

## LA CARTA TRÁGICA<sup>1</sup>

*Máximo Brioso Sánchez*  
*Universidad de Sevilla*

Aunque recientes estudios han analizado el tema de las cartas insertas en textos literarios griegos, aún es posible contribuir con algunas observaciones, en particular en la tragedia y en concreto sobre el papel desempeñado por Eurípides.

In spite of the recent studies on the letters embedded in the Greek literary texts, it is still possible to contribute some new observations, specially in tragedy, and on the paper carried out by Eurípides.

Mientras que la figura del *mensajero* nos es conocida desde los primeros textos trágicos, el medio de comunicación representado por la carta es una novedad que surge dentro de la historia conocida del género. Y esta innovación sin duda forma parte del amplio proceso de una cultura que, en palabras de P. A. Rosenmeyer<sup>2</sup> (p. 13), “is gradually moving from primary orality to general familiarity with writing”. Pero existía ya un conocido antecedente literario en la tablilla (πίναξ) que porta inocentemente Belerofonte en *Il.* 6.168 ss. Este documento, sin duda sellado, sea cual sea la traducción que le demos a ΠΤΥΚΤΩ<sup>3</sup>, de modo que su portador no pueda conocer su fatal contenido, forma parte de un contexto con rasgos muy interesantes desde el punto de vista literario. En primer lugar, no se nos ofrece propiamente ese contenido, ni de modo literal, directo, ni indirecto, de suerte que sólo la anticipada calificación de λυγρά para sus σήματα y el contexto, junto con la posterior conducta del suegro de Preto, nos permiten adivinarlo. La carta es, además, consecuencia de una calumnia, con el viejo motivo

<sup>1</sup> Este artículo se publica como parte del Proyecto HUM2006-07163/FILO.

<sup>2</sup> *Ancient Epistolary Fictions. The Letter in Greek Literature* (Cambridge 2001). Cf. también su *Ancient Greek Literary Letters. Selections in Translation* (London-New York 2006).

<sup>3</sup> No hay duda de que se trata de lo mismo expresado más rebuscadamente en A., *Supp.* 946 s., aun más en E. *IT* 727 (δέλτου πολύθυροι διαπτυχαί), y con más sencillez (δελτίον δίπτυχον) en Hdt. 7.239.3. Véase M. van den Hout, “Studies in Early Greek Letter-writing”, *Mnemosyne* S. IV, 2 (1949) 18-41 y 138-153, sobre todo pp. 138 s. Sobre los debatidos signos cf. R. Bellamy, “Bellerophon’s Tablet”, *CJ* 84 (1989) 289-307.

que siempre asociamos a la bíblica mujer de Putifar, pero ese supuesto contenido debía responder más a lo que llamaremos estímulo para la acción, entiéndase aquí un encargo de muerte, que al elemento meramente informativo. O, de otro modo: su función posiblemente equivaldría más a la del κήρυξ que a la del ἄγγελος propiamente dicho. Y es tramposa no en su quizás simple petición, sino en el falso motivo que llevó a escribirla, por tanto sólo secundariamente, y en su secretismo, que hace que Belerofonte comparta los papeles de portador y víctima. Para él, como sugiere Rosenmeyer (pp. 41 s.), se trataría de una especie de σύμβολον como amistosa recomendación. Estamos, pues, ante un tipo de falsedad distinto del que veremos en algunos ejemplos trágicos, en los que es el contenido de la carta el que es engañoso o la carta incluso como falsificación material que encontramos en la historia de Palamedes.

En nuestra opinión, aquel primer episodio, con diferentes ecos en las literaturas modernas (recuérdese en especial *Hamlet*), con la consecuencia del encargo de sucesivas y peligrosas empresas como forma de cumplir la petición de Preto, la inversión de la situación previsible y el premio final del héroe en forma de matrimonio y honores, tiene todo el aire de apuntar a un origen folclórico. Y debió representar un modelo en la tragedia y también por la identificación del medio epistolar con un instrumento engañoso. Pero una cuestión distinta es si hemos de interpretar en esta visión frecuentemente negativa del mensaje epistolar también una cierta crítica subliminal a la escritura misma como medio sustituto de la palabra oral, una posición constatada en textos de las últimas décadas del siglo V y las primeras del IV. Pero el examen de esta actitud nos llevaría aquí demasiado lejos, aunque más tarde nos referiremos a un texto de Esquilo muy significativo<sup>4</sup>.

Se han dado varias definiciones de la carta<sup>5</sup> y se han estudiado sus usuales componentes, pero lo que nos interesa resaltar es que no es de esperar que en los textos que encontramos en tragedia, que no son documentos autónomos sino epístolas insertas en textos dramáticos, se den los elementos más o menos formularios que poco a poco fueron construyéndose en la práctica real. Lo normal es también que carezcan de los ingredientes de la expresión del sentimiento personal que solemos asociar a las cartas privadas y se limiten a ofrecer alguna información o, en todo caso, un encargo u orden. Es más, algún único tema, tal como señala Van den Hout (p. 23), como hecho típico de la carta como género naciente y redactada con vistas a satisfacer una necesidad muy concreta y perentoria. Por tanto, no es de esperar que en estos primeros pasos, como veremos en la tragedia, del recurso epistolar inserto podamos atisbar datos psicológicos como puede darse en

<sup>4</sup> *Supp.* 946 ss. Hemos tratado este tema en nuestra contribución (“¿Sócrates lector?”) a M. P. Fernández Álvarez et alii (eds.), *Est hic varia lectio. La lectura en el mundo antiguo* (Salamanca 2008) 13-40.

<sup>5</sup> Por ejemplo, M. van den Hout, art. cit., p. 22, o la de M. Trapp en su *Greek and Latin Letters: An Anthology with Translation* (Cambridge 2003) 1.

textos modernos, en línea con lo señalado por T. Todorov en su ensayo sobre *Les liaisons dangereuses*<sup>6</sup>. Ni tiene por qué suponer, al no tratarse de un relato, una interrupción en el proceso argumental, sino que está perfectamente integrado en él. Y menos era de esperar que la carta dramática que estudiaremos forme parte de una correspondencia: la propia construcción del género griego haría esto muy poco viable. De ahí el aislamiento que muestran estos documentos, pero también su efecto en la trama. En cuanto al requisito habitual de una distancia entre emisor y receptor insalvable por cualquier otro medio, es un hecho con el que puede jugar el dramaturgo, según se verá sobre todo en los casos euripideos de *Ifigenia en Táuride* y, en cierto modo, de *Hipólito*.

En el teatro griego no hay un uso abundante ni mucho menos de la carta como recurso. Estamos, en cuanto a estos géneros, sólo en los primeros pasos de ese empleo, esporádicos y tentativos. De un lado, la novedad misma, desde el momento en que, sobre todo en tragedia, las alteraciones técnicas fueron siempre muy medidas y entre otras razones porque no contaban con la fácil aceptación del público; de otro, la existencia ya desde antiguo de un recurso épico-dramático bien asentado en la escena como es el del citado mensajero y con el que de algún modo había de competir el nuevo motivo en el nivel de la comunicación; y todavía la a primera vista escasa aptitud teatral de un documento escrito frente al peso de la expresividad oral, todo se oponía al uso de la carta.

