



El tema espinoso de la tradición clásica en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega

The Arduous Theme of the Classical Tradition in Lope de Vega's El Castigo sin Venganza

Andrés Pociña Pérez

Universidade de Granada (UGR), Granada/Espanha

apocina@ugr.es

<http://orcid.org/0000-0001-5413-0351>

Aurora López López

Universidade de Granada (UGR), Granada/Espanha

auroral@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-2102-5544>

Resumen: Situación de la tragedia *El castigo sin venganza* de Lope de Vega en el contexto de la tradición clásica del tema de Fedra e Hipólito.

Palabras clave: Fedra; Hipólito; Castigo sin venganza; Lope de Vega.

Abstract: Situation of Lope de Vega's tragedy *El castigo sin venganza* in the history of the classical tradition of the theme of Phaedra and Hippolytus.

Keywords: Phaedra; Hippolytus; Castigo sin venganza; Lope de Vega.

1 Un drama excelente de Lope de Vega sembrado de interrogantes

Dos son los libros que el autor y la autora de este trabajo hemos dedicado al estudio del desarrollo histórico del tema legendario de Fedra e Hipólito, desde Grecia y Roma hasta nuestros días, en el mundo

de los diversos géneros literarios y del cine: el primero de ellos es un amplio volumen colectivo, titulado *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico* (POCIÑA; LÓPEZ, 2008), que recoge los trabajos presentados por veintiseis autoras y autores en el Congreso que, con idéntico título, convocamos y dirigimos en la Universidad de Granada en el mes de abril del año 2005. El segundo libro, titulado *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX* (POCIÑA; LÓPEZ, 2016), contiene diez estudios realizados en su totalidad por nosotros, unos en colaboración, otros de forma independiente. Estos dos volúmenes, a los que debemos unir algún trabajo más no incluido en ellos (por ejemplo, “Tradición e innovación en *Ippolito* de Elena Bono”, POCIÑA; LÓPEZ, 2014), son el resultado de una preocupación nuestra, fundamental durante una veintena de años, por uno de los temas dramáticos del mundo clásico greco-romano que tienen una mayor vigencia a lo largo de los siglos, y que siguen despertando un interés enorme en los creadores y los receptores del teatro de nuestro tiempo.

Sin embargo, después de haber conocido y analizado, con menor o mayor detenimiento, incontables reescrituras del tema de Fedra e Hipólito (POCIÑA; LÓPEZ 2016, p. 11-26), sabíamos que, antes o después, tendríamos que acabar ocupándonos de una obra que nos parece absolutamente fundamental dentro de la literatura española, el drama *El castigo sin venganza*, escrito en 1631 por ese asombrosamente fecundo autor teatral que fue Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635). La grandiosidad de su persona y su obra han ido retrasando nuestro deseo de dedicarnos al estudio de esta tragedia (como la designa el propio Lope de Vega), por el temor de no tener nada que aportar al conocimiento de una de sus piezas fundamentales, sobre la que existe una abundante bibliografía, y de la que, sin salir de nuestra biblioteca personal, podíamos consultar nada menos que cuatro ediciones, las estupendas de Van Dam (VEGA, 1968), García Aráez (VEGA, 1967), Kossoff (VEGA, 1993), Carreño (VEGA, 2001). Pero incitándonos siempre a acercarnos a ella estaban las palabras de uno de nuestros grandes sabios, Ramón Menéndez Pidal, que, a mediados del siglo pasado, en un todavía imprescindible artículo titulado “*El castigo sin venganza*, un oscuro problema de honor”

(MENÉNDEZ, 1958, p. 123-152), comenzaba escribiendo: “En un estudio antecedente sobre el concepto del honor en el teatro español, no me ocupé del principal drama, la más alta tragedia de Lope de Vega, *El castigo sin venganza*” (p. 123); y acababa su estudio insistiendo una vez más: “Y bien podemos decir como conclusión que *El castigo sin venganza* es sin disputa el mejor entre los dramas de honor del teatro español, y a pesar del arcaísmo de su catástrofe expiatoria, es una de las más altas concepciones del arte dramático universal” (p. 152).

2 El tema y los modelos de *El castigo sin venganza*

Obra privilegiada por la fortuna, *El castigo sin venganza* se conserva en un manuscrito autógrafa del propio Lope de Vega en la Ticknor Library de Boston, fechado el 1 de agosto de 1631; el documento presenta un interesantísimo Prólogo que merece la pena reproducir:

Señor lector, esta Tragedia se hizo en la Corte sólo un día por causas que a Vuestra Merced le importan poco. Dejó entonces tantos deseos de verla, que les he querido satisfacer con imprimirla. Su historia estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana; esto fue prosa; ahora sale en verso. Vuestra Merced la lea por mía - porque no es impresa en Sevilla, cuyos libreros, atendiendo a la ganancia, barajan los nombres de los poetas, y a unos dan sietes y a otros sotas; que hay hombres que por dinero, no reparan en el honor ajeno, que a vueltas de sus mal impresos libros venden y compran- advirtiendole que está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios, y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres¹.

El tema dramatizado por Lope de Vega es el universal e intemporal de la madrastra que se enamora, de forma inconveniente, de un hijo de su marido, representado en el teatro clásico de Grecia y de Roma, además

¹ Ed. Prolope (LOPE, 2011). en lo sucesivo haremos las citas por la ed. Van Dam (VEGA, 1968).

de en piezas fragmentarias, por sendas tragedias completas, *Hipólito* de Eurípides y *Fedra* de Séneca, ambas interpretadas por personajes mitológicos y ambientadas en los tiempos a ellos correspondientes. La tragedia de Lope, en cambio, transcurre en Ferrara, teniendo como base un hecho histórico acaecido a comienzos del siglo XV: resumiendo el acontecimiento, que ha sido estudiado con detalle y acierto por Alonso (1952, p. 1-24), Menéndez Pidal (1966, p. 125-143), Van Dam (VEGA, 1968, p. 13-19), y otros, *El castigo sin venganza* desarrolla la relación amorosa que mantienen el marqués Hugo de Ferrara con Casandra, esposa de su padre el marqués Nicolás de Ferrara, aprovechando para ello una larga ausencia de éste; regresado el burlado marido, enterado del adulterio cometido por su esposa y su hijo, provoca la trágica y cruel muerte de ambos. La historia había sido contada en una de las famosas novelas del italiano Matteo Bandello (1485-1561)², *Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa agliar il capo in Ferrara* (BANDELLO, 1871).

