriza, como persuadida de que el discurso escuchado es el que aconseja la acción más útil en las presentes circunstancias, a pesar de seguir considerándolo indecoroso (cf. *Hipp.* 503-506).

Cabe decir que la habilidad oradora de la *nutrix* de la cretense no es infalible y cuando fracasa su discurso para persuadir a Hipólito de que se una con su madrastra, se lamenta ante los reproches de ésta, diciendo que si hubiese obtenido el éxito se encontraría entre los muy hábiles [ἐν σοφοῖσιν, *Hipp.* 700]. El término σοφός resulta sugerente. Como la Nodriza sugiere, la reputación del orador depende en última instancia del éxito o fracaso persuasivo de su discurso. Así, un orador puede ser

⁷⁹ Cf. Lavilla de Lera (2016).

⁸⁰ Resulta interesante como la Nodriza recurre al saber de los *poetas* para tratar de persuadir a Fedra de que al humano no le está permitido oponerse al ἔρως. La Nodriza no dice literalmente «poetas», sino «los que conocen los escritos de los antiguos y están siempre en compañía de las Musas»: ὅσοι μὲν οὖν γραφάς τε τῶν παλαιτέρων/ ἔχουσιν αὐτοὶ τ' εἶσιν ἐν μουσαῖς ἀεὶ (*Hipp.* 451-452). Parece improbable que Platón tuviese estos versos en mente al confeccionar el diálogo, pero lo cierto es que el pasaje guarda cierta semejanza con algunos de los detalles de los dos discursos socráticos. Entre otras cuestiones, en ciertas ocasiones Sócrates juega a ligar el conocimiento con una fuente externa y antigua, mientras que en otras invoca a las Musas.

⁸¹ Nehamas (1999: 333) ha sido uno de los numerosos autores que así lo han señalado: «The whole speech depends on an exaggerated interpretation of the utilitarian aspects of the pederasty».

llamado sabio —en sentido positivo— o sofista —peyorativamente— en función del resultado de su creación discursiva. El término σοφός, si bien significa sabio o hábil —como sucede en el texto que analizamos—, también puede emplearse con un matiz sarcástico para designar al falso sabio o sofista⁸². En el *Fedro* de Platón, aunque la cuestión resulta mucho más compleja, existen varios ejemplos del empleo irónico de este término (cf. v. gr. *Phdr.* 229c6, 236b7, 237b1, 266c3).

Debe añadirse que la Nodriza no es la única que es acusada de sofista en la obra. Exprimiendo magistralmente la problemática entre apariencia y realidad, y la precaria condición cognoscitiva humana, Eurípides hace que Teseo acuse en reiteradas ocasiones a su hijo de sofista, esta vez en el sentido de embustero o charlatán, dando a entender que aquello que dice y aquello que hace es diametralmente opuesto. Así, a partir de *Hipp.* 916 acusa constantemente a Hipólito de ser un farsante. Este último, le pide un indicio claro [τεκμήριον σαφές, *Hipp.* 925-926]⁸³ que lo inculpe y le exhorta a confutar [(ἐξ)ελέγχω] su hipótesis, pero al padre todo esto le parecen excusas y argumentos falaces, ya que, según él, el cadáver y la tablilla no se prestan a interpretaciones equívocas. El joven expresa con desesperada lucidez el mal que padece: ὡς οἶδα μὲν ταῦτ', οἶδα δ' οὐχ ὅπως φράσω⁸⁴ (*Hipp.* 1091). La ira e ignorancia de su padre respecto a lo ocurrido hacen que considere cuanto dice Hipólito como falaz, i.e. como mera retórica e hipocresía. Por su parte, en *Hipp.* 986-989, el joven trata de desmarcarse de estas acusaciones, señalando que no está acostumbrado a hablar en público y añade además que se le da mejor hablar en presencia de unos pocos. De fondo, podría sospecharse que se plantea la siguiente cuestión: en el siglo v a. C., en varios sectores se emplea despectivamente la etiqueta «sofista» para catalogar a las nuevas formas de saber que rivalizan con la tradicional. Así, la filosofía y otras formas relativamente nuevas de saber emplearon parte de sus esfuerzos en tratar de diferenciar y distinguir netamente su propuesta respecto a la sofística. Más tarde, el propio Platón hará esto mismo.