En la escena trágica el tema ha sido estudiado de modo excelente y no hace aún muchos años por Rosenmeyer en su libro ya mencionado<sup>7</sup>. Pero nos ha parecido que, por lo que se refiere a la tragedia, no está de más otro enfoque relativamente divergente, por cuanto en el suyo se vierten ciertas afirmaciones con las que no estamos totalmente de acuerdo. No obstante, nos complace reconocer que su análisis es la base del nuestro, como descubrirá fácilmente el lector de ambos trabajos.

Fue Eurípides posiblemente, según se verá, no quizás el primero, pero sí en realidad el único trágico del que con certeza nos consta que haya intercalado cartas en diversas obras y de fechas tan variadas como, al menos, *Hipólito*, *Ifigenia en Táuride*, *Ifigenia en Áulide* y el perdido *Palamedes*. Éstos son los cuatro textos estudiados por Rosenmeyer, a los que quizás convendría comenzar por añadir la tablilla escrita que deja Heracles a Deyanira cuando su partida en *Traquinias* de Sófocles (cf. vv. 46 s. y 156 ss.), sobre la que también volveremos después, así como, más dudosamente, las ἐπιστολάς aludidas pero, según debe preferiblemen-

<sup>6</sup> En *Littérature et signification* (Paris 1967) 11-49.

<sup>7</sup> Pp. 61-97. De fecha anterior cf. ya G. Monaco, "L'epistola nel teatro antico", *Dioniso* 39 (1965) 334-351, y muy brevemente M. L. del Barrio Vega, "La epístola como elemento constitutivo de otra obra literaria en la literatura griega", *Epos* 7 (1991) 13-26, en particular p. 14, y "Algunos problemas de la epistolografía griega. ¿Es posible una clasificación epistolar?", *Minerva* 5 (1991) 123-137 (C.3., sobre la carta ficticia).

te interpretarse, no enviadas y que se mencionan en *Andrómaca* (964). Éste último es un texto ambiguo, hay que reconocerlo, y es tan lícito pensar en una carta, puesto que, según se verá, Eurípides emplea ya ἐπιστολή con este sentido, como en unas “instrucciones” remitidas por un medio no precisado<sup>8</sup>.

Un problema previo sería, pues, el de delimitar el concepto escénico de la carta y en particular en la escena trágica, puesto que, por lo pronto, estos textos insertos no suelen y de hecho difícilmente podrían tener, como hemos dicho, el formato usual, y más en un contexto versificado, y, en segundo lugar, en algunos casos no está en absoluto claro que su función sea realmente tal. No hay dudas en cuanto a las mencionadas en las dos *Ifigenias* o en el (o los) *Palamedes* (véase luego), pero sí puede haberlas en cuanto a las citadas en *Hipólito* y, desde luego, en *Traquinias*, tal como ocurre en una tan original como la de Aristófanes *Th.* 769 ss. y que precisamente es parodia muy explícita del *Palamedes* euripideo. Para englobarlas todas deberíamos referirnos más bien a un documento escrito, dictado o leído o simplemente aludido en escena y en todo caso con finalidad más o menos informativa y que sobre todo debe tener un destinatario concreto.

No hace falta decir que la comparación más fácil de establecer en escena sería con el *mensaje*, dirigido en cambio en principio a una colectividad<sup>9</sup>, por más que pueda alegarse que ésta (el coro) se entienda como habitualmente presente en razón de las convenciones teatrales. Pero la carta tiene como fin prioritario poner en comunicación a distancia a dos individuos (por ejemplo, a Ifigenia con Orestes, a Agamenón con Clitemnestra, a Fedra con Teseo), siendo su contenido conocido por otros con carácter sólo secundario y a veces con repercusiones en la acción: así, en *Ifigenia en Áulide*, con la interferencia de Menelao. Éste sería uno de los rasgos diferenciales de este recurso frente al del mensaje oral. La carta puede incluso ser escrita y leída en la intimidad, tal como se ve en las dos *Ifigenias*, ser un depósito personal guardado, como ocurre tanto en *Ifigenia en Táuride* como en *Traquinias*, o ser utilizada como arma o argumento en el enfrentamiento personal, como en *Hipólito*; mucho más rara vez como digna o precisada de ser divulgada,

<sup>8</sup> Es curioso que algunos comentaristas y traductores se empeñen en referirse a un mensaje y no a cartas. Por ejemplo, W. Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy* (Oxford 2000) 110: “Not in response to messages [from Hermione]”, mientras que un escolio entiende claramente οὐ γράμματά σου δεξιόμενος. Por su parte, P. T. Stevens en su edición (Oxford 1971, *ad loc.*) se refiere a la interpretación de Norwood (“not respecting thy messages”), en la suposición de que Orestes ha llegado a pesar de algún mensaje de Hermíone con la exigencia de que no venga, y arguyendo con razón que, de ser así, habría habido alguna referencia anterior, lo que no es cierto. Y todavía M. Lloyd en la suya (Warminster 1994) parafrasea: “I came without respecting your instructions”, lo que se interpreta como el modo de “stressing Orestes’ initiative”.

<sup>9</sup> Basta ver el cuadro que presenta en su Apéndice D (“internal addressees”, p. 189) I. J. E. de Jong en su libro *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger Speech* (Leiden-New York 1991), donde se visualiza de modo directo cómo, en el caso de Eurípides, pero que es sin duda válido para los demás trágicos, es el coro el destinatario típico, junto con posibles personajes.

según suponemos al menos para el *Palamedes* eurípideo y quizás también en algunos textos, que veremos, relacionados con el tema de Belerofonte.

Por otra parte, la carta representa uno de los medios en los que compite la escritura con la dominante oralidad, lo que significa en nuestro nivel literario un éxito, por mínimo que sea, del mensaje escrito frente al llevado verbalmente por un recadero. Pero a su vez el arte puede metafóricamente combinar dos hechos diferenciados, y, así, con cierta frecuencia hasta ser un tópico poético, la voz de la escritura puede ser escuchada. Es fácil deducir que estamos ante una reminiscencia, convertida en juego metafórico con todas las variantes imaginables, de ese dominio de la oralidad. La retórica trágica, de este modo, puede no oponer sino vincular las dos vías, la oral y la escrita, en el sentido de asimilar metafóricamente el mensaje escrito con la palabra hablada. Así, en Eurípides, *Hipp.* 865 ss., donde se produce incluso una personificación de la misiva de Fedra dotada de voz, o en *IT* 641 s. y 763<sup>10</sup>, aunque con menor fuerza expresiva.