Siguiendo las investigaciones de Van Dam, recuerda Menéndez Pidal (1966, p. 127) que Lope no tomó el asunto de su tragedia de la novela de Bandello, ni tampoco de la versión en francés, más extensa que el original italiano, realizada por François de Belleforest, sino de una versión española de la francesa, publicada en el año 1603 en Valladolid³. En esta colección de *Historias Tragicas Exemplares*, la que podría haber consultado Lope de Vega resulta ser la Historia undécima, y es presentada al comienzo del volumen con este resumen: “De un Marques de Ferrara, que sin respeto de amor paternal, hizo degollar a su propio hijo, porque le hallo en adulterio cõ su madrastra, a la qual hizo tambien cortar la cabeça en la carcel. Repartese en cinco capítulos”.

Sin entrar en otros detalles que no interesan aquí, conviene recordar que el argumento dramatizado por Lope presenta muchas novedades, cualquiera que sea la versión precedente con la que se

² Cf. FLORATO, A. C. *Bandello entre l'histoire e t l'écriture*. Firenze: Olschki, 1979.

³ *Historias Tragicas Exemplares, sacadas del Bandello Verones. Nueuamente traduzidas de las que en lengua Francesa adornaron Pierres Bouistau, y Frâcisco de Belleforest*. Valladolid: Lorenzo de Ayala, 1603.

compare: así, el Marqués de Ferrara aparece elevado a la categoría de Duque de Ferrara; el hijo de su primer matrimonio, que se llamaba precedentemente Hugo, cambia su nombre en la pieza española por el de Conde Federico; el cortesano que descubría al padre ultrajado la relación entre su esposa y su hijo se sustituye en Lope por un personaje nuevo, Aurora; el viaje que emprende el Marqués de Ferrara en Matteo Bandello no es a Milán a requerimiento del duque Filipo Visconti, sino a una petición de ayuda que le hace el Papa, etc.

Llegamos de este modo a una curiosa coincidencia de Lope con reelaboradores posteriores a él del tema de Fedra e Hipólito, en el sentido de su común falta de exactitud en el reconocimiento de sus modelos: el 1 de enero de 1677 Jean Racine estrena en París su *Phèdre* (LÓPEZ, 2008, p. 323-335); en el Prefacio que el propio dramaturgo pone a su edición de la obra, comienza diciendo: “Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d’Euripide”. Pero un poco después, el mismo se contradice, recordando también la tragedia homónima de Séneca, incluso con una cita literal de la misma: “Hyppolyte est accusé, dans Euripide et dans Sénèque, d’avoir en effet violé sa belle-mère: *Vim corpus tulit*”. En diversos trabajos anteriores hemos señalado que la *Phèdre* de Racine ofrece claras muestras de una dependencia mayor de la obra del trágico latino que de la del griego. De modo bastante semejante, cuando Miguel de Unamuno escribe en 1910 su tragedia *Fedra*, en el mismo comienzo, a continuación del elenco de los personajes, señala: “El argumento generador de esta tragedia es el mismo del *Hipólito* de Eurípides y de la *Fedra* de Racine. El desarrollo es completamente distinto del de ambas tragedias”. ¿Por qué razón Unamuno, que sentía verdadera pasión por las tragedias de Séneca, calla por completo el nombre del latino entre sus modelos, cuando la lectura de su *Fedra* demuestra claramente que la ha tenido presente?

Pero volvamos a *El castigo sin venganza*. Lope, cuyo Prólogo a su tragedia hemos recordado más arriba, no cita para nada el nombre de ningún modelo, pero conoce la larga historia del asunto que va a representar: “estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana; esto fue prosa; ahora sale en verso”. Ahí podríamos pensar que se ocultan las versiones de la historia del Marqués de Ferrara en italiano, en francés, en español, sin necesidad de pensar más que en la

novela de Matteo Bandello y sus traducciones, versiones todas ellas en prosa. Pero más adelante su precisión resulta mucho mayor cuando indica: “está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios, y coros”. La alusión a la existencia de una tragedia, de argumento semejante en lo esencial, en griego, obviamente *Hipólito* de Eurípides, y otra en latín, *Fedra* de Séneca, parece incuestionable: la diferencia fundamental estriba en que su tragedia “está escrita al estilo español”.

Esta particularidad de su estilo es una de las notas predominantes en el desarrollo de *El castigo sin venganza*, y provoca que Ramón Menéndez Pidal, al final de su estudio califique la obra como “el mejor entre los dramas de honor del teatro español”, según ya hemos recordado. Desde una perspectiva más amplia que la contemplada por el gran filólogo, nosotros, pensando en reescrituras del tema de la madrastra enamorada escritas en lengua castellana, como *Amor es más laberinto* (1689) de Sor Juana Inés de la Cruz, *Fedra* (1803) de Pedro Antonio José de Olavide y Jaúregui, la novela *El escándalo* (1875) de Pedro Antonio de Alarcón, *Fedra* (1910) de Miguel de Unamuno, *La nieta de Fedra* (1929) de Halma Angélico, *Fedra* (1937) de Salvador Espriu, *Fedra* (1951) de Julián Gallego, la novela *Fedra entre los vascos* (1962) de César Miró, *Fedra* (1973) de Domingo Miras, *Fedra* (1984) de Lourdes Ortiz, *Fedra, una tragedia española* (1986) de Armonía Rodríguez, *Lagartijas, gaviotas y mariposas* (1991) de María José Ragué, *Los restos: Fedra* (1995) de Raúl Hernández, y algunas otras reescrituras⁴, nos atrevemos a calificar la tragedia de Lope de Vega como el tratamiento más meditado y sin duda mejor tratado dramáticamente del tema que nos ocupa en lengua española.

