

LA DUALIDAD ESTOICA *RATIO* / *FUROR* COMO  
CONFLICTO DRAMÁTICO EN LA *FEDRA* DE MIGUEL  
DE UNAMUNO

Francisco Javier Escobar Borrego  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**Resumen:** El presente trabajo ofrece un análisis de la pervivencia de la dualidad estoica *ratio* / *furor* como conflicto dramático en la *Fedra* de Miguel de Unamuno. Dicho análisis presta atención, además, a los ecos de la *Phaedra* de Séneca en la tragedia unamuniana.

**Resumo:** O presente traballo ofrece unha análise da pervivencia da dualidade *ratio/furor* como conflito dramático na *Fedra* de Miguel de Unamuno. Esyta análise presta atención, amais, aos ecos da *Phaedra* de Séneca na traxedia unamuniana.

**Abstract:** This paper studies and analyzes the permanence of the Stoic duality *ratio* / *furor* as the dramatic conflict in the Miguel de Unamuno's *Fedra*. It also focuses on Seneca's *Phaedra* echoes of which may be found in Unamuno's tragedy.

*Quid ratio possit? Vicit ac regnat furor ...*  
(Séneca, *Phaedra*, 184)

Después de sus primeros trabajos teatrales por los años 1898-1901 (tal es el caso de *La Esfinge* y *La Venda*), Miguel de Unamuno (1864-1936) reanuda su actividad dramática con una nueva etapa, iniciada aproximadamente a finales de 1909 y que culminará con la tragedia *Fedra*, cuya composición puede situarse entre abril de 1910 y comienzos de 1911<sup>1</sup>. Representada por primera vez en el Ateneo de Madrid en 1918 y posteriormente en

---

<sup>1</sup> El teatro de Unamuno puede leerse en la edición de M. García Blanco: *Teatro Completo*, Madrid: Aguilar, 1959. Entre la amplia bibliografía sobre el tema destacamos: F. Lázaro Carreter, "El teatro de Unamuno", *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 7 (1956), pp. 5-29; I. M. Zavala, *Unamuno y su teatro de conciencia*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1963; L. Charlebois, "El teatro desnudo de Unamuno. Un teatro de palabras", *Hispanic Journal*, 8 (1986), pp. 19-29; *El teatro de Unamuno*, J. M. Lasagabaster (ed.), San Sebastián: Universidad de Deusto, 1987; y el estudio preliminar de J. Paulino a su edición de Unamuno, *La Esfinge. La venda. Fedra*, Madrid: Castalia, 1988 (por la que citaremos).

un teatro en 1924 (con actuación de la hija de Unamuno, Carmen), *Fedra* supone un claro punto de inflexión en la trayectoria teatral del escritor vasco tanto por su interesante adaptación de un tema clásico como por su complejidad y riqueza literaria<sup>2</sup>. La obra, por otra parte, apunta ya una línea dramática de actualidad —el tema trágico de la mujer insatisfecha— que cristalizará en dos piezas capitales de Federico García Lorca: *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*<sup>3</sup>.

La génesis literaria de la obra se remonta a una carta de abril de 1910, en la que Unamuno comunica a su amigo Francisco Antón que está leyendo a Eurípides y que desea realizar una “Fedra moderna”, para lo cual va a adentrarse también en la *Phèdre et Hyppolite* de Racine (estrenada en enero de 1677)<sup>4</sup>. Al año

<sup>2</sup> Sobre la *Fedra*, véase: J. S. Lasso de la Vega, “Fedra de Unamuno”, en *De Sófocles a Brecht*, Barcelona: Planeta, 1971, pp. 205-248; M. García Viñó, “La Fedra de Unamuno”, *Arbor*, 85 (1973), pp. 111-119; M.<sup>a</sup> D. de Asís, “Recreación del mito de Fedra en la Fedra de Unamuno”, en *Volumen Homenaje. Cincuentenario Miguel de Unamuno*, Salamanca: Casa-Museo Unamuno, 1986, pp. 341-362; J. I. Ciruelo, “Unamuno frente a los personajes de Medea y Fedra”, en *Tradición clásica y siglo XX*, I. Rodríguez Alfageme y A. Bravo García (eds.), Madrid: Coloquio, 1986, pp. 56-62; la introducción de J. Paulino a su edición citada (pp. 61 ss.); A. Díaz Tejera, “La Fedra de Unamuno. Tradición e innovación”, en *Ayer y hoy de la tragedia (Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico)*, Sevilla: Alfar, 1989, pp. 139-173; e I. Elizalde, “Unamuno y el mito griego: *Electra*”, *Letras de Denso*, 47 (1990), pp. 117-125. En cuanto al tema clásico de Fedra, véase: A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid: Gredos, 1995, pp. 365 ss.; M.<sup>a</sup> D. Gallardo, *Manual de mitología clásica*, Madrid: Ediciones Clásicas, 1995, pp. 351 ss.; y L. Macía Aparicio, “Fedra e Hipólito”, en *Amores míticos*, E. Fernández de Mier y F. Piñero (eds.), Madrid: Ediciones Clásicas, 1999, pp. 261-280.

<sup>3</sup> Vid. Á. Valbuena-Briones, “El teatro clásico en Unamuno”, en *Pensamientos y Letras en la España del siglo XX*, E. Inman Fox y G. Bleiberg (eds.), Nashville: University of Vanderbilt Press, 1966, pp. 533-541, p. 539.

<sup>4</sup> El texto es el siguiente: “Fuera de esto leo a los clásicos. Ahora a Eurípides y he concebido el proyecto de hacer una Fedra moderna, de hoy. Voy a leer a Racine. Es un asunto inagotable. Sobre todo la terrible némesis del amor que busca a quien no le busca a él ...” (*apud Teatro Completo ... cit.*, p. 82). Como es sabido, Eurípides compuso dos *Hípólitos*: **KaluptŌmenoj** ‘el velado’, hoy perdido (salvo algunos fragmentos) y anterior al segundo, llamado **Stefan^aj** ‘el de la corona’ o **StefanhfŌroj** ‘Portador de la Corona’, estrenado el año 428 a. C. y que constituye el modelo de la *Fedra* de Unamuno. Para más detalles sobre

siguiente, el escritor vasco había compuesto su tragedia, ya que en otra misiva dirigida al actor Fernando Díaz de Mendoza –con fecha de noviembre de 1911– le dice que se ha valido del drama de Eurípides y del de Racine sólo para el “argumento escueto”, puesto que “todo el desarrollo es distinto”. Añade además que su *Fedra* es cristiana y que ha llevado a cabo “una obra de pasión”, ciertamente novedosa –según Unamuno– en comparación con el apatético teatro de su época:

Se trata de *Fedra*, una Fedra moderna, cuya acción transcurre en nuestro tiempo. Del drama de Eurípides y del de Racine no tiene más que el argumento escueto, todo el desarrollo es distinto ... Mi Fedra es, claro está, a conveniencia propia, cristiana, que no podía ser la de Eurípides y resulta ser, sin quererlo, la de Racine. (...) El argumento es, como usted ve, tremendo y estoy muy contento de cómo lo he desenvuelto; mucho más contento que de los dramas que le remití ... He querido –lo afirmo– hacer una obra de pasión, de que nuestro teatro contemporáneo anda tan escaso<sup>5</sup>.