Podemos ahora preguntarnos por las condiciones en las que se produjo esta innovación en la técnica dramática, lo que nos interesa muy especialmente porque permite la hipótesis de que las primeras apariciones, del tipo que fuesen, de la idea epistolar en el teatro precedieran a los casos más antiguos que la transmisión nos ha permitido conocer. El hecho es que, como se ha observado hace tiempo, son abundantes los pasajes y de fechas muy variadas en los que se hace referencia no ya a cartas en concreto, sino al menos a la escritura y la lectura, lo que conlleva la existencia de un particular interés por estos temas en el drama, situado éste a su vez en un marco más amplio. La novedad de esa presentación escénica de alusiones a documentos escritos de diversos tipos debe ponerse en relación con el progresivo auge del texto y del libro y su lectura a lo largo del siglo V, una materia que hemos tocado ya en más de una ocasión y especialmente en una contribución a un volumen colectivo ya citado (n. 4). R. Pfeiffer<sup>11</sup> llamó ya la atención incluso sobre un cierto culto de la escritura como hecho estético en la época arcaica y que, en la poesía del siglo V y dentro del que el mismo filólogo consideró el tercer período en el proceso de paso de la oralidad a la escritura (pp. 24 ss.), figura ya como instrumento útil y desde luego a la vez como pieza a la que referirse en cierto modo metaliterariamente. Pfeiffer incluso fija en torno a la década del 470 la irrupción de este hábito y ofrece una selección de textos. En este contexto cultural no es un azar que una figura como la de Palamedes, al que el mito, en cuanto héroe benéfico y civilizador, vincula entre otros hallazgos con el de las letras, fuese muy atractiva para otros trágicos y no sólo para Eurípides. Un cuadro, en fin, al que nos parece que estudiosos como Rosenmeyer no han dado la importancia debida, demasiado atentos, creemos, al fenómeno particular que representa la carta escénica, que no

<sup>10</sup> Cf. las observaciones de Rosenmeyer (p. 72) sobre estos pasajes.

<sup>11</sup> *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age* (Oxford 1968).

es sino un aspecto de ese panorama más extenso. Pues la carta, cuyo auge en ese tiempo es evidente en la realidad, por lo que aparece también de modo creciente en géneros como el historiográfico, es parte de este capítulo cultural.

Por supuesto hay un buen número de referencias de ese tipo en Eurípides. Así, un coro puede imaginar al mítico Orfeo no cantando sino escribiendo sus poemas (*Alc.* 967 s.: Θρήισσαις ἐν σανίσι, τὰς | Ὀρφεΐα κατέγραψεν | γῆρυς). Un pasaje en el que se hace referencia a la lectura de libros es el fr. 369 (del *Erecteo*), donde alguien añora la paz para dedicarse a aquélla: δέλτων τ' ἀναπτύσσοιμι γῆρυν ἂν σοφοὶ κλέονται<sup>12</sup>. En *Melanipa la sabia* se citan unas “tablillas de Zeus” (ἐν Διὸς δέλτου πτυχαῖς | γράφειν...: fr. 506.2 s.) en las que se inscribirían las injusticias cometidas entre los humanos. Y se alude también a la escritura (γράμματα: fr. 923, de una *fabula incerta*)<sup>13</sup> para referirse a sentencias famosas inscritas en Delfos<sup>14</sup>.

Pero con una ampliación aun mayor del concepto habría que incluir también obras como *La asamblea de los Aqueos* (Ἀχαιῶν σύλλογος) de Sófocles, en la que se hacía referencia a un catálogo escrito (γραμμάτων πτυχὰς ἔχων...), donde estarían alistados los griegos enrolados para la campaña troyana (fr. 144)<sup>15</sup>. Sin olvidar que esto ya lo había practicado Esquilo, en concreto en un discutido pasaje de *Coéforos* en el que leemos un metafórico γράφω, sea cual sea la lectura que adoptemos<sup>16</sup>, o en *Euménides* 273 ss., donde Hades toma nota en su δελτογράφῳ... φρενί, lo que puede estar en la base del texto citado de *Melanipa*. Y que la referencia a las letras se impuso como una moda en la escena es algo evidente, incluso en motivos que se repiten de unas obras en otras. Conocemos, por ejemplo, un curioso detalle del *Teseo* eurípideo por el que figuraba el nombre del héroe inscrito de algún modo pero bien visible y posiblemente en su nave<sup>17</sup> (fr. 382), cuyo sentido e intención serían ahí equivalentes a los de un mensaje con

<sup>12</sup> Los fragmentos trágicos se citarán siempre por los volúmenes de *TrGF* y los cómicos según la edición de R. Kasell y C. Austin (*PCG*).

<sup>13</sup> Cf. D. S. 9.9.4.

<sup>14</sup> Cf. sobre estas sentencias Pl., *Chrm.* 164d-165a y *Prt.* 343a-b.

<sup>15</sup> Ignoramos si éste era un detalle relevante o no en el argumento, que giraba, como se sabe, en torno al destino de Télefo. Véanse las referencias en la edición de A. C. Pearson (reimpr. Amsterdam 1963), pp. 94 ss. Ni siquiera sabemos quién era el encargado de llevar la cuenta de los presentes, aunque sí cabe sospechar que la clave de la relevancia del documento estaría en que así se resaltaría la ausencia de algún héroe notable, probablemente Aquiles. Para nosotros lo más señalado está en el recurso a un catálogo escrito. Otro catálogo metafórico tal vez deba ser entendido en el oscuro fr. 378 (πρώτος γέγραπται, del *Euristeo*) de Eurípides.

<sup>16</sup> Así lo acepta, por ejemplo, G. Thomson en su comentario (*The Oresteia of Aeschylus* II [reed. Amsterdam 1966], ad 691-9), donde compara el pasaje con el fr. 144 de Sófocles antes mencionado.

<sup>17</sup> Ha habido otras propuestas: letras grabadas en el escudo, incluso en la espada, de Teseo, pero mucho menos verosímiles. Es un tanto exagerado decir, como hace Rosenmeyer, que esos signos exhibidos de algún modo en la nave de Teseo “function as a letter bearing news of the identity of the traveler” (p. 63).

el que se anticiparía su arribada. Una feliz ocurrencia que habría tenido, según nos cuenta Ateneo (10.454b), sus emuladores en los trágicos Agatón (fr. 4, de *Télefo*)<sup>18</sup> y Teodectes (fr. 6), éste último ya de avanzado el siglo IV. De suerte que no sorprende que paralelamente un trágico como Aqueo, de fecha incierta pero es posible que aún a fines del siglo V, tome el motivo en un drama satírico (*Ónfale*, fr. 33), donde, según la cita también de Ateneo (11.466f), se lee de un modo rebuscado el nombre del dios Dioniso inscrito en una vasija. Así, mientras en el *Agamenón* de Esquilo se recurría a unas señales ígneas para anunciar a larga distancia una noticia, el caso del *Teseo* eurípideo nos sitúa en una atmósfera cultural distinta y por supuesto más próxima a nosotros. Pero quizás lo que nos importa más aquí es que, aunque las fechas relativas puedan ser muy dudosas, la idea de aludir a las letras y representarlas de algún modo escénicamente está también ya en el posible drama satírico<sup>19</sup> de Sófocles *Anfiarao*, en el que un personaje imitaba en una danza las formas de las letras (fr. 121). Pero Esquilo, y en una obra de fecha tan antigua (467) como *Septem*, se ha anticipado a todas esas ingeniosas invenciones al hacer que, aun sin aparecer escenificados sino sólo mencionados por un mensajero, los escudos de algunos de los formidables guerreros que atacan Tebas lleven grabados unos lemas para los que emplea sistemáticamente el término γράμματα<sup>20</sup>. Y combina ya los dos planos, el oral y el escrito, cuando atribuye el habla (λέγει) a tales letras. Y el mismo Esquilo puede referirse incluso al detalle del modo en que escribe un anciano aquejado de presbicia (cf. el muy lacunoso fr. 358), según la cita de Plutarco en sus *Quaestiones convivales* (625c) y de acuerdo con lo que se repite en el fr. 858 de Sófocles, recogido en la misma cita<sup>21</sup>.