Hablando de sus fuentes, nos interesa especialmente el influjo que en *El castigo sin venganza* pudo tener el teatro clásico greco-latino; parece obvio que no ha habido influjo alguno del *Hipólito* de Eurípides, mientras que se detectan varias huellas de una lectura de la *Fedra* de Séneca. A propósito del influjo senecano, nos conformaremos con recordar la conclusión de la excelente comparación realizada en el trabajo

⁴ Muchas de estas obras han sido previamente estudiadas por nosotros, en colaboración o por separado. Una sucinta bibliografía para cada una de ellas, útil como punto de partida para un acercamiento más profundo, puede verse en POCIÑA; LÓPEZ, 2016, p. 11-26.

“Fedra en Lope y Unamuno” por Carmen Morenilla Talens y Patricia Crespo Alcalá (1999):

Esta obra de Lope, aunque se aleja del referente clásico, mantiene un estrecho vínculo con la *Fedra* de Séneca, ya que se inicia con la tragedia de Séneca un desplazamiento en los personajes dentro de la trama dramática mediante el cual Fedra a costa de Hipólito, va adquiriendo un protagonismo mayor, de tal modo que aquí Casandra anula casi por completo al joven Federico, lo que no ocurre en el *Hipólito* de Eurípides. Por otro lado, esa mayor presencia de Fedra en escena frente a Hipólito en el modelo seguido preferentemente hace que sea Casandra quien se declare a Federico sin que sea necesaria la intervención de terceros tal y como sucedía en la *Fedra* de Séneca (MORENILLA; CRESPO, 1999, p. 305)

3 *El castigo sin venganza* dentro de la tradición histórica del tema de Fedra e Hipólito

La excelente tragedia que compuso Lope de Vega, pese a contar con abundantes ediciones con textos cuidados, bien anotadas y fácilmente asequibles, y pese a ser reconocida como una de las obras fundamentales del gran dramaturgo español, no suele ser muy tenida en cuenta en los estudios relativos a la tradición histórica del tema de Fedra e Hipólito. La explicación de esto quizá se base en el hecho de que el tratamiento histórico y comparado de la tradición teatral del teatro español, remontando como es preciso a sus antecedentes griegos y romanos, sólo se ha realizado con frecuencia y con el debido rigor en las últimas décadas⁵. Si se hubiese salido con más frecuencia del ámbito

⁵ Sólo por poner tres ejemplos demostrativos de la poca importancia concedida a los precedentes latinos, con el caso concreto del influjo en el teatro español de las tragedias de Séneca, señalaremos que *El castigo sin venganza* de Lope no se encuentra en absoluto en el clásico libro de referencia *Séneca en España* de K. A. Blüher (BLÜHER, 1983), ni en la más difundida versión completa de las *Tragedias* de Séneca (SÉNECA, 1979, 1980), ni en el más amplio volumen de Historia de la literatura latina realizado y publicado en España en el siglo XX (CODONER, 1997).

dramático en que se crearon las obras de Lope, tomando en consideración al menos su relación con su precedente más claro en la tragedia latina, la *Fedra* de Séneca, sin duda se habría prestado mayor atención a aspectos que tuvieron un desarrollo muy notable y muy acertado en *El castigo sin venganza*. En primer lugar, se habría puesto muy de relieve la exacta coincidencia en la base fundamental del argumento, esto es, la coincidencia en el tema folclórico universal del enamoramiento de una madrastra del hijo de su marido, obviamente asunto central a pesar de personificarse en un trío de personajes pertenecientes a sociedades muy alejadas en el tiempo, los míticos Fedra, Hipólito y Teseo en la tragedia de Séneca, los italianos del siglo XV Casandra, Federico y Duque de Ferrara en la de Lope. En el núcleo argumental, pues, un asunto de amor, pero de un amor inconveniente, que resulta censurable tanto en la consideración del dramaturgo latino que escribe su tragedia en el siglo I d. C., como en la del español que lo hace en las primeras décadas del siglo XVII.

Sin embargo el particular tratamiento que dio Lope al enamoramiento de Federico, el hijo del Duque, con Casandra, la esposa de su padre, es una de las grandes originalidades de nuestra obra, diferenciando profundamente de lo que encontramos tanto en las dramatizaciones anteriores del tema como en las posteriores. Uno de nuestros trabajos más recientes sobre el desarrollo a través de los tiempos del tema de Fedra e Hipólito, llevaba por título, en la versión portuguesa en que fue presentado, “Motivos de un amor desgraciado: La edad de Fedra y la belleza de Hipólito” (POCIÑA, 2016). Al final del mismo, nos quedaba abierta la pregunta de por qué razón teníamos que calificar como esencialmente desgraciado un amor entre una mujer presentada casi siempre como muy joven y un hombre visto como muy hermoso y atractivo en todas las versiones. A pesar de tratarse de dos tragedias muy diferentes, el loco amor de Fedra, que en ninguna de las dos es secundado por Hipólito, tiene un terrible desarrollo y un horrible desenlace en las versiones de Eurípides y de Séneca. En cambio, a pesar de la circunstancia familiar que determina la enorme dificultad de que la relación pueda desarrollarse felizmente (“*excessi di eros e parentela*” dice Gianna Petrone refiriéndose a la *Fedra* senecana (2008, p. 239-250), Lope la enfoca con enorme simpatía, convirtiendo el encuentro de Federico

con Casandra en un hermoso relato, muy positivo desde todos los puntos de vista, en el Primer acto de *El castigo sin venganza*, donde Federico auxilia afable y cortésmente a Casandra, sin saber al principio que es la prometida de su padre, que acude a su encuentro en Ferrara. Después, la queja de Casandra del desdeñoso comportamiento de su marido y la confesión directa, al modo de Séneca (LÓPEZ, 1997), de su amor al hijastro, se verá correspondida por la aceptación de Federico, lo que dará lugar a una relación amorosa de dos años de duración, aprovechando la marcha de Ferrara del Duque, a requerimiento del Papa en la versión de Lope; solamente el regreso del Duque complicará al final la relación de madrastra e hijastro, conduciendo a un final tan trágico como habían sido los de Eurípides y de Séneca, aunque de todas formas muy diferente de aquellos. Este aspecto del correspondido y hermoso amor que en el dramaturgo español une a Casandra y Federico nos parece una aportación muy importante, pues un sentimiento de humanidad profunda justifica plenamente aquella hermosa relación que surge entre una muchacha y un muchacho, que según la novela de Bandello tienen quince y dieciséis años respectivamente cuando se encuentran⁶. Con razón escribe Alonso Zamora Vicente (1969, p. 275):

En el drama de Lope, todo lleva espontáneamente al nudo del amor pecador: Casandra es abandonada por su marido a las pocas horas de las bodas; Federico, el hijastro, le ha salvado la vida en una ocasión anterior, sin saber que era la prometida de su padre. Los dos, madrastra y joven, son de gran belleza y están en la plenitud de la vida: el amor llega naturalmente, como habría dicho Lope, casi como una fatalidad.