---

la cuestión véase la introducción de C. Miralles a su edición del <Ippólutoj StefanhfÖroj (Barcelona: Bosch, 1977, pp. 48 ss); y el estudio preliminar de L. A. de Cuenca a su edición de la misma obra (por la que citaremos), en Eurípides, *Tragedias*, III, Madrid: C. S. I. C., 1995, pp. LXVII ss. El título original de la versión de Racine es el de *Phèdre et Hyppolite*, pero en la edición de 1687 es sustituido por el de *Phèdre*. Sobre otras cuestiones relacionadas con la obra, véase la introducción de E. Nájuez a su edición de Jean Racine, *Andrómaca. Fedra*, Madrid: Cátedra, 1985, pp. 38 ss.

<sup>5</sup> *Apud Teatro Completo ... cit.*, p. 84. Unamuno también se refiere a la escasez de pasión del teatro de su época en su artículo “La traza cervantesca”, escrito en diciembre de 1916 en Salamanca: “Tengo la aprensión de que la pasión, la grande y noble pasión trágica sigue ausente de nuestro teatro contemporáneo”; *cfr. De esto y aquello*, M. García Blanco (ed.), Buenos Aires: Losada, 1951, II, p. 44. De hecho, Á. Balbuena-Briones recuerda que Unamuno calificó de apatético el drama de Benavente, quien había ofrecido una versión del mito de Fedra en *La malquerida* (1913); *cfr.* “Séneca en el teatro de Unamuno”, en *El teatro de Unamuno ... vol. cit.*, p. 88. Dicha obra, que desarrolla la relación amorosa desde la perspectiva del padre y de la hija, quizás recibió la influencia del drama de Unamuno, ya que en una carta de éste a Federico de Onís (con fecha de mayo de 1914), el escritor vasco dice que su manuscrito había estado en poder de Benavente; *vid.* A. Franco, *El teatro de Unamuno*, Madrid: Ínsula, 1972, p. 149, n. 6. Los modelos de los que se sirve Unamuno para el “argumento escueto” de su *Fedra* han sido tratados por A. Franco, *El*

Si bien es cierto que Unamuno no menciona como modelo la versión del tema que realizó Séneca (*Phaedra*)<sup>6</sup>, la recreación del conflicto pasional de su *Fedra* está notablemente inspirada en la dualidad estoica *ratio* / *furor*, algo que resulta compatible del todo con el tratamiento cristiano de la obra<sup>7</sup>. Como resultado, la *Fedra*

---

*teatro de Unamuno ... cit.*, pp. 140-151; C. Feal Deibe, “Fedra (1910)”, en *Unamuno: El otro. Don Juan*, Madrid: Cupsa, 1976, pp. 208-213; y R. M.<sup>a</sup> Colodrás, “Hipólito y Fedra”, con dirección electrónica:

<http://www.athenea.es.org/articles/Fedra.htm>.

<sup>6</sup> Entre otras cosas, al decir de J. Lasso de la Vega, porque las truculencias melodramáticas del cordobés no casaban con la desnudez y sencillez pretendidas por Unamuno, *cf.* “Fedra de Unamuno”, *cit.*, p. 217. Sin embargo, dicho estudioso apunta al mismo tiempo cierto conocimiento de la *Phaedra* por el escritor vasco: “Unamuno, según confesión propia, había releído y leído a Eurípides y Racine, respectivamente, al componer su *Fedra*. De Séneca no dice palabra; pero nos cuesta trabajo admitir que, puesto a componer un drama sobre este tema, no leyera o releyera *Phaedra* el aspirante -fracasado- a cátedra universitaria de Latín y el pulcro traductor de *Medea*” (*ibidem*, p. 230). Á. Valbuena-Briones, por su parte, considera que la razón del silencio de Unamuno respecto a Séneca obedece a que el escritor vasco, pese a estar interesado en el contenido dramático de la *Phaedra*, había pasado por un período de animadversión hacia el estilo barroco y culterano, actitud característica de la generación de 1898; *cf.* “Séneca en el teatro de Unamuno”, *cit.*, p. 103.

<sup>7</sup> Unamuno se inspira en la dicotomía estoica *ratio* (principio moderador que libera los deseos) y *furor* (fuerza irracional) tomando como punto de partida el drama senecano. Sobre dicha dualidad véase, por ejemplo, el estudio preliminar de J. Luque Moreno a su edición de Séneca, *Tragedias*, I, Madrid: Gredos, 1987, pp. 29 ss. La armónica conjugación de la doctrina estoica senecana con diversos elementos cristianos en la versión de Unamuno han sido puestos de relieve por varios estudiosos. Lasso de la Vega, por ejemplo, apunta dicha hipótesis al afirmar, entre otras cosas, que el drama senecano abrió el camino hacia el teatro cristiano: “... Y justamente porque el telón de fondo del teatro senecano, la filosofía estoica, mucho se compadece con las concepciones cristianas de los dramaturgos modernos, es por lo que Séneca roturó el camino para un teatro cristiano harto disímil de la tragedia griega” (*vid.* “Fedra de Unamuno”, *cit.*, p. 239). Á. Valbuena-Briones, por su parte, es más contundente en dicho aserto al afirmar la indudable influencia de la *Phaedra* en el escritor vasco: “De Séneca, Unamuno obtiene la idea central de la pasión de Fedra y su relación con la nodriza, y también algunos motivos y rasgos de estilo, a pesar de la diferencia indicada con respecto a la grandilocuencia y el tono declamatorio” (*cf.* “Séneca en el teatro de Unamuno”, *cit.*, p. 95). Para más detalles sobre el senequismo del drama unamuniano, véase: M. García Blanco, “El mundo clásico

unamuniana –al igual que la de Séneca– ofrece, en general, dos esferas simbólicas contrapuestas, representadas básicamente por Hipólito (*ratio*) y Fedra (*furor*)<sup>8</sup>. Al análisis de tal dicotomía en la *Fedra* unamuniana están dedicadas estas páginas<sup>9</sup>.

---

de Miguel de Unamuno”, en *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*, J. S. Lasso de la Vega, M. García Blanco y otros (eds.), Madrid: Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1960, pp. 47-89, pp. 80 ss.; I. Elizalde, “La metáfora senequista *Theatrum mundi* en Unamuno y Calderón”, *Letras de Deusto*, 7 (1977), pp. 23-41; y Á. Valbuena-Briones, “Séneca en el teatro de Unamuno”, *cit.*

<sup>8</sup> La focalización y concentración simbólica del conflicto *ratio / furor* se refleja en el hecho de que son solamente Fedra e Hipólito los personajes que conservan sus respectivos nombres mitológicos. Por influencia también de la *Phaedra*, otros personajes –como la nodriza– se mostrarán partidarios de la *ratio*. Igualmente, Unamuno, como hizo Séneca, sitúa a Fedra como primera figura, recreándola como mujer atormentada por una enfermedad pasional que le arrastra hacia la muerte. Por lo demás, el argumento de *Fedra* recrea básicamente, aunque modernizados, los *mitemas* fundamentales de la leyenda que nos ha legado la versión eurípidea, a saber: Fedra, al igual que su madre Pasífae y su hermana Ariadna, es presa de una gran pasión amorosa, motivo presente también en la *Phaedra* y en el drama de Racine. En concreto, la joven se enamora de su hijastro Hipólito, pero no es correspondida, lo que le lleva a acusarlo ante su marido (Pedro, cuyo nombre sustituye al de Teseo). El afrentado esposo echa de casa a Hipólito (en Eurípides se trata de un exilio), pero Fedra no puede soportar dicha situación y decide suicidarse mediante una sobredosis de medicinas (en la obra griega Fedra se ahorca). En el desenlace, Pedro conoce la verdad, ya que la joven había dejado, previamente a su autoinmolación, una carta confesional (una tablilla o **d ltoj** en la tragedia griega). Finalmente, padre e hijo se reconcilian y, a diferencia del modelo eurípideo, Hipólito no muere.