Pero hay aún otro campo en el que encontramos un uso paralelo y también muy interesante de la escritura. Se trata de giros en torno a la idea que supone la transformación del concepto de la memoria como “depósito” en el de “escribir (en la tablilla) de la mente”, o simplemente en la representación de la idea de la mente como tablilla<sup>22</sup>: por ejemplo, *Prometeo* 789 ἐγγράφου σὺ μνήμοσιν δέλτοις φρενῶν, y, de obras seguras de Esquilo, *Ch.* 450 ἐν φρεσὶν γράφου, *Eu.* 273 ss. δελτογράφω... φρενί, *Supp.* 179, con un uso absoluto de δελτουμένης con idéntico sentido, así como *S. Ph.* 1325 καὶ ταῦτ' ἐπίστω καὶ γράφου φρενῶν ἔσω, fr. 597 (de *Triptólemo*, posiblemente de en torno al 466) θὲς δ' ἐν φρενὸς δέλτοισι τοὺς ἐμοὺς λόγους, pudiendo citarse también *Tr:* 683, donde

<sup>18</sup> Que Agatón imitó directamente a Eurípides es evidente porque se trata de nuevo del nombre Teseo, y lo mismo ocurre con su posterior émulo Teodectes.

<sup>19</sup> Así al menos es titulado (ἐν Ἀμφιαράω σατυρικῶ) en la referencia de Ateneo (10.454f).

<sup>20</sup> Cf. v. 434 (las letras doradas del escudo de Capaneo), γραμμάτων ἐν συλλαβαῖς en 468 (escudo de Etéoclo), γράμματα | λέγει en 646 (el escudo de Polinices, y de nuevo el mismo en 660).

<sup>21</sup> Incluso Aristófanes, tan reacio a escenificar la escritura, aceptará esta moda, al referirse a una vasija ilustrada con letras (fr. 634, de una *fabula incerta*).

<sup>22</sup> Cf. D. Magini, “Scrivere nelle tavolette della mente”, *RAAN* N. S. 67 (1997-1998) 219-246.



se comparan los recuerdos con una indeleble inscripción en una tablilla de bronce (χαλκῆς... ἐκ δέλτου γραφήν). Estamos ante unos juegos metafóricos en torno a la idea del texto escrito como sustituto de viejos conceptos de la oralidad homérica sobre la memoria o el ejercicio mental<sup>23</sup>. Se puede seguir utilizando φρένες, pero al lado aparece, explícitamente o no, la tablilla como vehículo. Y este juego metafórico ha tenido ampliaciones: así, una muy notable y de éxito posterior es la que se lee en el fr. 811 de Sófocles, donde se desdeñan los juramentos femeninos como dignos de escribirse en el agua<sup>24</sup>.

La novedad, pues, de introducir una carta en escena hubiera sido un paso casi previsible, dado este contexto teatral y la moda mencionada, que se dan ya en fechas previas a Eurípides. Pero en este nivel de la novedad el problema más concreto, el de quién fue realmente el primer trágico en dar ese otro paso, es un punto lógicamente oscuro, dada la precariedad de la transmisión, pero que sin embargo se ha tratado de forma bastante decidida por parte de los estudiosos, como cuestión ya zanjada, lo que, según veremos igualmente, no es del todo cierto. Por ello, después de esas referencias al contexto histórico-dramático, convendrá examinarla con toda la atención posible a la cronología.

Como el primer autor del que, según recordamos, consta que haya presentado cartas en escena es Eurípides y como, además, es el trágico al que de siempre se ha vinculado precisamente con una cultura libresca, se ha deducido y dado por confirmado que ha sido él el responsable de este hallazgo teatral. Así, por ejemplo, en su mencionado estudio Van den Hout asegura taxativamente (p. 139) que “in Aeschylus and Sophocles no letters are mentioned”. Monaco en su artículo de 1965 escribe: “Appunto Euripide è il primo scrittore di teatro del quale sappiamo che abbia fatto uso dell’epistola come mezzo dell’azione drammatica, sicché è facile supporre, col Wecklein, che a lui debba attribuirsi il merito dell’invenzione” (p. 341). Y Rosenmeyer, también con una perspectiva semejante, señala que “written documents are certainly alluded to earlier by Aeschylus and Sophocles, but usually with reference to books or tablets...” (p. 62), aunque *Tr.* 492 ss. parece plantearle dudas.

<sup>23</sup> Por supuesto, estas expresiones metafóricas no se limitan al drama. También Píndaro las emplea, aunque con mucha mayor moderación: cf. *Ol.* 10.1 ss. ἀνάγνωτέ μοι |... πόθι φρενός | ἐμὰς γέγραπται.

<sup>24</sup> Es muy posible que la ocurrencia se le pueda atribuir a Sófocles: así parece pensarlo la fuente del fragmento. Hay otra pista en el hecho de que precisamente este giro llamó ya la atención de los cómicos: así Filónides, que convirtió a las mujeres en adúlteras y el agua en ceniza: ὄρκους δὲ μοιχῶν εἰς τέφραν ἐγὼ γράφω (fr. 7), Jenarco, que cambia el agua en vino (ὄρκον δ’ ἐγὼ γυναικὸς εἰς οἶνον γράφω: fr. 6), y Menandro, que aplicó ya el vituperio a los hombres: ἀνδρῶν δὲ φαύλων ὄρκον εἰς ὕδωρ γράφε (*Mon.* 26). Las malas artes de las mujeres como imposibles de catalogar se encuentran en otro de los fragmentos de Eurípides (1059, de una *fabula incerta*): οὐδ’ ἂν γένοιτο γράμμα τοιοῦτον γραφῆ | οὐδ’ ἂν λόγος δείξειεν. Γράμμα ha sido discutido por los estudiosos, con propuestas como πρᾶγμα, etc. Pero la presencia de γραφῆ y la contraposición con λόγος permite entender el pasaje como referido a un texto escrito.



Dado que el recurso a la escritura en escena, en sentido amplio y según se ha visto, es muy anterior al comienzo de la producción de Eurípides, no es una hipótesis disparatada el que quizás ya la novedad del formato más específicamente epistolar y contra lo que suele repetirse también pueda haber sido anterior a él. Y contra esa hipótesis, en principio al menos, no nos vale el que se nos diga que la referencia a documentos escritos en Esquilo o en Sófocles y en general a la escritura en fechas posiblemente (nos referimos en este caso, como es natural, al segundo nombrado) previas a las más antiguas composiciones conocidas de Eurípides no tendría relación estricta con el recurso de la carta propiamente dicha<sup>25</sup>. Pues se trata de una separación arbitraria de dos fenómenos íntimamente unidos.