No conocemos la existencia de ninguna reescritura del tema del amor de la madrastra y el hijastro que haya tenido como hipotexto

⁶ “Al fin se casa (Nicolas III de Este) por segunda vez con una hija del poderoso Carlos Malatesta, señor de la Marxca y la Romaña jovencita de quince años y graciosa en extremo. Sin embargo, llegada ella a Ferrara, no cautivó al marqués, que siguió tan mujeriego como antes, y ella, viéndose despreciada del marido, se enamora de su hijastro el conde Hugo, de unos dieciséis años” (MENÉNDEZ PIDAL, 1966, p. 125-126).

El castigo sin venganza de Lope; las incontables reelaboraciones dramáticas del mismo tema en los siglos siguientes tendrán como base fundamental las tragedias de Eurípides y de Séneca, sobre todo esta última. Sin embargo, tal como lo hizo el dramaturgo español, veremos aparecer con una frecuencia creciente dramas que, centrándose en el mismo argumento básico, transcurrirán en tiempos y ámbitos distintos a los míticos de las dos tragedias clásicas, presentarán condiciones sociales distintas, tomarán la libertad de ocuparse de los tres personajes antiguos (Fedra, Hipólito, Teseo), o los cambiarán por otros de nombres distintos, y harán frecuentes añadidos de personajes nuevos, normalmente de carácter secundario. No podemos considerar que para esta nueva etapa de la secuencia histórica del tema que, bastante impropriamente, denominamos por comodidad tema de Fedra e Hipólito haya tenido un influjo directo en *El castigo sin venganza*, pues la obra sin duda fue desconocida para la mayoría de los autores que vamos a recordar; lo que pretendemos es mostrar de qué manera el tratamiento tradicional del tema va cambiando progresivamente, en sentido muy semejante a como lo hizo Lope de Vega, sin duda con la pretensión de que siga adecuándose a los nuevos tiempos para los que continua reescribiéndose, dada la universalidad intemporal de un tema tan humano.

Para no perdernos en un número inabarcable de ejemplos, recordaremos, por orden cronológico, la reescritura francesa de Jean Racine, *Phèdre* (1677), la española de Miguel de Unamuno, *Fedra* (1910), la italiana de Elena Bono, *Ippolito* (1951), la griega de Yannis Ritsos, *Fedra* (1978), la inglesa de Sarah Kane, *Amor de Fedra (Phaedra's Love)* (1996).

La *Phèdre* de Racine⁷ (1677). “Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d’Euripide”: así comienza el Prefacio que Jean Racine puso a

⁷ Eds: *Oeuvres de Racine* (con el título *Phèdre et Hippolyte*), Paris, BARBIN, C., RIBOU, J., 1676 ("achevé d'imprimer", marzo de 1677); *Oeuvres de Racine* (con el título *Phèdre*), Paris, BARBIN, C., THIERRY, D., 1687. Estreno: 1 de enero de 1677, Hôtel de Bourgogne, París. Bibl.; SCHLEGEL, A. W., 1807; GOLDMANN, L., 1956; NIEDERST, A., 1978; LÓPEZ, A. Amor y culpa en Fedra: Eurípides, Séneca, Racine. In: POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. (es.) *Fedras de ayer y de hoy...*, p. 147-169; LÓPEZ, A., Nuevo escándalo de Fedra en el París de 1677: el estreno de *Phèdre et Hippolyte* de

la edición de la tragedia que estrenó en 1677 en París, con el título *Phèdre et Hippolyte*, si bien muy pronto, a partir de la edición de 1687, prefirió reducirlo simplemente al de *Phèdre*. A pesar de esa confesión, la nueva reescritura dramática está construida a base de múltiples elementos de la tragedia de Eurípides, pero con un planteamiento dramático más próximo al de la de Séneca, añadiéndose y entremezclándose con elementos procedentes de ambos, personajes, acontecimientos, planteamientos ideológicos, que son creación de Racine y propios de su tiempo y ambiente, la Francia del reinado de Luis XIV, todo lo cual hace de *Phèdre* un drama nuevo y original, fundamental en esa nueva etapa que hemos señalado, y una de las más famosas reescrituras de todos los tiempos.

De acuerdo con un programa de intenciones que señala en el Prefacio de su drama, Racine actúa con mucha libertad ante sus hipotextos, por ejemplo introduciendo personajes nuevos, como son la princesa Aricia, pero también Teramenes (ayo de Hipólito), Ismene (confidente de Aricia), Panope (mujer del séquito de Fedra). Especial relieve tiene la creación de la princesa Aricia, sobrina de Teseo, de la que se enamorará Hipólito, lo que implica un cambio fundamental frente al personaje de Eurípides o el de Séneca. Por su parte Enone, que es como llama Racine al aya de Fedra, desempeña una influencia de enorme importancia en los comportamientos oscilantes de la reina enamorada; en ella hace recaer el francés la falsa acusación contra Hipólito.

Un muy bien construido entramado palaciego, a lo corte francesa del s. XVII, si bien pretende mantenerse siempre fiel a la ambientación clásica griega, sirve de escenario al desarrollo dramático del amor de Fedra, que por ejemplo ofrece la nota original de haber intentado ponerle freno en los primeros tiempos, comportándose frente a Hipólito con una actitud hostil, como la tradicional madrastra odiosa. En ese ambiente resultan explicable situaciones como la producida ante la falsa noticia de que Teseo ha muerto, lo que hace pensar por un lado que el problema amoroso de Fedra puede solucionarse, pues ya es viuda, y por otro se plantea un problema político, consistente en arbitrar la sucesión del rey en Atenas y en Trecén, que implica a Hipólito, a Aricia, y al hijo de Fedra y Teseo. El añadido innovador del amor de Hipólito por Aricia, contrapuesto a las alusiones a su tradicional misoginia y su rechazo de

toda relación amorosa, desencadena además una cuestión de celos por parte de Fedra igualmente novedosa...