<sup>9</sup> Dicho conflicto dual le interesará también a Unamuno, andando el tiempo, en su pulcra traducción de la *Medea* de Séneca llevada a la escena en 1933. De hecho, Unamuno destaca especialmente la pasión de Medea, como refleja su artículo “Séneca en Mérida”, escrito por aquellas fechas para la solemne ocasión: “En cuanto a la tragedia de *Medea*, nada debo decir aquí de la pasión de la terrible maga –bruja– desterrada, que antes de desprenderse de sus hijos los sacrifica, vengadora, a un rencor infernal. Hay en esa pasión tremenda, que tan bien comprendió el cordobés Séneca, maestro de Nerón, mucho de la tremenda pasión que agita las más típicas tragedias de nuestra España. ¿Inhumanidad? ¿Hay algo más humano que ella?” (*apud* M. García Blanco, “El mundo clásico de Unamuno”, *cit.*, p. 81).

MONÓLOGOS, DIÁLOGOS Y *AGONES* DIALÉCTICOS

Debido a la naturaleza y amplia funcionalidad de sus técnicas, el teatro se erige como la estructura literaria privilegiada para que Unamuno revele el discurso interior de su conciencia<sup>10</sup>. De hecho, los protagonistas de sus obras se debaten consigo mismos en intensos monólogos con el propósito de resolver un complejo dilema que refleja, *sub specie theatri*, las preocupaciones existenciales unamunianas. Al tiempo que lo afrontan, éstos pueden entablar también diálogos y *agones* dialécticos con otros personajes dando lugar a una rica polifonía de voces, a veces contrapuestas<sup>11</sup>. Así sucede en *Fedra*, tragedia en la que la dicotomía estoica *ratio* / *furor* aparece recreada literariamente mediante las técnicas dramáticas mencionadas. Veámoslo.

Los monólogos o *dialogías* interiores, en primer lugar, constituyen los momentos de mayor intimismo de *Fedra*. A través de ellos, los personajes desnudan su alma poniendo al descubierto tanto sus pensamientos más ocultos como sus diversos puntos de vista sobre el conflicto que viven. En particular, resultan de gran interés los monólogos protagonizados por Fedra, quien no está dispuesta a renunciar a sus desbordados sentimientos hacia Hipólito, aunque a veces es consciente del daño que su irracional actitud conlleva. Por esta razón, la irreflexiva joven –al igual que la Fedra senecana– experimenta con gran dolor un estado de crisis en

---

<sup>10</sup> Desarrolla ampliamente esta cuestión I. M. Zavala: “La dialogía del teatro: género interno”, en *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona: Ánthropos, 1991, pp. 109 ss. En cuanto a las principales técnicas dramáticas que emplea Unamuno, véase: D. L. Shaw, “Sobre algunos aspectos técnicos del teatro de Unamuno”, en *Volumen Homenaje Cincuentenario de Miguel de Unamuno*, Salamanca: Casa-Museo Unamuno, 1986, pp. 501-513; e I. M. Zavala, “La dialogía del teatro: género interno”, *cit.*, pp. 109 ss.

<sup>11</sup> Al respecto señala I. M. Zavala: “El escritor (a Unamuno me refiero) resalta las voces de la polifonía interior, enfrentando dialógicamente la relación emisor / receptor (hablante / oyente o locutor / interlocutor) del sujeto discursivo interno. El mundo se representa como una compleja confrontación de voces, un vasto teatro de posiciones discursivas; desde el asunto más trivial y cómico hasta la más intensa dramatización de diálogo / monólogo” (*cf.*: “La dialogía del teatro: género interno”, *cit.*, p. 111).

la que su *furor* le gana visiblemente la partida a la *ratio*<sup>12</sup>. En I, 5, por ejemplo, aunque se propone seducir a Hipólito tratando de vencer a toda costa su imperturbabilidad anímica, Fedra se horroriza de su atrevido plan considerándose además una miserable y una loca (como también hace la Fedra de Séneca)<sup>13</sup>. En otra ocasión (II, 11),

<sup>12</sup> Dicho *furor* se hace patente, entre otras cosas, por los *signa amoris* o sintomatología del amor que sufre Fedra. En concreto, la apasionada joven confiesa a Hipólito su terrible enfermedad amorosa o *amor hereos*, mencionando unos síntomas similares a los que padece la Fedra senecana: “¡Sí vuelvo! Mira que no como, que no duermo, que no vivo, que tus ojos me queman, que muero de la sed de tus besos, que esto es el suplicio de Tántalo ...” (II, 2; *ed. cit.*, p. 210). De hecho, son varios los rasgos de la protagonista unamuniana que encontramos en la de Séneca, desarrollados desde la perspectiva de la nodriza (citamos el texto por la edición de B. Segura con un comentario léxico y métrico de C. Arias, L. Molero y R. Carande: *Fedra*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1994): el estado de inanición (“... *Nulla iam Cereris subit / cura aut salutis*”, 373-374), insomne (“... *somni immemor*”, 369) y de falta de vida (“*nunc ut soluto labitur marcens gradu*”, 367), así como la sensación de quemazón en los ojos por el fuego amoroso (“*erumpit oculis ignis ...*”, 364). Los dos primeros estados de Fedra aparecen también apuntados en el texto de Racine, en boca de Enone (citamos por la edición de M. Autrand, Canadá: Librairie Larousse, 1971, p. 44): “Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux / Depuis que le sommeil n’est entré dans vos yeux, / Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure / Depuis que votre corps languit sans nourriture” (vv. 191-194). Sin embargo, el motivo del fuego que consume los ojos de Fedra está ausente en el texto de Racine, ya que éstos –en palabras de la protagonista– se muestran anegados en lágrimas (“Et mes yeux, malgré moi, se remplissent de pleurs”, *ibidem*, v. 184) a imitación del texto eurípideo (v. 245, *ed. cit.*, p. 100): “FA. ... *krÝpte: kat’ xsswn d\$kru moi ba’nei*”.

<sup>13</sup> Dice la Fedra de Unamuno en su primer monólogo: “¡Qué horror! ¡Soy una miserable! ¡Loca, sí, loca perdida!” (*ed. cit.*, p. 203). También con una dosis de patetismo similar, la Fedra senecana, en su primer soliloquio, se considera una miserable (vv. 119-120): “... *Quis meas miserae deus / aut quis iuuare Daedalus flammis queat?*” (*ed. cit.*, p. 84). Asimismo, la nodriza senecana apela a Fedra llamándola *miser*a (v. 142): “*Quo, misera, pergis? ...*” (*ed. cit.*, p. 86). Sobre el campo del infortunio y la tribulación en la *Phaedra*, véase: C. Arias, “El personaje senequiano de Fedra a la luz del vocabulario”, en *Fedra ... ed. cit.*, pp. 33-45, pp. 35 ss. Similarmente, la Fedra de Séneca –como la unamuniana– alude a ella misma como una loca mediante los cuasi sinónimos *amens* y *demens* (*ed. cit.*, p. 172): “*Et te per undas perque Tartareos lacus, / per Styga, per amnes igneos amens sequar*” (vv. 1179-1180); y “*Andíte, Athenae, tuque, funesta pater / peior nouerca: falsa memoravi et nefas, / quod ipsa demens pectore insano hauseram, / mentita finxi ...*” (vv. 1191-1194).

tras marcharse Pedro y Marcelo, Fedra en su soledad confiesa que padece un estado de extravío mental; e igualmente, en II, 12, una vez que ha finalizado su diálogo con Rosa, vuelve a ser consciente de su insana demencia al manifestar de forma eufemística en su soliloquio que necesita la “paz eterna”<sup>14</sup>.