En defensa de aquella afirmación se ha utilizado, además, un argumento que nos parece poco convincente: el de que en la tragedia, y más en particular en Esquilo y Sófocles, se suele rehuir aún el empleo de la palabra ἐπιστολή en el sentido concreto de *carta*, privilegiando en su lugar el término δέλτος, incluso, como Peiffer sospecha (*op. cit.*, p. 26), cuando en algunos casos las referencias pudiesen ser ya realmente a textos sobre papiro. Sófocles, por ejemplo, escribe en *Tr.* 493 el giro λόγων τ' ἐπιστολάς, muy comentado, pero que parece referirse todavía a unas “instrucciones verbales”, es decir, un mensaje,<sup>26</sup> que Licas debe llevar a Heracles. Esquilo (fr. 293) relaciona claramente ἐπιστολαί con ἀκούειν, tal como en *Pers.* 783 ó en *Supp.* 1012 no hay duda alguna de que se refiere con el mismo término a “instrucciones o recomendaciones” también de tipo oral<sup>27</sup>. Eurípides, se cree, puede haber sido el primero en emplear la palabra como *carta*, y lo hará con bastante frecuencia en clara competencia con ese otro sentido previo<sup>28</sup>. Pero

<sup>25</sup> Cf., como relevante ejemplo, Rosenmeyer, p. 62.

<sup>26</sup> Los críticos suelen coincidir: así, “commissions consisting in words” parafrasea P. E. Easterling en su comentario (Cambridge 1982), y una paráfrasis aun menos afortunada (“mandates consisting in words”) se lee en R. C. Jebb, también en su comentario (reimpr., Amsterdam 1962). J. C. Kamerbeek (*The Plays of Sophocles. Commentaries II* [Leiden 1959]) es más conciso: “A verbal message”. No obstante, para Rosenmeyer (p. 62) “seem to point toward an epistolary use of the term”, aunque la expresión, todo lo ambigua que se quiera, excluye un texto escrito. Señala también que se da un acusado contraste entre el envío y el mensaje oral de Licas (*ibid.*) e igualmente cree que “the robe sealed in its basket functions almost as a letter would: it attempts to bridge the distance between the separated lovers, defends its authenticity by way of a signet ring, and metaphorically transfers Deianeira’s love with it to its recipient, Heracles”, una observación a la que no tenemos nada que objetar. Pero es notable la distancia entre la insistencia de la autora en la paternidad eurípidea de la innovación y cómo deja de lado prácticamente el carácter epistolar de la δέλτος que se menciona previamente, por debatible que éste sea.

<sup>27</sup> Cf. igualmente *Pr.* 3, donde se trata sin duda de órdenes verbales.

<sup>28</sup> Frente a esos empleos tradicionales como “instrucciones” o equivalentes (*Ba.* 442, *Hel.* 1649, *IA* 314, *IT* 1446...), son casos seguros varios en *IT* (589, 732, 767, 786), *IA* 111, 314..., y alguno todavía ambiguo (*Andr.* 964, ya citado, e incluso *Hipp.* 858). En este último texto, después de δέλτος (856), se emplea la expresión λέχους μοι καὶ τέκνων ἐπιστολάς que puede interpretarse como “instrucciones acerca del matrimonio y los vástagos”. En *IT* 732 s. están emparejados los equivalentes ἐπιστολάς y δέλτων.

todavía Aristófanes, a diferencia de otros cómicos posteriores y en su momento ya Cratino (fr. 316), desconoce ἐπιστολή, en tanto que emplea, en los textos conservados, δέλτος<sup>29</sup>. Estamos, pues, ante una presión conservadora dentro del léxico que no tiene por qué tener un gran significado frente a los hechos. O, de otro modo: no era forzoso para referirse a cartas en escena que tuviera que imponerse el término ἐπιστολή.

Desde luego debemos reconocer que son escasos los argumentos positivos que se pueden aportar a favor de un uso trágico de la carta anterior a la producción de Eurípides. Por motivos obvios no podemos aducir como prueba un fragmento de Sófocles (784, de una *fabula incerta*), donde las palabras γράμμα κηρύκειον, sin contexto alguno, nos plantean un difícil problema<sup>30</sup>. Pero también podemos razonablemente preguntarnos qué sentido tenía en esa obra la referencia a un texto escrito en manos de un *heraldo*: ¿por qué no bastaba la palabra de éste? Lo que nos podría llevar a establecer una comparación con pasajes que veremos en los que se dan en paralelo los usos de la carta y el mensajero. Sin embargo, que el motivo del documento escrito, si no de la carta misma, estaba ya latente en la escena en fechas previas puede defenderse con la referencia a unas líneas (946 ss.) de las *Suplicantes* de Esquilo (¿en torno al 463?) en las que se contraponen la vía informativa oral a cualquier procedimiento gráfico<sup>31</sup>: ταῦτ' οὐ πίναξιν ἐστὶν ἐγγεγραμμένα | οὐδ' ἐν πτυχαῖς βύβλων κατεσγραγισμένα | σαφῆ δ' ἀκούεις ἐξ ἐλευθεροστόμου | γλώσσης. Un texto que tiene como nota más interesante para nosotros precisamente esa concepción negativa que es coherente con el largo debate en torno a la contraposición entre ambos medios de comunicación. Y justamente en este debate entra de lleno, en sentido muy opuesto, lo que se nos dice de modo elogioso sobre la posibilidad de una correspondencia y en general el uso privado y beneficioso de la escritura en el fr. 578 de Eurípides (*Palamedes*) y que están atestiguados ya en el vida del tiempo, pero que no deja de ser en el texto una más de las aplicaciones del invento de las letras. Un elogio muy oportuno en un trágico que pasa por ser el introductor y desde luego el principal usuario de este recurso en el género, siendo irrelevante aquí que, en ese texto tan expresivo,

<sup>29</sup> En plural y una sola vez, en *Th.* 778, en la parodia ya citada del *Palamedes* eurípideo.

<sup>30</sup> El *Etym. Magnum* (490.3) entiende que se trata, como interpreta E. Ellendt en su *Lexicon Sophocleum* (y asimismo Pearson en su edición citada de los fragmentos sofocleos), *mandata praeconis scripta*. Estaríamos quizás ante el recadero que, como en las dos *Ifigenias*, es a la vez portador de un texto escrito.

<sup>31</sup> H. Friis Johansen y E. W. Whittle en su edición comentada (Copenhague 1980) señalan estos dos motivos de contraste: “The oral message is clearer than the written” y “the oral message is more befitting than a letter for the representative of free citizens, presumably because there is no suggestion of secrecy about it”. Respecto a lo primero lo comparan con Pl., *Phdr.* 275c-d.

se trate de una referencia al inventor mítico de esta forma de progreso<sup>32</sup>. Es más significativo el modo en que el hallazgo es presentado que la noticia en sí.