Inacabable podría ser el comentario de las innovaciones de Racine en su *Phèdre*; de ello, como ha señalado con gran acierto María Grazia Ciani,

risulta un'opera di altissimo livello poetico, un capolavoro di introspezione psicologica, in un contesto ricco di pathos, dove le parole si rincorrono, le confessioni si moltiplicano, si sprecano, i silenzi e i segreti hanno poca durata e dei e destino scivolano sui fatti senza incidervi quel segno fatale, inesorabile, che il mito impone alla storia e la tragedia al mito. Inevitabilmente, l'attenzione si è spostata su altri punti di riferimento. (CIANI, 2003, p. 13-14)

La *Fedra* de Unamuno⁸ (1910). La *Fedra* de don Miguel de Unamuno es, sin lugar a dudas, la más importante creación dramática del gran filósofo y escritor español, y debe contarse entre sus escritos más significativos; por ello, no resulta extraño que exista un número muy apreciable de estudios dedicados a esta obra.

Fedra fue compuesta en 1910 y representada por primera vez en el Ateneo de Madrid el 25 de marzo de 1918. Su gestación y vicisitudes hasta su estreno podemos seguirlas muy de cerca a través de una serie de cartas escritas por Unamuno a amigos suyos, que considera interesados por esta obra, desde la primavera de 1910 y a lo largo de 1911 y 1912, recogidas por Manuel García Blanco en la estupenda “Introducción” que puso al volumen del Teatro en las *Obras completas* del filósofo (UNAMUNO, 1959). Como excelente conocedor del teatro griego y latino (recordemos su profesión de Catedrático de Griego de la Universidad de Salamanca y su excelente traducción de la *Medea* de Séneca) y fino e inequívoco juez literario, Unamuno supo desde el primer momento cuál era el alcance y

⁸ Ed.: en la Rev. *La Pluma* (Madrid), 1921, núms. 8, 9 y 10; UNAMUNO, M. de *Teatro completo*. Prólogo, ed. y notas bibliográficas de GARCÍA BLANCO, M. Madrid: Aguilar, 1959; estreno, 25 de marzo de 1918, Teatro Ateneo de Madrid. Bibl. LÁZARO CARRETER, F., 1976; LASSO DE LA VEGA, J. S., 1974; POCIÑA, A., 1999; MORENILLA, C. La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978). In: POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. *Fedras de ayer y de hoy...*, p. 435-480.

la significación de su *Fedra*, y ambos precisamente desde la perspectiva que aquí nos interesan. Veámoslo, pues, a través de sus palabras, en tres pasajes de cartas:

18 abril de 1910. Carta a Francisco Antón: Fuera de esto leo a los clásicos. Ahora a Eurípides. Y he concebido el propósito 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. El que no le hace, el que no hace amor, le padece...

6 noviembre de 1911. Carta al actor Fernando Díaz de Mendoza: ...He terminado otro tercer drama que se me figura le ha de convenir a usted más y sobre todo a su mujer, María Guerrero. Le creo más teatral, más rápido y más intenso. Se trata de Fedra, una Fedra moderna, cuya acción transcurre en nuestro tiempo. Del drama de Eurípides y del de Racine no tiene nada más que el argumento escueto, todo el desarrollo es distinto. La madrastra, Fedra, que se enamora de su hijastro, Hipólito, le solicita, es rechazada, le acusa al padre, su marido, de que fue Hipólito quien la solicitó, enemista a padre e hijo y acaba suicidándose. Mi Fedra es, claro está, a conveniencia propia, cristiana, que no podía ser la de Eurípides y resulta ser, sin quererlo, la de Racine (...) He querido –lo afirmo– hacer una obra de pasión, de que nuestro teatro contemporáneo anda escaso.

3 enero de 1912: Carta al hispanista francés Jacques Chevalier: Este otoño he hecho una tragedia, Fedra, sobre el argumento mismo del Hipólito, de Eurípides, y la Phèdre, de Racine, pero con un desarrollo completamente distinto y puesta la acción en época contemporánea. La tragedia ocurre ahora y mi Fedra es cristiana. Creo haber hecho una obra de pasión.

De manera tan rápida, pero tan acertada, queda definida por Unamuno su notable reescritura: el argumento se basa en Eurípides y en Racine⁹, pero su desarrollo resulta muy diferente, debido a dos elementos

⁹ No hace referencia a Séneca, el influjo de cuya *Fedra* sin embargo tiene una importancia no inferior a la de los dos dramas de Eurípides y Racine (POCIÑA, 1999).

nuevos, transcurre en la actualidad, y Fedra es cristiana. Transfiriéndonos de un ámbito de tragedia a la vida normal, corriente, de la experiencia cotidiana, Unamuno baja su drama del coturno de la tragedia a la sandalia no de la comedia, pero sí de la experiencia vital de personas corrientes; su Fedra rural, que vive cristianamente una pasión desmesurada, pero posible en la vida de una mujer común, no es ya el personaje central de una tragedia clásica, como habían sido las de Eurípides, de Séneca, de Racine y, un año antes, en el teatro italiano, la de Gabriele d'Annunzio. Y ahí reside la gran novedad del drama de Unamuno, en una Fedra perdidamente enamorada que es un ama de casa de una familia rural acomodada, profundamente cristiana en sus convicciones personales. Inmensa fue la pasión que en su personal concepción de su amor puso Unamuno en esta nueva *Fedra*.

El *Hipólito* de Elena Bono¹⁰ (1951). La persona y la obra de Elena Bono son bastante desconocidas, incluso en Italia, y en España de forma absoluta: no existe obra suya alguna en la Biblioteca Nacional de Madrid. A pesar de ello, se ha dicho y escrito por notables plumas de la crítica literaria italiana que Elena Bono (Sonnino, 1921 – Lavagna, 2014), es probablemente la más destacada escritora de las letras italianas de la segunda mitad del s. XX. Recordaremos aquí que cultivó la poesía, la narrativa y el teatro, desde su primer libro poético, *I galli notturni* (Milano: Garzanti, 1952) hasta la última obra dramática de que tenemos noticia, *Storia di un padre e di due figli* (Recco: Le Mani, 2008). Pero aquí nos interesa exclusivamente su primera obra teatral, *Hipólito*, estrenada en Padua el 15 de diciembre de 1951 por la “Compagnia del Teatro dell'Università di Padova”, publicada en Milán por su editor de aquellos años, Garzanti, en 1952, y vuelta a poner en escena en Roma, en febrero de 1957, esta vez por la “Compagnia dell'Istituto del Drama Italiano”, interpretando el papel fundamental de la Abuela de Hipólito la gran actriz italiana Emma Gramatica.