Las reflexiones íntimas de los personajes no aparecen desarrolladas sólo en monólogos, sino que con bastante frecuencia son compartidas (como en la *Phaedra*) con un personaje-confidente, lo que favorece la confrontación de diversas perspectivas. Por ejemplo, en un interesante diálogo entre Fedra y Pedro, la esposa da claras muestras a su marido de que detesta al reflexivo Marcelo, adorado en cambio por su amigo (I, 2)<sup>15</sup>. Dicho pasaje pone de relieve una lucha simbólica entre Fedra, defensora del *furor* y del ardiente amor que llega a ser enfermizo (*amor hereos* o *heroicus*), y Marcelo, médico racionalista que se limita a curar las dolencias somáticas y no las provocadas por las afecciones pasionales.

La relación dialogística adquiere, en ocasiones, un climax dramático intenso, entre otras cosas, porque el *furor* acabará por afectar también a Hipólito y Pedro, personajes que habían mostrado -hasta prácticamente el desenlace de la tragedia- su equilibrio emocional. Así en III, 5, Hipólito, como el de Séneca, entra en conflicto consigo mismo, al saber por Eustaquia que Fedra se muere irremediamente de amor<sup>16</sup>. Más adelante, el

---

<sup>14</sup> *Ed. cit.*, pp. 220 y 222, respectivamente. Otros monólogos destacados están protagonizados por diversos personajes a los que también afecta el conflicto dramático. Pedro, por ejemplo, confiesa en un soliloquio que está sufriendo un “castigo” por “la carne, la carne maldita”, símbolo del *furor* (II, 7; *ed. cit.*, p. 216).

<sup>15</sup> *Ed. cit.*, p. 196. En otro diálogo con Pedro, Fedra le transmitirá de nuevo el mismo pensamiento (II, 8; *ed. cit.*, p. 218).

<sup>16</sup> *Ed. cit.*, p. 227. Efectivamente, el Hipólito senecano padece una psicomaquia interior cuando advierte que él es el responsable del *furor* de Fedra: “... *sum nocens, merui mori: / placui nouercae. Dignus en stupris ego? / Scelerique tanto uisus ego solus tibi / materia facilis? Hoc meus meruit rigor?*” (vv. 684-686; *ed. cit.*, p. 132). Sin embargo, si en la versión de Unamuno Hipólito cae abatido por su culpa, en el drama senecano éste reacciona rápidamente cargando la responsabilidad a Fedra: “... *Illa se tantum stupro / contaminauit, et tamen tacitum diu*

meditativo joven, consciente de su involuntaria culpabilidad, le dirá a la nodriza que su virtud conllevaba egoísmo y que la vida en la naturaleza no era todo lo fructífera que él pensaba (III, 7)<sup>17</sup>. La imperturbabilidad anímica y rectitud de Hipólito, por tanto, entran en crisis por mor del *furor* de Fedra.

Algo similar sucede también en el caso de Pedro, quien posee por añadidura un nombre parlante (*petra* ‘piedra’) que opone su frialdad anímica a la pasión amorosa de su esposa<sup>18</sup>. En III, 10, el atribulado marido confiesa a Eustaquia que desea morir, ya que no encuentra sentido a la vida, tendencia suicida que parece un reflejo de la actitud del Teseo senecano (y en realidad también del propio Unamuno)<sup>19</sup>. Dicho estado irracional se hace más patente en otro destacado pasaje en el que Unamuno, valiéndose de elementos de la filosofía estoica senecana, contrapone la falta de autodominio de Pedro y la imperturbabilidad anímica de Hipólito. En concreto, en un diálogo con Marcelo, Pedro confiesa en varias ocasiones a su racional amigo que no se encuentra bien. Marcelo corrobora esa impresión aduciendo presupuestos contrarios al autodominio estoico, al tiempo que señala cómo Hipólito –al igual que el de la *Phaedra*– goza de un estado introspectivo aludido con palabras que recuerdan la fraseología senecana *secum morari* (‘morar en sí’) o *sapiens in se reconditur, secum est* (‘el sabio se concentra en sí mismo, vive para sí’): “Yo sólo sé que estás, contra tu costumbre, fuera de tí, que tu mujer anda fuera de sí también hace algún tiempo y que tu hijo vive más dentro de sí que nunca; ¿te parece

---

*/ crimen bifirmi partus exhibit nota, / scelusque matris arguit uultu truci / ambiguus infans -ille te uenter tulit*” (vv. 689-693; ed. cit., p. 132).

<sup>17</sup> Ed. cit., p. 228.

<sup>18</sup> Vid. Á. Valbuena-Briones, “Séneca en el teatro de Unamuno”, cit., p. 97.

<sup>19</sup> Ed. cit., p. 231. De hecho, en la *Phaedra*, Teseo invoca –aunque en vano– la muerte: “... impius frustra inuoco / mortem relictam: crudus et leti artifex, / exitia machinatus insolita efferat, / nunc tibi met ipse iusta supplicia irroga” (vv. 1219-1222; ed. cit., p. 174). El propio Unamuno también confiesa en su Diario sus repetidos deseos de suicidio (citamos por la edición de E. Kerrigan, E. Naval y A. Froufe, Madrid: Alianza, 1970, p. 124): “Esto es insufrible. Ahora me persigue la idea del suicidio. Hace un rato pensaba en si me inyectara una fuerte cantidad de morfina para dormirme para siempre ...”.

saber poco?” (II, 9)<sup>20</sup>. De hecho, se refiere a él como un joven equilibrado, virtuoso y dueño de sí, expresión ésta última que trae a la memoria otros tecnicismos senecanos (*uindica te tibi* ‘reivindica para ti la posesión de ti mismo’, *suum esse* ‘ser de uno mismo’ o el *se habere* ‘autoposeerse’)<sup>21</sup>:

MARCELO. ¿De tu hijo? De tu hijo apenas puedo saber cosa. No necesita de mis servicios.

PEDRO. ¿Lo crees?

MARCELO. ¿Pues no he de creerlo? Tu hijo es uno de los hombres más equilibrados, más dueños de sí, más serenos, más sanos que conozco. Pocos padres más afortunados que tú ... (II, 9)<sup>22</sup>

El conflicto *ratio* / *furor* alcanza su máximo apogeo dramático en algunos *agones* dialécticos que protagonizan Fedra y los personajes defensores de la *ratio*: Marcelo, Pedro, Eustaquia e Hipólito<sup>23</sup>. En el debate entre Fedra y Marcelo (I, 7), los dos

<sup>20</sup> *Ed. cit.*, pp. 218-219. La fraseología estoica mencionada, que muestra el lenguaje de la interioridad y de la predicación senecana, es analizada por I. Roca en su estudio preliminar a Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, I, Madrid: Gredos, 1994, pp. 41 ss. En el arranque de la *Phaedra*, también Hipólito, como el personaje unamuniano, vive ensimismado en su mundo interior enriquecido por el contacto con la naturaleza.