Como escribe juiciosamente Rosenmeyer, la aparición de las cartas en la escena trágica sin duda implicaba que el público tuviese ya conciencia previa de la normalidad del fenómeno del mensaje escrito (p. 63), lo que no es lo mismo que la asimilación del hecho como novedad escénica con la pretensión de crear nuevas vías para la comunicación a distancia en el drama, de antiguo asociada a la figura del mensajero. No hay duda de que, al tratarse de un fenómeno progresivo, el momento eurípideo fue más propenso que, pongamos, el de Esquilo, para la adopción de esta novedad teatral. Pero tampoco éste es un argumento decisivo. Ni debe entenderse que estamos, con nuestras dudas, restando méritos a Eurípides. Porque es claro que éste dio un gran impulso a la recepción en la escena del tema de la escritura y la lectura, fuese cual fuese el motivo concreto que lo sustentase<sup>33</sup>. Y, sin embargo, esto no tendría por qué significar sino que Eurípides aplicó un interés mayor a estos temas, incluso que un Sófocles, al que, si pensamos en las fechas de sus muertes respectivas, debemos considerar en parte su contemporáneo. Y su fama de hombre libresco puede proceder parcialmente de esta insistencia en la materia.

Aunque Rosenmeyer no lo exprese así, también cabría relacionar una observación suya con esta atribución de la novedad epistolar a Eurípides. En p. 96 escribe lo que sigue: “The letter is frequently aligned with the female rather than the male, or if the male, then a tricky or lying male voice: it is a document of secrecy and protection, in contrast to the conventionally direct, oral communicative mode associated with men and military command. As such, it can also be a document of deceit, another commonly connected with women”. Pero la acusación de propensión al secretismo e incluso al fraude está compensada con la ventaja, explicitada en otros textos, de la mayor fidelidad a la voluntad del remitente por comparación con la incertidumbre que rodea la comunicación a través de un mensajero. Y desde luego está el hecho general de que un documento de este tipo, con un destinatario usualmente individual, está acompañado del deseo de evitar su conocimiento por parte de otras personas, lo que significa una ventaja a favor del secretismo. Pero de ahí a esa asociación particular con la mujer va un largo trecho. Los textos trágicos no lo prueban, quienes escriben cartas son, sin que pueda apreciarse una mayoría femenina, hombres o mujeres, y en unos y otros casos se dan ejemplos con intención engañosa. Si puede significar mucho el de la carta de Fedra en cuanto a un fin calumnioso, la que veremos de Ifigenia, con su manifiesta veracidad, puede ser

<sup>32</sup> Pero recuérdese que también en el *Prometeo* se alude a la invención de los γράμματα por el Titán (460).

<sup>33</sup> Basta ver una entrada como la de δέλτος en la *Concordancia* de J. T. Allen y G. Italie para convencerse de esto, y, si se quiere, aunque ésta no sea una prueba sino un mero indicio, compararla con la correspondiente en el *Lexicon* de Ellendt. Es sólo un ejemplo, pero podría repetirse con otros diversos términos.

una contrapartida positiva frente a las ambigüedades o mentiras de la que citaremos del Agamenón eurípideo.

Pero hay aún un hecho de especial relieve y que atañe de nuevo al *Palamedes* citado. Tenemos constancia de que hubo tres tragedias con este título atribuidas a Esquilo, Sófocles y Eurípides (de las de otros autores apenas podemos hablar). El tema de Palamedes es muy complejo desde el punto de vista de sus contenidos míticos, dada, además, la escasa información que nos ha llegado en los textos arcaicos y desde luego en los trágicos<sup>34</sup>. La carta que supuestamente le habría enviado Príamo<sup>35</sup> y que, descubierta junto con el también supuesto premio de su falsa traición, llevaría a su proceso y condena en el campamento griego ante Troya, respondiendo todo a un perverso plan de Odiseo, es un motivo que puede disociarse, pero sólo hasta cierto punto, de los aspectos civilizadores del héroe, que también tendrían un amplio papel en esos dramas<sup>36</sup>. Estos otros aspectos de su figura mítica aparecían igualmente en un texto como el *Nauplio* de Sófocles, siendo aquí indiferente que hubiese una obra o fuesen dos con la mención de este nombre en su título, ni sean relevantes para nosotros excepto en todo caso en cuanto se refieren a la escritura, con la que se asocia estrechamente a Palamedes. En cambio, en las tituladas *Palamedes* es muy posible que la mención de una carta, se leyese ésta o no en escena, se diese en todas, puesto que suele ser parte esencial en la trama urdida por Odiseo y otros caudillos aqueos para la perdición del héroe<sup>37</sup>. Las fechas de estas obras sucesivas son naturalmente un problema. Pero, como escribe Clúa, las tres obras tendrían, añadamos que como elemento fuerte, una escena agonal, un juicio, con ataque y defensa de Palamedes (p. 86); y, si había una acusación, ésta, añadamos también, estaría basada en la aparición de las pruebas amañadas, una de ellas la falsa carta. Y es ya vieja entre los filólogos modernos la sospecha de que las tres, efectivamente, pudieron tener un contenido semejante, lo que ha sido defendido por A. H. Sommerstein<sup>38</sup>: “If so, all three dramatists had the

<sup>34</sup> Véase un resumen en J. A. Clúa, “El mite de Palamedes a la Grècia antiga: aspectes canviants d’un interrogant cultural i historic”, *Faventia* 7, 2 (1985) 69-93, con bibliografía.

<sup>35</sup> Escrita Φρυγίους γράμμασι, según escolio a E. *Or.* 432. Véase también Apollod. *Ep.* 3.8.

<sup>36</sup> Cf. el fr. 578 de Eurípides: es un elogio de la escritura, descubierta por Palamedes, que permite, entre muchas ventajas, la información a distancia, por tanto en cartas, y ser depositaria de la verdad.

<sup>37</sup> Sin embargo, no sabemos por qué razón o basándose en qué fuente Ovidio (*Met.* 13.58) omite la mención de la carta, a no ser que la quiera significar bajo los términos *fictumque probavit* | *crimen*. Y hay aun otra carta, según una rara noticia de Tzetzes recogida por W. H. Roscher en su *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (s. v. “Palamedes”, col. 1265), cuya fuente no es fácil deducir, y que, escrita por Clitemnestra, habría llevado a Troya Palamedes, junto con Odiseo y Menelao en notable embajada (cf. *Dict. Cret.*, *BT* 1.4), para Helena.

<sup>38</sup> “The Prologue of Aeschylus’ *Palamedes*”, *RhM* 143 (2000) 118-127. Cf. previamente R. S. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides* (Göttingen 1980).

same basic story of an accusation of treason ‘proved’ by the finding of gold in or near Palamedes’ tent and also of an incriminating letter...” (p. 123, n. 10)<sup>39</sup>.