Por casualidad nos corresponde ocuparnos del *Hipólito* de Bono a continuación de la *Fedra* de Unamuno, con la que ofrece al menos dos

¹⁰ Ed.: BONO, E. *Ippolito*. Milano: Garzanti, 1954. Estrenado el 15 de diciembre de 1951 por la "Compagnia del Teatro dell'Università di Padova"; representado en 1957 en Roma por la "Compagnia di Emma Grammatica"; POCIÑA; LÓPEZ, 2014.

parecidos importantes: su ambientación en un ambiente rural, en fecha imprecisa pero moderna, y las fuertes creencias cristianas, duramente conservadoras, que animan a los personajes del drama italiano. En el tratamiento de éstos reside el punto fundamental de la reescritura de Elena Bono, que, sobre todo, después de una ya larga tradición de creadores que se decantan por convertir en protagonista a Fedra, de los que son documento fundamental los dramas de Racine, d'Annunzio y Unamuno, la poeta de Chiavari pone su interés fundamental en la figura de Hipólito, al que con razón vuelve a tomar como epónimo del drama, al modo de Eurípides¹¹. Y es sobre todo para perfilar la figura de ese Hipólito omnipresente en la obra para lo que añade Bono un nuevo personaje singular, La Nonna, obviamente La Abuela, anciana de una rígida moral cristiana antigua, que dirige cada paso y cada acción del nieto, y vigila desde el comienzo el comportamiento para con él de Gallia, como ahora se llama Fedra, una madrastra joven, que se ha casado con Diego, “un uomo alto, grosso sulla sessantina. Una quercia umana” (p. 89), un pobre hombre que se siente marido y padre a la vez de Gallia, y que, bonachón siempre, llega a confesarle: “Tu non sai che significava attaccarsi a chi è più giovane di te... attaccarsi e non poterci far niente perché è così” (p. 104).

Pero dejando para mejor ocasión La Nonna, el trazado de Hipólito resulta sorprendente. Es un muchacho hermoso, al que todos los demás personajes tratan como un niño, llamándole continuamente bambino, ragazzo, y del que por ejemplo su padre Diego confiesa con orgullo “Mio figlio! Chi lo tocca ormai! Mio figlio è il principe a cavallo, e suo padre è lo stalliere che neppure è degno di reggerli la staffa” (p. 101). Su comportamiento se debate intermitentemente entre el de un niño y un hombre, no entendiendo a menudo las acciones de la gente adulta que lo rodea. Vive, ¿cómo no?, entregado por completo a sus caballos,

¹¹ Sin duda Elena Bono cambia el epónimo de forma absolutamente meditada: conviene subrayar que poseía una profunda cultura clásica, que remonta a su infancia, pues su padre era un reputado profesor de lenguas clásicas, Francesco Bono, y ella misma publicó traducciones de tragedias de Sófocles, inspirándose en los antiguos en sus propias creaciones, no sólo en *Ippolito*, sino también en *Odio e amo. Tu forse mi chiedi...* (RECCO; EMME, 1991) (LÓPEZ, 2020).

a jugar con ellos, sin otra preocupación, y ahí descubrimos su gran amor entre infantil y juvenil, que es en realidad la yegua Eva, que añade una de las notas más trágicas al drama: desde el comienzo vemos a todos los personajes conmovidos por el hecho de que el desdichado animal está siendo víctima de un interminable parto del que previsiblemente no va a salir con vida; sus lastimeros relinchos llegan continuamente a la escena, agobiándonos con su dolor a todos los personajes y al público. Al final, el anuncio de su muerte desencadena toda la trama, que coincide con la acostumbrada; Hipólito, que no puede soportar el descubrir el enamoramiento de su madrastra y la muerte de su querida yegua, sale en veloz carrera jinete del caballo Adamo y va a morir en dirección al mar. Una versión, pues, nueva, distinta, muy poética, muy humana.

La *Fedra* de Yannis Ritsos¹² (1978). *Fedra* fue el último de los diecisiete monólogos poético-dramáticos que compuso Yannis Ritsos entre 1956 y 1978, editados conjuntamente bajo el título general de *Cuarta dimensión* (ΤΟ ΤΕΤΑΡΤΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ). La obra consiste en un monólogo dramático precedido de una acotación que sirve para describir el ambiente escénico y los dos personajes que en él se encuentran; sigue el largo monólogo, que calculamos de 599 versos, y cierra el conjunto una nueva acotación, en la que se describen los pormenores del desenlace de la historia: suicidio de la protagonista, llegada de un personaje masculino, condena y destierro del personaje mudo que ha estado todo el tiempo en escena. Ritsos no da nombre ni a la mujer que pronuncia el monólogo ni al joven que la acompaña; no hace falta, pues sabemos que se trata de Fedra e Hipólito. Es de notar que señala la edad de la protagonista, “quizás de más de cuarenta años”; frente a ella, entra, procedente de una carrera con caballos y perros, un inconfundible Hipólito, “Guapo, sudado, con los largos cabellos de oro revueltos (...) La mujer mira sus piernas bien torneadas, enardecidas por el sol, no ennegrecidas, de un blanco rosado, con vello rubio rizado”

¹² Ed.: RITSOS, G. *Phaidra*, Atenas, Ed. Kedros, 1978 (1ª ed.); trad. esp.: RITSOS, Y., *Florilegio de obras poéticas*, Selección, trad. y notas de A. POCIÑA. Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, p. 145-176. 2009; TROMBINO, 1990; MORFAKIDIS, M.; POCIÑA, A., *La Fedra* de Yannis Ritsos (1978). In: Pociña, A.; López, A. *Fedras de ayer y de hoy...*, p. 545-561; POZZI, E., 2009.