La falta de adecuación entre pensamiento y realidad, y lenguaje y realidad son problematizados en la discusión entablada entre el padre y el hijo. Además, la piedad del último le impide revelar el secreto que tal vez ofreciese mayor verosimilitud a su historia. En cualquier caso, cabe advertir que la convicción del padre se funda exclusivamente en dos elementos —el cadáver de la cretense y la tablilla—, que según las propias palabras de Teseo, no se prestan a interpretaciones ambiguas (cf. *Hipp.* 1057). De este modo, el poeta trágico problematiza también la cuestión del *lógos* escrito, que como cualquier otra forma de discurso, no necesariamente representa la realidad y, además, acostumbra a ser siempre susceptible de dobles interpretaciones. Teseo no escucha las advertencias de su hijo y del Coro de aguardar a examinar mejor la cuestión y dicta su veredicto sobre los hechos. No sabemos si en el *Hipólito* perdido se recurría a la cuestión de la escritura, pero esta imagen de la obra conservada quedó a buen seguro en el recuerdo del público ateniense, asociándola a la leyenda de

⁸² Sucede lo mismo con el término σοφία, que si bien en primera instancia significa sabiduría, puede emplearse con un matiz irónico para designar la falsa sabiduría.

⁸³ Algunos han hecho notar que el discurso erótico lisiaco está compuesto como un discurso judicial (cf. v. gr. Griswold: 1986, 45; Sales & Monserrat: 2013: 66). Si eso fuese así, podría hallarse un paralelismo con la parte final de la tragedia *Hipólito*, en la que el joven se lamenta de no tener un testigo [μάρτυς, *Hipp.* 1022] ni pruebas que puedan respaldar su versión de los hechos. En efecto, por momentos se tiene la sensación de que Hipólito habla como si tuviese que defenderse ante un juez que dicta sentencia.

⁸⁴ Se trata ésta de una frase que bien podría ponerse en boca de algún filósofo.

Hipólito. De este modo, podría constituir otro paralelismo con el *Fedro*, en tanto que el diálogo platónico problematiza la cuestión del γραπτός λόγος⁸⁵. Conviene señalar que el problema dialogal arranca con un texto escrito por un *logógrafo*. Tras la serie discursiva se hace énfasis en esta misma cuestión, al expresar a las claras que para avanzar en la conversación deben encontrar una respuesta a la siguiente pregunta: τίς οὖν ὁ τρόπος τοῦ καλῶς τε καὶ μὴ γράφειν; (*Phdr.* 257d8). Por último, téngase presente que la parte postrera del diálogo (cf. *Phdr.* 274b-279b) discurre en torno a la escritura, incluyendo el famoso mito de Theuth y Thamus.

Para acabar con el presente capítulo y pasar a las conclusiones, nos gustaría señalar otra cuestión que no constituye un paralelismo, pero que podría apuntar en la misma dirección que los datos ofrecidos hasta el presente, a saber, que no parece impensable que Platón aluda a la leyenda de Hipólito en su *Fedro*. Se trata de la similitud entre los nombres de los deuteragonistas de ambas obras, con los que Platón —muy dado a emplear nombres parlantes y a introducir bromas de esta índole⁸⁶— podría estar sugiriendo un juego paronomástico entre Φαῖδρος y Φαῖδρα⁸⁷. Si esto fuese así, no sólo la proximidad temática, sino también la similitud entre los nombres de estos personajes facilitaría que el lector del diálogo pensase en el mito de Hipólito.

5. Conclusiones

Según lo previsto en la introducción del presente texto, los indicios y paralelismos acerca de los que se ha discurrido no permiten verificar la hipótesis de la investigación. Las argumentaciones y similitudes empleadas, si bien se fundan en material textual, son incapaces de probar que el pasaje del velo del *Fedro* contenga realmente una alusión al *Hipólito velado* en particular o a la leyenda de Hipólito en general. En ese sentido, según se adelantó, el presente texto tiene un carácter notablemente especulativo; su hipótesis ni puede verificarse ni puede ser falsada. Consecuentemente, el objetivo ha sido ofrecer la información que permite pensar que la conjetura inicial no es ni absurda ni imposible. Es más, ciertos datos y los nexos a los que nos hemos referido deberían servir como argumentos en favor de la verosimilitud de dicha posibilidad.