<sup>21</sup> Dichos tecnicismos son estudiados por I. Roca en su introducción ya citada (pp. 40 ss). En la *Phaedra*, la protagonista muestra, en cambio, el estado anímico opuesto al del equilibrado Hipólito debido a su *furor*. Así, por ejemplo, la nodriza (*nutrix*) le dice a la apasionada Fedra que recupere el *sensus*: “... *Recipe iam sensus, era*” (v. 733; *ed. cit.*, p. 136). En otro momento del drama senecano, Fedra confiesa al joven que no es dueña de ella (“... *sed mei non sum potens*”, v. 699; *ed. cit.*, p. 132), motivo imitado por Unamuno cuando su protagonista le dice a la nodriza: “Es que no soy yo, ama, no soy yo! (I, 1; *ed. cit.*, p. 194); *vid.* Á. Valbuena-Briones, “Séneca en el teatro de Unamuno”, *cit.*, p. 101.

<sup>22</sup> *Ed. cit.*, p. 219. Es Pedro, según Marcelo, el que no se encuentra bien al pensar de esa manera (II, 9; *ed. cit.*, p. 219). El estado irracional de Pedro se advierte también en otros momentos de la tragedia; verbigracia, en III, 14 (*ed. cit.*, p. 234), cuando Pedro, al conocer el contenido de la carta confesional de Fedra, manifiesta a Eustaquia y a Hipólito que le atormenta un estado de locura y que no sabe si está vivo o muerto, actitud pasional similar a la de su esposa.

<sup>23</sup> Empleamos el concepto *agón* (*ǵēn* ‘certamen, disputa’) con el significado técnico de un tipo específico de diálogo o relación dialogística que expresa verbalmente el enfrentamiento dialéctico entablado por dos personajes

antagonistas discuten –como quedó apuntado antes– porque el médico sólo cree en la luz de la razón y en las afecciones que son susceptibles de análisis empírico, no en las del amor pasional<sup>24</sup>. El enfrentamiento entre Fedra y Pedro, en cambio, da cuenta de la progresiva privación del autodomínio y equilibrio emocional de Hipólito por mor del *furor* de su madrastra. En efecto, Pedro alude con nostalgia a la medida y *virtus* que poseía Hipólito antaño y que –en su opinión– ha perdido desde su controversia con Fedra. El malsano *furor* de la madrastra, por tanto, ha hecho mella en el *modus vivendi* estoico de Hipólito<sup>25</sup>.

Gran interés ofrecen también los tensos debates entre Fedra y Eustaquia. La nodriza-confidente, partidaria de afrontar la disyuntiva desde la *ratio* (como en la *Phaedra*), representa desde el punto de vista simbólico el *iudicium* o principio moderador que necesita Fedra como antídoto contra sus fuertes sentimientos. De hecho, su propio nombre (*eā* ‘buena’, *st̥scuj* ‘espiga de trigo’) alude a la magnánima ama de cría que alimenta adecuadamente con sus consejos<sup>26</sup>.

---

que contraponen pensamientos opuestos en una tragedia. Sobre dicho tecnicismo y sus diferentes significados en la Antigüedad grecolatina, véase: *The Oxford Classical Dictionary*, S. Hornblower y A. Spawforth (eds.), Oxford / Nueva York: Oxford University Press, 1996, 3ª ed., pp. 41-42 (con bibliografía específica sobre la cuestión).

<sup>24</sup> *Ed. cit.*, pp. 204-205. También en III, 1, Fedra le dirá a Eustaquia que Marcelo conoce su secreto amoroso y que siempre ha sido su “demonio de la guarda”, oxímoron que refleja el mundo paradójico interior de la apasionada Fedra (*ed. cit.*, p. 223).

<sup>25</sup> “PEDRO. No, no, no, esas palabras en mi hijo tan comedido siempre, tan cariñoso, tan dueño de sí ... Desde el día aquel en que le abordaste por lo de su casamiento observo entre vosotros dos yo no sé qué ... parece rehuirte ...” (II, 4; *ed. cit.*, p. 212). Pedro, al contemplar el estado irracional de Fedra, le pide a ésta que se calme (II, 4; *ed. cit.*, p. 212). En cambio, Fedra, vencida por el *furor*, sólo alegará en su defensa que ella lucha con todas sus fuerzas para vencer su psicomauia personal (II, 4; *ed. cit.*, p. 212). A esa misma contienda interior aludirá también Fedra en II, 8 (*ed. cit.*, p. 217).

<sup>26</sup> Conclusión adelantada por Á. Valbuena-Briones, “Séneca en el teatro de Unamuno”, *cit.*, p. 95.

En el primer *agón* (I, 1), inspirado en otro de la *Phaedra* (vv. 248 ss.)<sup>27</sup>, Eustaquia apela a su ama para que tenga juicio y racionalidad. En cambio, Fedra le dice que ella necesita refugiarse en el efímero recuerdo de su madre, también castigada por el *furor*, a fin de aliviar su *páthos* interior<sup>28</sup>. Seguidamente, Eustaquia aconseja de nuevo a la joven el uso de la razón como remedio a sus exarcebadas emociones. Sin embargo, la acongojada Fedra le contesta que dicha solución no sirve de nada (I, 1)<sup>29</sup>. Tras su fallida

---

<sup>27</sup> En concreto, se trata también del primer enfrentamiento entre Fedra y la nodriza. Ésta última, como hará Eustaquia, le ruega a Fedra en tres ocasiones que controle su *furor*: “*precor, furorem siste teque ipsa adiuna: / pars sanitatis uelle sanari fuit*” (vv. 248-249; *ed. cit.*, p. 98); “*Moderare, alumna, mentis effrenae impetus, / animos coerce ...*” (vv. 255-256; *ed. cit.*, p. 98); y “*... Siste furibundum impetum*” (vv. 262; *ed. cit.*, p. 98). Á. Valbuena-Briones, por su parte, considera las primeras palabras de Eustaquia a Fedra (“Pero que, ¿no se te quita eso de la cabeza?”, *ed. cit.*, p. 191) una imitación del parlamento de la nodriza senecana: “*nefanda casto pectore exturba ociosus*” (v. 130, *ed. cit.*, p. 86); *vid.* “Séneca en el teatro de Unamuno”, *cit.*, pp. 95-96. Por otra parte, frente a la nodriza de Séneca, la de Racine —más parecida a la celestinesca de Eurípides— no representa la *ratio* sino que, contaminada de la irracionalidad de Fedra, acusa mediante oprobios a Hipólito. Así se lo hace saber la propia Fedra raciniana a Teseo (*ed. cit.*, p. 115): “La détestable Oenone a conduit tout le reste. / Elle a craint qu’Hippolyte, instruit de ma fureur, / Ne découvrit un feu qui lui faisait horreur. / La perfide, abusant de ma faiblesse extrême, / S’est hâtée à vos yeux de l’accuser lui-même” (vv. 1626-1630).

<sup>28</sup> *Ed. cit.*, p. 192.