Que Esquilo escribió un *Palamedes*, aunque este título no conste en su catálogo, es una noticia muy explícita que debemos sobre todo a un escolio a *Il.* 4.319, donde se nos citan precisamente las pocas palabras que hoy conocemos como fr. 181 y que no hay muchas dudas de que eran pronunciadas por Nauplio en su deseo de ajustar cuentas con el culpable (o los culpables) de la muerte de su hijo. Justamente el discurso de Nauplio sólo tendría pleno sentido por la existencia de una acusación y una ejecución, y sabemos que en la acusación se incluía la supuesta carta de Príamo. Y es verosímil que ya en Esquilo ésta fuese aludida, quizás presentada o incluso leída en escena. Y estaríamos ya ante una carta desde el punto de vista formal, no ante un simple documento escrito. El orden y asignación de los fragmentos a las partes de la tragedia tal como ha propuesto Sommerstein tienen pleno sentido y son casi los únicos verosímiles. La fecha es muy incierta y los intentos que se han hecho de hacer encajar esta obra en más de una trilogía no nos ayudan mucho<sup>40</sup>. En todo caso y dada la cronología esquilea, estaríamos en fechas decididamente anteriores a las de otras obras en las que pueden haberse exhibido cartas y por supuesto mucho antes de la fecha relativamente reciente del *Palamedes* euripideo (del 415). Simplificando los hechos, se puede afirmar que en ambos, o ya fuese en el texto de Esquilo, ya en el de Sófocles, sea cual sea su cronología relativa, es lo más verosímil que se mencionase o incluso se leyese esa carta. El que fuese redactada en frigio es para nosotros irrelevante. Pero no lo es, en cambio, el que se trate de un documento falsificado, un tema ya aludido en relación con el engaño y sobre el que se volverá después. Y todavía, ateniéndonos a lo que hemos dicho antes sobre el concepto más amplio del documento, debemos recordar que en el tema mítico de Palamedes se menciona otro texto, el que se graba en unos remos. Y es de lo más verosímil también que al menos en el *Palamedes* euripideo se tocara este punto por cuanto de él se deriva la parodia citada de las *Tesmoforiantes* aristofánicas.

Esto nos lleva a subrayar la que nos parece una distinción relevante y que ya se ha tocado de pasada: la diferencia entre una carta presentada en escena, lo que sucede ya en *Hipólito*, y una meramente aludida, lo que pudo ser el caso precisamente en alguno o en todos los *Palamedes* y desde luego en el de Eurípides, al menos según el texto ya citado. Es más, se nos ocurre que esta segunda posibilidad es fácil que se diese como una primera fase, antes del paso siguiente, el de la aparición en escena del documento. Esta secuencia tiene una lógica evidente y salva

<sup>39</sup> La principal prueba de este aserto, en el caso de Esquilo, consiste en el fr. 181. Los frs. 181a y 182, también atribuidos modernamente a la misma obra, en los que es Palamedes el que se refiere a sus ingeniosos hallazgos, deben haber formado parte de la defensa del propio héroe y pueden ser aquí dejados de lado.

<sup>40</sup> Cf. Sommerstein, art. cit., 121, n. 7.

ciertas dificultades del proceso. Y en este mismo contexto es una sugerencia que se nos antoja igualmente razonable que en la obra de Eurípides, puede que ya en alguna otra previa, se expresase la trágica ironía del elogio del invento de Palamedes, la gloria de la gran aportación que significó la carta, luego vuelta contra él.

Cartas al menos aludidas pudo haber en otras obras euripideas. Por ejemplo y tal como menciona la ὑπόθεσις, esto pudo suceder en su *Estenebea*, donde, en alguna fecha incierta pero previa al 422, trató el mito de Belerofonte?<sup>41</sup>. Dado el antecedente homérico, esto era casi obligado y la mención pudo tener lugar en el prólogo a continuación del extenso fragmento que se nos ha conservado<sup>42</sup> y que plantea una situación en la que el héroe ha pasado ya por la prueba del intento de seducción y ha tomado una resolución en bien de su huésped y protector Preto. Y, si esto ocurría en *Estenebea*, es muy poco dudoso que Eurípides, tan proclive a introducir el elemento epistolar en sus obras, procediera también a referirse a la carta en su *Belerofonte* (posiblemente anterior al 425)<sup>43</sup>.

Pero todavía conviene que nos detengamos en el problema representado por *Traquinias*, que, como vimos, le planteaba dudas a Rosenmeyer. Es una obra de fecha incierta, pero, en palabras de los editores de *Les Belles Lettres*<sup>44</sup>, “il n’est pas du moins déraisonnable de voir en elle la plus ancienne de Sophocle”. Lo que significaría en todo caso una fecha cercana y quizás previa a la de *Antígona*, por tanto y sea como sea bastantes años antes de *Hipólito*. En el prólogo Deyanira alude a la larga ausencia, sin noticia (verbal: ἀκήρυκτος, 45) alguna, de Heracles y a sus temores, de modo que la δέλτος que le dejó al marchar (47) representa para ella por su contenido otro indicio de un seguro infortunio. En una *rhesis* posterior, también en boca de Deyanira, se repite la misma información: Heracles antes de partir para su última expedición dejó una παλαιὰν δέλτον ἐγγεγραμμένην (157) en la que figurarían ciertas instrucciones. Dicho de otro modo, Deyanira, depositaria de ese escrito y a diferencia del caso de Belerofonte, lo ha leído ya cuando se

<sup>41</sup> Esto habría sido así de acuerdo al menos con la coincidencia de la noticia sobre las cartas y el nombre de Estenebea, que en algún momento sustituyó al homérico Antía, y tal como leemos, por ejemplo, en la *Biblioteca* de Apolodoro (2.3.1) y en la fábula 57 de Higino: pueden verse más citas en Monaco, p. 345. Como bien se sabe, se ha debatido si la marcha de Belerofonte a la corte de Yóbates podía entrar como episodio o sólo ser a lo más aludida en el texto: véase bibliografía y discusión en T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides* (London 1967), pp. 80 ss. y 109 ss.

<sup>42</sup> Webster (p. 82) entiende, deduciéndolo de la parte más confusa del texto del fragmento, que esa decisión consistiría, como la de Hipólito en la tragedia de este título, en “to keep out of the way”, y añade: “Presumably he is prevented by the arrival of Proitos, who sends him off to Iobates with the letter”, o, de otro modo, que el episodio epistolar sería incluso representado en la escena. Y posiblemente ocurriera así, al menos como alusión, también en el *Yóbates* de Sófocles, pero esto es igualmente incierto: cf. Webster, p. 81.

<sup>43</sup> No desde luego en el argumento propiamente dicho como hecho escénico, puesto que, a juzgar por los fragmentos, aquél apuntaba a una etapa posterior de la biografía del héroe. Sin embargo, la carta pudo ser retrospectivamente aludida.

<sup>44</sup> Vol. I de la producción sofoclea (Paris 1962<sup>3</sup>), p. 9.

lamenta en el prólogo y de ahí que lo crea una cierta confirmación de sus temores. Y estas instrucciones deben divulgarse y cumplirse tras la probable muerte de su autor. Estamos, pues, muy cerca de lo que sucede en *Hipp.*, donde también se trata de un texto que se pretende póstumo, si bien en éste lo es realmente, de suerte que no es imposible en absoluto que Eurípides en este punto se inspirase en *Tr.* Aunque está también como elemento diferencial, aparte de ese carácter de muerte real del emisor, la carga de intenciones engañosas, ya presente en el episodio de Belerofonte. Habría resultado así, en el texto de *Hipp.*, una suma de ingredientes previos pero de orígenes separados.