Para concluir este apartado, nos gustaría señalar como si bien el carácter de este trabajo es claramente especulativo, tiene el aliciente de ser novedoso. Hasta donde hemos podido averiguar, no existen investigaciones que hayan tratado con cierta atención este asunto, lo cual podría constituir una de las virtudes de la presente

⁸⁵ Adviértase además que el debate sobre la conveniencia o no de la escritura forma parte de la parodia entre lo antiguo y lo novedoso tematizada en el *Fedro*.

⁸⁶ Sin ir más lejos, en *Phdr.* 234d1-6 podría haber una chanza de este tipo, en tanto que φαῖδρός significa luminoso y, tras preguntarle Φαῖδρος qué le ha parecido el discurso de Lisias, Sócrates responde que le ha parecido divino, sobre todo, por verlo a él *resplandecer* al leerlo. Algunos autores como Nussbaum (2003) han ido más allá en estas consideraciones, elaborando una compleja y altamente especulativa hipótesis a partir del significado del nombre del de Mirrinunte.

⁸⁷ Por supuesto, no pretendemos afirmar que Platón escoja e invente el nombre Φαῖδρος para el acompañante socrático del diálogo homónimo, pues no cabe duda de que el Académico pone en escena un personaje histórico que, además de en otras obras del *Corpus Platonicum* (*Prt.* 315c y *Smp.*), es mencionado por coetáneos del Académico como Lisias (19.15 y 32.14) y Andócides (*Myst.* 15). Por ello, simplemente queremos sugerir que la similitud de los nombres «Fedra» y «Fedro» podría facilitar la comprensión del lector de una posible alusión al *Hipólito* en el *Fedro*.

investigación. Además, el hecho de fundamentar nuestras argumentaciones en los textos ha permitido extraer numerosos matices sobre qué cuestiones podría estar sugiriendo Platón, si realmente estuviese apuntando a la leyenda de Hipólito en su *Fedro*.

Obras citadas

- Ausland, Hayden W. (2007), «Socrates' Argument with Gorgias, the Craft Analogy and Justice», en M. Erler & L. Brisson (eds.), *Gorgias-Meno. Selected Papers from the Seventh Symposium Platonicum*. Sankt Augustin: 158-161.
- Barrett, William Spencer (1964), Euripides, *Hippolytos*, edited with Introduction and Commentary by W. S. Barrett. Oxford: Clarendon Press.
- Benardete, Seth (1991), *The Rhetoric of Morality and Philosophy. Plato's Gorgias and Phaedrus*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bonazzi, Mauro (2011), Platone, *Fedro*, traducción e cura di Mauro Bonazzi. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Bonazzi, Mauro (inédito), «Platone il realista. Un percorso di ricerca». Artículo inédito.
- Boyancé, Pierre (1962), *Sur les mystères d'Eleusis*. Paris : Les Belles Lettres.
- Burger, Ronna (1980), *Plato's Phaedrus. A defense of a philosophic art of writing*. Alabama: The University of Alabama Press.
- Burkert, Walter (2013), *Homo necans: interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*, traducción de M. Jiménez Buzzi. Barcelona: Acantilado.
- Capra, Andrea (2014), *Plato's Four Muses*. Washington: Harvard University Press.
- Conacher, Desmond (1998), *Euripides and the Sophists*. London: Duckworth.
- Demos, Marian (1999), *Lyric quotations in Plato*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Ferrari, Giovanni R. F. (1987), *Listening to the Cicadas. A study of Plato's Phaedrus*. New York: Cambridge Classical Studies.
- Friedländer, Paul (1969), *Plato III: the dialogues, second and third periods*, translated by H. Meyerhoff. Princeton: Princeton University Press.
- García Peña, Ignacio (2009), *El jardín del alma: Mito, Éros y escritura en el Fedro de Platón*, [tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca. [<http://hdl.handle.net/10366/76256>]
- Gibert, John Carrington (1997), «Euripides' Hippolytus Plays: Which Came First», *CQ* 47/1: 85-97.
- Griswold, Charles L. (1986), *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*. Yale: Yale University Press.
- Hackforth, Reginald (1952), Plato, *Phaedrus*, translated with an introduction and commentary by R. Hackforth. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kannicht, Richard (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 5 Euripides*, edited by R. Kannicht. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kerényi, Karl (2004), *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*, traducción de M. Tabuyo y A. López, Madrid: Siruela.
- Knox, Bernard M. (1952), «The Hippolytus of Euripides», *YCIS* 13/1: 3-31.
- Lauriola, Rosanna (2015), «Hippolytus», en R. Lauriola, and K. N. Demetriou (eds.), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*. Leiden/Boston: 443-503.
- Lavilla de Lera, Jonathan (2014), *El lógos y la filosofía. Una relectura del Fedro*, [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona. [<http://hdl.handle.net/10803/157569>].