<sup>29</sup> *Ed. cit.*, p. 194. Fedra, en cierta medida, se hace eco del pensamiento de Unamuno, quien en su *Diario* considera la razón como un instrumento insuficiente para resolver el conflicto existencial. De hecho, Unamuno propone sustituirla por “la verdad” para alcanzar la liberación interior y espiritual: “Hay que buscar la verdad y no la razón de las cosas, y la verdad se busca con la humildad”; y “Muchas veces he escrito de la diferencia entre la razón y la verdad sin entenderlo bien. Aquí abajo, en las disputas a que Dios nos dejó entregados logramos tener razón, pero verdad es el asiento y la paz” (*ed. cit.*, pp. 13 y 16-17, respectivamente). La misma Fedra, en III, I (*ed. cit.*, p. 224), manifiesta a Eustaquia en dos ocasiones que “sólo la verdad purifica”. También en la última escena (III, 14; *ed. cit.*, pp. 233-234), una vez que Fedra se ha suicidado por los devastadores efectos de unas pastillas, los personajes aluden constantemente al hecho de que por fin se podrá saber toda “la verdad” (contenida en la carta confesional), lo que convierte a la protagonista en una mártir cristiana. Unamuno, por tanto, recrea el motivo de “la verdad” mediante una *compositio*

tentativa, la nodriza le pide a su ama que resista y aguante (principio estoico del *sustine et abstine*), a lo que ésta última responde con firmeza: “No cabe resistencia. Esto así, contenido, me abrasa; revelado se curaría mejor ...” (I, 1)<sup>30</sup>. Finalmente, Eustaquia vuelve a animar a Fedra a que tenga raciocinio y reflexione sobre su conflicto, lo que provoca la sarcástica burla de ésta última<sup>31</sup>.

La tensión dramática alcanza su punto álgido en los *agones* dialécticos que sostienen las dos figuras simbólicas clave en la tragedia: Fedra e Hipólito. En la primera contienda, una vez que Hipólito ha ensalzado la vida en el campo –con ecos senecanos– y ha invitado a Fedra a ir de cacería (I, 3), ésta tergiversa conscientemente las rectas palabras del joven acomodándolas a su propósito: la cacería se convierte en caza amorosa<sup>32</sup>. De forma progresiva, se entabla un prolongado debate entre Hipólito, quien propugna un amor medido y el ideal del *convenienter naturae vivere*, y Fedra, que aboga por los deseos violentos. Hipólito, por último, le recrimina a su madrastra el ser demasiado exaltada en sus sentimientos (I, 3)<sup>33</sup>.

Mayor relevancia tiene el segundo enfrentamiento entre los dos protagonistas (I, 4), ya que Fedra, como sucede en el *Hipólito*

anular en el acto III, al tiempo que da al motivo eurípideo de la tablilla o *doeltoj* de Fedra un significado trascendente y espiritual.

<sup>30</sup> *Ed. cit.*, p. 194.

<sup>31</sup> Como cierre del enfrentamiento, Eustaquia manda callar a Fedra por sus palabras apasionadas hacia Hipólito (I, 1; *ed. cit.*, p. 195). El posterior debate entre Fedra y Eustaquia (II, 1; *ed. cit.*, pp. 208 ss.) pone nuevamente de relieve la tensión dramática mantenida en el primero. En concreto, Fedra confiesa a Eustaquia que poco a poco se está consumiendo en su pasión amorosa (II, 1; *ed. cit.*, p. 208). La nodriza, por su parte, le da una serie de consejos para paliar su mal (entre ellos, que acuda a la oración), pero Fedra no puede llevarlos a la práctica (II, 1; *ed. cit.*, p. 208).

<sup>32</sup> *Ed. cit.*, pp. 198-199. Como señala Á. Valbuena-Briones (*vid.* “Séneca en el teatro de Unamuno”, *cit.*, pp. 100-101), la *laus* de Hipólito a la vida en la naturaleza (“La vida de campo, bajo el cielo libre ...”) evoca el panegírico del Hipólito senecano: “*Non alia magis est libera et uitio carens / ritusque melius uita quae priscos colat*” (*ed. cit.*, p. 114). Sin embargo, Unamuno está mostrando, en verdad, su propia afición a la vida en el campo, lugar en el que encuentra la paz espiritual; *vid.* M.<sup>a</sup> D. de Asís, “Recreación del mito de Fedra ...”, *cit.*, p. 354.

<sup>33</sup> *Ed. cit.*, p. 199.

*velado* de Eurípides y en las versiones de Séneca y Racine, confiesa su insano amor a Hipólito, lo que provoca la inmediata reacción de éste<sup>34</sup>. El pasaje, de gran viveza e intensidad dramática, presenta varios motivos que están inspirados seguramente en otro *agón* dialéctico de la *Phaedra* aunque mediante *abbreviatio* y con una mayor dosis de humanización. En concreto, al igual que en la tragedia senecana, Fedra, inflamada por sus avivados deseos, le ruega a Hipólito que no se dirija a ella como madre (elemento ausente, en cambio, en la versión de Racine), en tanto que suplica con vehemencia al esquivo joven para que la ame con *furor*<sup>35</sup>.

En definitiva, en los *agones* entre Hipólito y Fedra, Unamuno recrea dos marcos simbólicos antagónicos de gran fuerza expresiva. De una parte, Hipólito, aunque no aparece caracterizado realmente como el *sapiens* o sabio estoico (como tampoco el de la *Phaedra*), sí demuestra, en cambio, su autocontrol y mesura, al tiempo que goza del *vivere secundum naturam* (o *naturae norma vivere*) gracias al ejercicio de la caza. En su retiro en la naturaleza (*secessus*), Hipólito se erige como un joven racional, casto y virtuoso que se siente alejado de las pasiones mundanas (*ἰψσηία*) y en un estado de imperturbabilidad anímica (*ἰταραχᾶ*). Por el contrario, la *impia* e *impudica* Fedra se verá violentamente

<sup>34</sup> *Ed. cit.*, pp. 201 ss. En otra ocasión (II, 3; *ed. cit.*, p. 211), al confesarle a Hipólito que se enamoró de él a primera vista, Fedra le suplicará que mantenga con ella una relación amorosa plena. Hipólito, en cambio, aludirá a esos amores de Fedra como “amores no sanos”.

<sup>35</sup> *Ed. cit.*, pp. 201 y 202-203, respectivamente. En el drama senecano, al dirigirse Hipólito a Fedra como madre, ésta le dice que no la llame así: “*Matris superbum est nomen et nimium potens: / nostros humilius nomen affectus decet; / me uel sororem, Hippolyte, uel famulam uoca, / famulamque potius: omne seruitium feram ...*” (vv. 609-612; *ed. cit.*, p. 124). También, como la Fedra unamuniana, la de Séneca pide al desdenoso Hipólito mediante súplicas que acceda a sus apasionados propósitos: “*Tu qui iuuentae flore primaeno uiges, / cines paterno fortis imperio rege; / sinu receptam supplicem ac seruam tege: / miserere uiduae ...*” (vv. 620-623; *ed. cit.*, p. 126); y “*... –precibus admotis agam. / Miserere, pauidae mentis exaudi preces– / libet loqui pigetque ...*” (vv. 635-637; *ed. cit.*, p. 126). Como se sabe, el dramaturgo cordobés se basó en el *Hipólito velado* para la declaración directa de Fedra. Racine, por su parte, se valió en esta misma escena de la reelaboración que hizo Séneca, pero con variaciones; *cfr.* A. Díaz Tejera, “*La Fedra* de Unamuno. Tradición e innovación”, *cit.*, p. 155.

arrastrada –como la heroína trágica senecana– por su incontrolado *furor*.