(POCIÑA, 2009, p. 148). Destaco esa descripción física de Hipólito, observada con atención por la mujer, porque va a ser recurrente en el monólogo: la belleza física del joven atrae eróticamente a la protagonista, que no silencia su admiración.

En la *Fedra* de Ritsos, en consonancia con el profundo, fino, magistral, idealizado tratamiento de tantos personajes femeninos que aparecen a lo largo de sus obras, encontramos a la heroína en su casa, a la hora del atardecer, en el momento inmediatamente anterior a quitarse la vida ahorcándose, según tiene perfectamente calculado; y en tales circunstancias confiesa ante un Hipólito que no pronuncia palabra su pasión amorosa, imposible, desde tiempo atrás, desde el despertar del muchacho a la efebía, siempre hermoso, siempre irresistible a los ojos ávidos de la madrastra. Un amor irrealizable e irrealizado, que ha convertido la existencia de Fedra en una angustia vital, asediada de sombras según nos narra ella.

Encabeza el texto de Ritsos una breve cita del *Hipólito* de Eurípides (“...Es natural / que los hombres se equivoquen si los dioses quieren”), pero su monólogo tiene muy poco de euripideo: recordemos otra vez que en la obra del tragediógrafo griego Fedra e Hipólito no se encuentran; aquí, en cambio, mucho más allá del atrevimiento de la declaración apasionada que hacía en Séneca, Fedra cuenta con pelos y señales a Hipólito sus sentimientos, la historia completa de su pasión y de su desgracia amorosa, la realidad de una existencia asolada por un ansia imposible. No hace falta decir que, en nuestra opinión, en el monólogo de Ritsos viene a nuestro encuentro la Fedra más próxima y más directa de cuantas llevamos observado en nuestro breve recorrido de reinterpretaciones.

Amor de Fedra de Sarah Kane¹³ (1996). Dado que existe en la actualidad una abundante bibliografía tanto sobre esta obra como sobre la autora, entre ella un largo trabajo nuestro (POCIÑA 2016), ahorraremos

¹³ Ed.: KANE, S. *Blasted & Phaedra's Love*, London. Methuen, 1996; estreno el 15 de mayo de 1996 en el Gate Theatre de Londres; trad. esp. de A. Fernández Lera, *Primer Acto* 293 (2002) 47-65; SAUNDERS, G. 2002; MARTÍNEZ LUCIANO, J. V., 2004; POCIÑA, A. Sarah Kane, ¿una loca de atar?: su teatro y su *Phaedra's Love*. In: POCIÑA, LÓPEZ, A. *Otras Fedras...*, p. 131-151.

entrar en una discusión sobre tan problemática pieza, pero no sin advertir que *Phaedra's Love*, así como el breve conjunto del teatro de Kane, nos parecen uno de los pasos más sorprendentes de la historia del teatro europeo del final del siglo XX.

Un aspecto a tener siempre presente para acercarse a *Phaedra's Love* es el senequismo radical que confiesa Kane como fuente de inspiración, cosa muy explicable si pensamos que como una reescritura clásica le fue encargada la obra por el Gate Theatre de Londres, y que por los mismos años la dramaturga Caryl Churchill, muy próxima ideológicamente a Sarah Kane, traducía la más violenta de las tragedias de Séneca, *Thyestes*. La inspiración es, desde luego, senecana; a pesar de lo cual, el resultado final de Kane hubiera podido titularse *Hipólito*, siendo muy posible que el título de la pieza enmascare una ambigüedad, en el sentido de que se refiera al amor de Fedra, es cierto, pero también al objeto de ese amor, su hijastro, que obviamente resulta ser el protagonista.

Las novedades aportadas por Sarah Kane en su reescritura son muchas, todas condicionadas por el profundo planteamiento ideológico que se pretende: Fedra tiene una hija, Estrofa, sorprendente coincidencia con la obra *La nieta de Fedra* de la muy poco conocida escritora española Halma Angélico (1929); existe otro personaje nuevo, de intervención muy fugaz, el Cura, que se presenta en la Escena 6 para confesar a Hipólito, que espera en prisión su condena de muerte, y termina haciéndole una felación, eso sí, después de co-protagonizar un tremendo ataque a la religión y a la monarquía. Además de ello, los personajes tradicionales también son muy distintos: especial relieve tiene la transformación de Hipólito, el eternamente hermoso, atractivo y casto hijo de Teseo, en un joven príncipe inglés de nuestro tiempo, gordo, sucio, repulsivo, que vive como un cerdo, comiendo hamburguesas y viendo la televisión sin cesar, rodeado de ropa sucia, masturbándose, violando a quien se ponga a su alcance, siempre sin la menor reacción de placer. Este es el objeto del amor de Fedra, una mujer de mucha menor trascendencia; por obra de ese Hipólito, víctima de una falta absoluta de creencia; el amor de la reina resulta imposible.

No entramos aquí en el alcance ideológico, pues alargaría mucho nuestro desarrollo. Diremos, eso sí, que la obra reduce a la nada elementos humanos tan fundamentales como son el amor, las creencias religiosas, y en su contexto inglés las posibles convicciones monárquicas. Como

dice acertadamente Carlos Marchena, que dirigió la representación en español, en Madrid, en febrero de 2002, “Los textos de Sarah Kane son clarificadores, porque recuperan lo esencial del discurso, llamando a las cosas por su nombre. Habla de corrupción, de revueltas, de guerra, de inseguridad, de violación, de violencia, de sexo, de apariencia, de perversión y de muerte. Nos habla de nosotros, de nuestro mundo, de nuestra realidad cotidiana” (MARCHENA, 2002).

De este modo, Sarah Kane nos certifica una idea que ya veníamos perfilando a través de los originales antiguos del tema de Fedra e Hipólito y sus diversas reescrituras a lo largo de los siglos: el núcleo esencial del asunto tantas veces reelaborado consiste en una cuestión humana siempre difícil, el amor, que se complica y se adereza con problemas de índole muy diversa, personales, sociales, ideológicos, hasta el punto de poder llegar a convertirse en un imposible. El tema tiene validez universal, perenne; las múltiples reescrituras de autoras y autores sirven para mantener su atractivo y dotarlo de actualidad en cualquier momento histórico.