- Lavilla de Lera, Jonathan (2016), «Tres discursos eróticos y dos concepciones anímicas en el *Fedro* de Platón», *Agora: papeles de Filosofía* 35/1: 119-147; <http://dx.doi.org/10.15304/ag.35.1.2381>
- Méridier, Louis (1973⁵), Euripide, Tome II, *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres.
- Mills, Sophie (2002), *Euripides: Hippolytus*. London: Duckworth.
- Mussarra, Joan Josep (2011), *La representació dels déus en les tragèdies d'Eurípides i de Sèneca*, [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona. [<http://hdl.handle.net/10803/97053>].
- Nails, Debra (2002), *The people of Plato: a prosography of Plato and other Socratics*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Nehamas, Alexander (1999), *Virtues of authenticity: essays on Plato and Socrates*. Princeton: Princeton University Press.
- Nikolsky, Boris (2015), *Misery and Forgiveness in Euripides: Meaning and Structure in the Hippolytus*, translated from the Russian by M. Nikolsky. Swansea: The Classical Press of Wales.
- des Places, Édouard (1964) «Platon et le langage des mystères», *Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines d'Aix-en-Provence* 38/1: 9-23.
- Poratti, Armando (2010), Platón, *Fedro*, introducción, traducción, notas y comentario de A. Poratti. Madrid: Ediciones Akal.
- Roisman, Hanna M. (1999), «The *Veiled Hippolytus* and *Phaedra*», *Hermes* 127: 397-409.
- Rosen, Stanley (1988), *The Quarrel Between Philosophy and Poetry. Studies in Ancient Thought*. New York: Routledge.
- Rowe, Christopher J. (1988²), Plato, *Phaedrus*, with translation and commentary by C.J. Rowe. Warminster: Aris & Phillips.
- Sala, Eva (2007), *Il Fedro di Platone. Commento*, [Tesis doctoral]. Padova: Università Degli Studi di Padova. [http://paduaresearch.cab.unipd.it/891/1/tesi_SALA_EVA.pdf].
- Sales, Jordi & Monserrat, Josep (2013), «Sobre el Lògos de Lísias al *Fedre*», en M. J. de Carvalho, A. Caeiro and H. Telo (eds.), *In the Mirror of the Phaedrus*. Sankt Augustin: 63-76.
- Sallis, John (1975), *Being and Logos: reading the Platonic Dialogues*. Pittsburgh: Duquense University Press.
- Trabattoni, Franco (1995), Platone, *Fedro*, traduzione di Linda Untersteiner Candia; a cura di Franco Trabattoni. Milano: Mondadori.
- Trabattoni, Franco (2006), «L'intuizione intellettuale in Platone. In margine ad alcune recenti pubblicazioni», *Rivista di Storia della Filosofia* 61/3: 701-719.
- Trabattoni, Franco (2016), *Essays on Plato's epistemology*. Leuven: Leuven University Press.
- Velardi, Roberto (2006), Platone, *Fedro*, introduzione, traduzione e note di R. Velardi. Milano: BUR.
- de Vries, Gerrit Jacob (1969), *A commentary on the Phaedrus of Plato*. Amsterdam: Hakkert.
- Wasson, R. Gordon & Hofmann, Albert & Ruck, Carl A. P. (1978), *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios*, traducción de F. Garrido. México: Fondo de Cultura Económica.
- Werner, Daniel S (2012), *Myth and Philosophy in Plato's Phaedrus*. New York: Cambridge.
- Yunis, Harvey (2011), Plato, *Phaedrus*, edited by H. Yunis. Cambridge: Cambridge University Press.