### >Anšmhsij y *fatum*

El conflicto dramático alcanza un mayor grado de intensificación debido a que sobrepasa las coordenadas temporales del *nunc* de la tragedia mediante una continua evocación del pasado (*Anšmhsij*). Concretamente, el *furor* no sólo tiene plena vigencia en la figura presente de Fedra, sino que ya antes había hecho estragos por obra de su madre –a la que no se alude por su nombre– y su hermana (ésta última poco atendida en la tragedia unamuniana)<sup>36</sup>.

Si en las fuentes señaladas la mención de este hecho se reduce prácticamente a unos apuntes de asunto mitológico, Unamuno, por su parte, le dará un considerable desarrollo y humanización poniendo frecuentemente en boca de Fedra y otros personajes (Eustaquia y Marcelo) el recuerdo latente de la apasionada madre mediante la técnica de *flash-back*<sup>37</sup>. El proceder

<sup>36</sup> En los modelos unamunianos, la madre de Fedra es Pasífae, esposa de Minos, que mantuvo relaciones sexuales con un toro; y su hermana, Ariadna, casada con Dioniso, pero seducida y luego abandonada por Teseo, el que sería a la postre marido de Fedra. Así lo refleja Eurípides en un pasaje de su *Hipólito* en el que Fedra evoca los infortunados amores de su familia (vv. 337-341; *ed. cit.*, p. 104): “Fa. ò tIÀmon, o on, mÀter, ¼r¼sqhj eron. / Tr. Òn esxe TaÝrou, t knon; Ä t flj tÕde; / Fa.. sÝ t', ò tšlain' Òmaime, DionÝsou dšmar. / Tr. t knon, t pšsxeij; suggÕnouj kakorroqe j; / Fa.. tr th d' gí dÝsthnoj éj !pÕllumai.” Racine, por su parte, se vale de estas alusiones mitológicas en el diálogo entre Fedra y Enone (*ed. cit.*, p. 47): “PH. O haine de Vénus! O fatale colère! / Dans quels égarements l’amour jeta ma mère! / OE. Oublions-les, Madame; et qu’à tout l’avenir / Un silence éternel cache ce souvenir. / PH. Ariane, ma soeur, de quel amour blessée, / Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée” (vv. 249-254). Sin embargo, como hemos señalado, Unamuno sólo conserva en su drama los nombres mitológicos de Fedra e Hipólito, en cierta medida, para destacar el conflicto simbólico entre los dos personajes principales. De sus modelos también omite Unamuno el hecho de que Hipólito fue hijo de la amazona Antiope (Hipólita, en otras versiones), de la que hereda su afición por la caza.

<sup>37</sup> Al analizar la nefanda sexualidad de la madre de Fedra, A. Díaz Tejera recuerda cómo Unamuno recrea de forma humana, familiar y próxima el dilema

de Unamuno conlleva además implícitamente un rico y variado perspectivismo, ya que tales personajes se refieren desde su propia experiencia a la madre de Fedra, convirtiéndose ésta en una imagen omnipresente, pero enigmática al mismo tiempo. Como resultado, Unamuno traza nuevamente dos dimensiones metafóricas enfrentadas en torno a la dualidad estoica *ratio* / *furor*: el funesto apasionamiento de Fedra, avivado en la fugaz memoria materna; y los principios racionales de Eustaquia y Marcelo que fracasan en la *agónica* contienda. Pasemos a desarrollar esta cuestión.

La consideración que la madre de Fedra recibe en la tragedia unamuniana es muy diferente. Frente al amor filial de Fedra y su continua manifestación de verdadero cariño, Eustaquia y Marcelo, sabedores del nefando caso y partidarios de la *ratio*, prefieren silenciar su remembranza, aunque inevitablemente en ocasiones se vean obligados a aludir a ella como responsable del perjudicial *furor* de la joven. Además, pese a que Fedra no pudo mantener una relación estable y prolongada con su madre —puesto que ésta murió de forma prematura y en condiciones trágicas—, sin embargo, su fugaz recuerdo le atormenta de forma persistente y acuciante. Por esta razón, la apasionada joven busca en su fuero interno algún atisbo de su memoria (en este caso, el último beso de despedida) para apaciguar —paradójicamente— su *furor*: “FEDRA. Sí, aunque te parezca mentira me acuerdo de esa madre, de la que perdí toda memoria ... ¿toda ...? de esa madre a la que apenas conocí. Paréceme sentir sobre mis labios su beso, un beso de fuego en lágrimas, cuando tenía yo ... no sé ... dos años, uno y medio,

---

euripideo del honor y buen nombre de Fedra, que recibirá también cierto tratamiento en las versiones de Séneca y Racine. Dicho conflicto refleja una discusión sofisticada de la época entre lo que se es por herencia (ἦσις) y lo que se debería ser en cuanto a un individuo que vive en un entorno social (νόμος). Debido a su falta o error (ἄμαρτια), Fedra procura que su buena fama (εὐκλεία) no sea manchada por su enfermedad amorosa (νόσος) heredada por naturaleza y que atenta contra el ideal griego de la σωφροσύνη (“templanza o moderación de los deseos”); *cfr.*, “La Fedra de Unamuno. Tradición e innovación”, *cit.*, pp. 157 ss.

uno, acaso menos ... Como algo vislumbrado entre brumas.” (I, 1)<sup>38</sup>.

La nodriza, en cambio, que no desea rememorar el triste óbito de la madre de Fedra, la asocia a los efímeros sueños, en tanto que pretende suplantar sin éxito la figura de aquélla. Fedra, por su parte, alimenta los vagos recuerdos de su madre de suerte que aviva todavía más su dañino *furor*<sup>39</sup>:

EUSTAQUIA. Sueños.

FEDRA. ¡Tal vez ...! Y dime, ama tú que tanto conociste a mi madre

...

EUSTAQUIA. (*Tristemente.*) Sí ...

FEDRA. ¿Cómo era?

EUSTAQUIA. Te he dicho más de cien veces que dejemos eso.

FEDRA. No, no podemos dejarlo y menos ahora; necesito de esos recuerdos.

EUSTAQUIA. (*Aparte.*) Si lo supiera todo ...

FEDRA. Nunca has querido hablarme de mi madre.

EUSTAQUIA. ¿No lo he sido, no lo soy para ti yo?

FEDRA. ¡Pero la otra, la que me llevó en sus entrañas ...! ¿Qué fatídica niebla vela su memoria? ¿Por qué me lo callas Eustaquia? ...

(I, 1)<sup>40</sup>

El *furor* materno aparece revitalizado gracias a dos elementos simbólicos (una medalla y el mencionado beso de despedida), a los que Fedra acude a fin de calmar su conflicto interior<sup>41</sup>. De hecho, la joven, cuando se siente presa del insano

<sup>38</sup> *Ed. cit.*, p. 191.

<sup>39</sup> Al mismo tiempo, de forma casi inconsciente, la relaciona con la adversa fatalidad o *fatum*, posible eco del verso senecano “*Fatale miserae matris agnosco malum*”, en boca también de la protagonista (*Phaedra*, 113). El *fatum*, que en la *Phaedra* designa las fuerzas sobrehumanas que determinan el *furor* de la protagonista, aparece mencionado en dicha tragedia en los versos 258, 144, 694, 440, 1271, 477, 698 y 1184. En cuanto a la pervivencia de dicho tecnicismo en la tragedia unamuniana, véase: J. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht ... cit.*, pp. 234 ss.; A. Franco, *El teatro de Unamuno ... cit.*, pp. 147 ss.; y M. García Viñó, “La Fedra de Unamuno”, *cit.*, pp. 115 ss.