Bibliografía citada

BANDELLO, N. *Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa agliar il capo in Ferrara*. In: *La Prima Parte de le Novelle del Bandello*. Tomo Terzo. London: Riccardo. Bancker, 1971. p. 170-183.

BELLEDOREST, F. de *Historias Tragicas Exemplares, sacadas del Bandello Verones*. Nueuamente traduzidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau, y Frâcisco de Belleforest. Valladolid: Lorenço de Ayala, 1603.

BONO, E. *Ippolito*. Milano: Garzanti, 1954.

CIANI, M. G. Fedra indimenticabile. In: Euripide, Seneca, Racine, d'Annunzio, *Fedra. Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio Editore, 2003.

CODOÑER, C. (ed.) *Historia de la Literatura Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

FLORATO, A. C. *Bandello entre l'histoire et l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*. Firenze: Leo S. Oschki, 1979.

GOLDMANN, L. *Jean Racine dramaturge*. Paris: L'Arche, 1956.

LASSO DE LA VEGA, J. S. 'Fedra' de Unamuno. In: De Sófocles a Brecht. Barcelona: Editorial Planeta, 1974. p. 205-248.

LÁZARO CARRETER, F. El teatro de Unamuno, *Cuads. de la Cátedra Miguel de Unamuno*, v. 7, p. 5-29, 1976.

LÓPEZ, A. Ruptura del prototipo de mujer: Fedra se declara a Hipólito (Ov. *Her. 4* y Sen. *Phaedr.*). In: RODRÍGUEZ-PANTOJA, M. (Org.). Séneca dos mil años después. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997. p. 281-289.

LÓPEZ, A. Nuevo escándalo de Fedra en el París de 1677: el estreno de *Phèdre et Hippolyte* de Jean Racine y de Jacques Pradon. In: POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. (Orgs.). Fedras de ayer y de hoy..., p. 323-335.

LÓPEZ, A. Sul classicismo di Elena Bono: *Odi et amo. Tu forse mi chiedi...* In: MARTÍN CLAVIJO, M.; TROVATO, R. (Orgs.). Indagine sull'opera di Elena Bono. La sacralità della parola e la ricerca della verità. Chiavari: Internôs, 2020. p. 29-41.

MARCHENA, C. Sarah Kane: La crudeza poética. *Primer Acto*, v. 293, p. 44, 2002.

MARTÍNEZ LUCIANO, J. V. Sarah Kane y *El Amor de Fedra*. In: MARTINO, F. de; MORENILLA, C. (Orgs.). El caliu de l'oikos. Bari: Levante Editori, 2004. p. 373-383.

MENÉNDEZ PIDAL, R. *El P. Las Casas y Vitoria con otros temas de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Espasa Calpe, 1966.

MORENILLA TALENS, C.; CRESPO ALCALÁ, P. Fedra en Lope y Unamuno. In: ÁLVAREZ MORÁN, M. C.; IGLESIAS MONTIEL, R. M. (Orgs.). Contemporaneidad de los Clásicos en el umbral del Tercer Milenio. Murcia: Universidad de Murcia, 1999. p. 297-306.

NIEDERST, A. *Racine et la tragedie classique*. Paris: P.U.F., 1978.

PETRONE, G. Eccessi di eros e parentela nella *Fedra* di Seneca. In: POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. (Orgs.). Fedras de ayer y de hoy..., p. 239-250.

POCIÑA, A. Seneca e le sue opere nel teatro spagnolo del XX secolo. In: DIONIGI, I., (Org.). Seneca nella coscienza dell'Europa. Milano: Mondadori, 1999. p. 299-325.

POCIÑA, A. Motivos de um amor desgraçado: A idade de Fedra e a beleza de Hipólito. In: SILVA, M. de F.; FIALHO, M. C.; BRANDÃO, J. L.

(Orgs.). O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção I. Coimbra: Universidade, 2016. p. 89-102.

POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. (Orgs.) *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2008.

POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. Tradición e innovación en *Ippolito* de Elena Bono, *Paideia*, v. 69, p. 467-483, 2014.

POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2016.

POZZI, E. Interpretare *Fedra*. In: RUBINO, M. (Org.). *Fedra Per mano femminile*. Genova: Il melangolo, 2009. p. 119-121.

RACINE, J., *Andrómaca. Fedra*. Ed. NÁÑEZ, E. Trad. FERNÁNDEZ LLADÓ, M. D. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

RITSOS, Y. *Florilegio de obras poéticas*. Selección, trad. y notas de POCIÑA, A. Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2009.

SAUNDERS, G. “*Love me or Kill me*”. *Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester - New York: Manchester Univ. Press, 2002.

SCHLEGEL, A. W. *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d’Euripide*. Paris: Tourneisen Fils, 1807.

SÉNECA, *Tragedias I. Hércules loco. Las troyanas. Las fenicias. Medea*. Intr., trad. y notas de LUQUE MORENO, J. Madrid: Editorial Gredos, 1979.

SÉNECA, *Tragedias II. Fedra. Edipo. Agamenón. Tiestes. Hércules en el Eta. Octavia*. Intr., trad. y notas de LUQUE MORENO, J. Madrid: Editorial Gredos, 1980.

TROMBINO, R. La *Fedra* di Ghiannis Ritsos. Note di lettura, *Dioniso*, v. 60, p. 75-81, 1990.

VEGA, L. de *El castigo sin venganza*. Prólogo, bibliografía y notas por GARCÍA ARÁEZ, J. Madrid: Taurus Ediciones, 1967.

VEGA, L. de *El castigo sin venganza*. Ed., intr. y notas de VAN DAM, C. F. A. Salamanca: Ediciones Anaya, 1968.

VEGA, L. de *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*. Ed., intr. y notas de KOSSOFF, A. D. Madrid: Ediciones Castalia, 1993.

VEGA, L. de *El castigo sin venganza*. Ed. CARREÑO, A. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

VEGA, L. de *El castigo sin venganza*. Edición de Prolope. Barcelona: PPU, 2011.

ZAMORA VICENTE, V. *Lope de Vega. Su vida y su obra*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.

Recebido em: 6 de julho de 2021.

Aprovado em: 10 de agosto de 2021.