<sup>40</sup> *Ed. cit.*, pp. 191-192.

<sup>41</sup> Para otros símbolos en el drama unamuniano véase el análisis de M.<sup>a</sup> del Pilar Palomo, “Símbolo y mito en el teatro de Unamuno”, en *El teatro y su crítica. Reunión de Málaga*, Málaga: Diputación Provincial, 1975, pp. 227-243.

*furor*, acerca con fuerza la medalla a su pecho, aclarador indicio de la afinidad sentimental y afectiva entre madre e hija: “FEDRA. ... Mira, ama, en estos últimos tiempos, antes del día aquel, temiendo estallar al cabo si con él me encontrase a solas, cada vez que a punto de ello estaba santiguábame antes para que la santa señal de la cruz me defendiese y apretaba contra mi pecho esta santa medalla, la de mi madre, que me diste ...” (II, 1)<sup>42</sup>.

Por otra parte, el beso que le regaló la madre de Fedra a la joven en su lecho de muerte viene a resultar, desde el punto de vista metafórico, el firme testigo del fatídico *furor* hereditario<sup>43</sup>. Así lo manifiesta Eustaquia en el desenlace de la tragedia (III, 3) cuando, al sufrir la paulatina y agónica muerte de Fedra (similar a la de su madre), se refiere conjuntamente a los dos nefastos *realia*:

Esto se va ... ¿Pobre Fedra! ¡A lo que llevan estas pasiones! Jamás la hubiese creído capaz de semejante cosa. Y no puedo quitarme de la cabeza a su madre y aquella muerte tremenda. Parece que con aquel beso, lo único que de ella recuerda ésta, le transmitió su alma y su sino. Y esa medalla, esa medalla, ¡qué cosas secretas ha oído! ¡Qué ardores la han calentado! Me pidió más agua (*llama*) y salí a respirar. Parece morir de sed ... está que abrasa ...<sup>44</sup>.

Dicha fatalidad del pasado recibe también un interesante tratamiento desde la perspectiva racionalista de Marcelo. En efecto, de forma algo inesperada, el lector / espectador descubre

<sup>42</sup> *Ed. cit.*, p. 208.

<sup>43</sup> *Ed. cit.*, p. 193.

<sup>44</sup> *Ed. cit.*, p. 226. La Fedra senecana, como la de Unamuno, se suicida para expiar su culpa: “... hac manu poenas tibi / soluam et nefando pectori ferrum inseram, / animaque Phaedram pariter ac scelere exuam. (...) Coniugis thalamos petam / tanto impiatos facinore? hoc derat nefas, / ut uindicato sancta fruereris toro. / O mors amoris una sedamen mali, / o mors pudoris maximum laesi decus, / confugimus ad te: pande placatos sinus” (vv. 1176-1178 y 1185-1190; *ed. cit.*, p. 172). Al cotejar la autoinmolación de ambas protagonistas, Á. Valbuena-Briones señala la influencia del poeta cordobés en el pasaje unamuniano: “Aquí vuelve Unamuno a estar cerca del estoicismo de Séneca, pues éste había aconsejado que, si la carga de miseria y pesadumbre se hacen agobiadoras, el suicidio libera al hombre de su fatalidad”; cfr. “Séneca en el teatro de Unamuno”, *cit.*, p. 100.

que el especulativo personaje conocía, al igual que Eustaquia, los perniciosos orígenes pasionales de Fedra. Así, en un revelador diálogo con Pedro, Marcelo se refiere a Fedra en estos implacables términos médicos: “Sí, y en ella por constitución de herencia una neurocardíaca ...” (II, 9)<sup>45</sup>.

Más adelante, el imperturbable y racional amigo de Pedro hablará con pleno conocimiento a Eustaquia sobre los malsanos antecedentes de la protagonista. Incluso, evocando sus claros y vivos recuerdos del pasado (en contraposición a los que de su madre tiene Fedra), llega a confesar cómo trató de disuadir de su propósito de casamiento a Pedro (aunque sin éxito), al estar completamente convencido de las funestas consecuencias de tales nupcias (III, 8)<sup>46</sup>. El trágico destino o *fatum*, único responsable del *furor* femenino (como en la *Phaedra*), tuvo irremediablemente más fuerza que la ineficaz *ratio* del impasible Marcelo.

En resumidas cuentas, el conflicto dramático se salda en la tragedia de Unamuno –como en la de Séneca– con la rotunda victoria del *furor* de Fedra (predominante en toda la obra) sobre la *ratio*. El fracaso de la razón, que es en realidad un reflejo del pensamiento filosófico e íntimo de Unamuno (como se ve en su *Diario*), se hace patente, entre otras cosas, por el hecho de que Pedro e Hipólito, partidarios de la *ratio*, se ven privados paulatinamente de su equilibrio anímico a medida que transcurre la tragedia. También la nodriza-confidente, que representa el *iudicium*, no consigue que Fedra desista de su *furor*; y Marcelo, por su parte,

---

<sup>45</sup> *Ed. cit.*, p. 218. De nuevo, Fedra aparece como *alter ego* de Unamuno, ya que la alusión a la “neurosis cardíaca” respondería al constante temor del escritor a morir de un ataque al corazón. Dicho temor, que A. Zubizarreta denomina precisamente “neurosis cardíaca” (*vid. Unamuno en su “Nivola”*, Madrid: Taurus, 1960), fue realmente agudo durante los años de exilio en Francia que vienen a coincidir con el período de redacción de *El Otro* (1926). Por otra parte, cabe recordar que los personajes de la *Phaedra* –especialmente la propia protagonista– padecen miedos y tensiones por una psicología perturbada, lo que permite a Unamuno profundizar en los caracteres de sus personajes en consonancia también con el auge que por entonces tenían las teorías psicoanalíticas de Freud; *vid. Á. Valbuena-Briones*, “Séneca en el teatro de Unamuno”, *cit.*, pp. 93, 96 y 98.

<sup>46</sup> *Ed. cit.*, p. 230.

el médico racionalista, no persuadió en su momento al reflexivo Pedro para que no contrajera nupcias con Fedra, ni tampoco fue capaz de aconsejarle adecuadamente cuando éste padecía su malsana dolencia anímica. Sin embargo, la fuerza irracional del *furor* será atenuada en el desenlace de la tragedia gracias al alzamiento de “la verdad purificadora” (III, 1 y 14), con la que se da fin al dilema planteado y se orienta la obra hacia un significado cristiano (aunque no del todo ortodoxo). En concreto, Fedra, víctima de un mal hereditario, es considerada por los personajes como una mártir por su espíritu cristiano y su interiorización ética, ya que, antes de suicidarse (decisión de cuño estoico que la libera de su fatalidad), la joven confiesa en una carta la verdad desnuda con la que expía su culpa ocasionada por el descarnado *furor*; al tiempo que, como ejemplar madre y esposa, posibilita la feliz reconciliación de Hipólito y Pedro restaurando así el orden y concierto de antaño. La verdad, que el propio Unamuno propone en su *Diario* como sustituto de la razón en aras de alcanzar la libertad espiritual, proporciona a la obra un desenlace ontológico, catártico y moralizante, pero conlleva en cambio el sacrificio y autoinmolación de la protagonista, solución estoica (y no cristiana precisamente) por la que en ocasiones se sentía atraído el propio escritor vasco ante su dramático conflicto personal y que asumieron también en su tiempo Séneca y sus trágicos personajes en una época de crisis existencial.