Por supuesto, puede quedar abierta la discusión de si aceptamos para el documento dejado por Heracles la categoría de carta o no; al menos se aproxima a lo que entendemos por una carta, como una clara tentativa en esa dirección. No hay duda de que se nos habla ya de un texto escrito con un destinatario preciso y con un cierto peso en el desarrollo de la obra, y eso en una pieza en la que, por contraste, domina la oralidad informativa de los personajes, incluidas por supuesto las siempre esperadas noticias del esposo ausente y la aquí repetida figura del mensajero. Pero, si le negamos su valor como carta, también habría argumentos para debatir ese mismo carácter de la de Fedra en *Hipp.*

En cuanto a las cartas (o supuestas) cartas trágicas atestiguadas, nos quedan algunas observaciones que hacer. Así, de vuelta a *Hipp.*, es evidente que está en él muy presente el modelo homérico ya mencionado, no por la carta en sí, puesto que los mensajes serían muy distintos, sino en lo que se refiere a las dos situaciones: en ambos casos lo que se fragua es una venganza, el punto de partida es un adulterio frustrado por la virtud del varón y se espera la muerte del inocente. Sabemos, por otra parte, que Eurípides debió introducir este motivo en el argumento sólo tras una primera versión no acompañada por el éxito. Su aparición por sorpresa en la obra, sin la menor alusión previa<sup>45</sup>, puede ser indicio del empleo de la carta como un recurso todavía al menos relativamente novedoso, pero también de lo contrario, por la búsqueda de nuevos efectos para un recurso ya conocido. Fedra, en aquella primera versión, debió por tanto acusar a Hipólito aún viva y se supone que en la presencia de su esposo<sup>46</sup>. En la nueva versión el recurso de la carta, aparte de tener la ventaja dramática señalada del efecto sorpresa cuando ya el desenlace parece planteado, evita la calumnia de viva voz ante Teseo y, desde la perspectiva de una prueba documental, introduce una supuesta mayor validez: estamos ante una especie de testamento autógrafo, presentado post mortem, y, si se quiere, como lo interpreta Teseo, con la autoridad que puede conferir además la letra escrita. Y aun debe notarse que, si bien la carta es presentada como prueba en la acusación contra

<sup>45</sup> Sólo las palabras de Fedra en vv. 728 ss. anuncian la futura venganza, pero sin especificar el medio.

<sup>46</sup> Sobre la escasa congruencia de una antigua noticia en sentido contrario véase L. Méridier en la introducción de su edición de la segunda obra en *Les Belles Lettres* (p. 15).



el joven héroe a la par que el propio cadáver de Fedra, el orden de las palabras acusadoras de Teseo es muy expresivo, al hacer recaer todo el peso primeramente en el segundo argumento, la muerte como garante de la verdad, y sólo más tarde aducir la carta como segunda prueba (1057), sin la cual sin embargo la primera no tendría sentido alguno<sup>47</sup>.

Pero esta misiva eurípidea tiene otros rasgos que la hacen relevante. Aparte de contener una acusación de graves consecuencias para la acción, no está destinada realmente a ser enviada a distancia, con un efecto aplazado sino buscado como inmediato, casi fulminante. Sin embargo, Eurípides ha ido más allá de la mera expresión de esta acusación calumniosa. Ha planteado el episodio de un modo que es difícil no establecer una comparación, repetida con frecuencia entre los estudiosos, con la escena en la que en *Alcestis* la heroína ruega a su esposo que no vuelva a casarse (300 ss.), es decir, algo que un marido puede esperar de una fiel esposa y de una madre preocupada por su prole. Teseo cree que esta epístola tendrá un contenido semejante, lo que se revelará fatalmente falso y además realiza aun más el efecto sorpresa del calumnioso mensaje. El contraste entre las expectativas de Teseo, tan distintas de las del coro, y la letra y el espíritu de la carta de Fedra es así muy fuerte. Y esa fuerza se ve acrecentada por la personificación de la propia carta: en palabras de Teseo, es la tablilla misma la que denuncia el supuesto crimen cometido por Hipólito (877, cf. κατηγορεῖ σου en 1058), lo que, además de ser un juego retórico, contribuye a enfatizar ese carácter pretendidamente objetivo y autorizado. Mientras que, por su parte, a Hipólito, aunque apelará a la más que improbable voz de la mansión como garante de su inocencia frente a aquel doble testimonio hostil (1074 s.), situado aún en un mundo en el que lo más previsible es la palabra oral, sólo puede ocurrírsele, en principio, pensar en una calumnia que hubiera alcanzado a Teseo de modo verbal (ἐς σόν οὖς: 932). Pero la realidad ha superado ya ese estadio con la introducción por sorpresa del medio escrito. Y, por otro lado, el motivo de la condena a muerte del inocente portador, básico en el tema de Belerofonte, es convertido aquí en una vengativa añagaza<sup>48</sup> en la que, audazmente, el portador (Fedra, también emisor como autora) no es la víctima sino, por decirlo así, el verdugo, que utilizará a Teseo como mero instrumento.

Pero Eurípides, además, ha situado la existencia de esta carta en el contexto de una obra en la que las alusiones a la escritura son variadas, alguna que otra vez por oposición precisamente a la palabra viva, lo que nos corrobora en nuestra idea de que el recurso epistolar en la tragedia es inseparable de esas otras menciones de la escritura o la lectura salpicadas en muy distintos textos. Así, no hay duda alguna de que en las palabras del mensajero los escritos (γραμμάτων: 1253) vinculados en poética hipérbole con los pinos del Ida y como otros hipotéticos documentos

<sup>47</sup> Hablar ahí de “un simple hasard” en ese orden, como hace Méridier en su edición citada (p. 66, n. 2), nos parece fuera de lugar.

<sup>48</sup> Algo semejante se lee, suponemos que como hecho real, en Tucídides (1.128-132).

acusadores son alusiones muy directas a la calumniosa carta de Fedra, igual que la horca aplicada a todas las mujeres es una referencia transparente a la suicida. Ambos elementos, muerte y empleo de la escritura, responden uno a uno a los argumentos de Teseo. Pero aun hay más. En 386 s. la palabra αἰδώς es tomada como un conjunto de signos gráficos (γράμματα), lo que no significa en su contexto sino un ornato retórico que podría haberse no usado. Y el propio Hipólito todavía antes (451) cita unas γραφάς que equivalen sin duda a ποιήματα como textos, en tanto que en 954 es posible que πολλῶν γραμμάτων se refiera a los escritos órficos<sup>49</sup>. *Hipólito* pudo ser, pues, un texto decisivo en el paso a una situación en la que el drama aceptó decididamente la validez de la escritura, y en particular de la carta, como elementos escénicos.

Los tres documentos restantes pertenecen a obras posteriores y en ellos no sólo estaba ya asentado el nuevo motivo escénico sino que había lógicamente posibilidades de nuevos tratamientos. Y es que Eurípides procede, efectivamente, a una *variatio* continua en su presentación, siendo evidente que, inventor o no del nuevo recurso, evitó una repetición más o menos mecánica; al contrario, fue con el tiempo enriqueciéndola. Y su introducción como efecto recurrente es semejante a la de otros del mismo autor, sobre todo en su tendencia a provocar cambios en escena que trastornan el orden y los resultados previsibles. Todo actúa para crear una atmósfera de intriga, que sin duda pretendía reforzar el interés del espectador. Rosenmeyer lo ha expresado acertadamente: “In all these cases, letters provide a means of communicating that bypasses, whether voluntarily or involuntarily, the usual directness of dramatic dialogue. In the process, the letters become more than just a means of passing an information: they become actors in their own right, personified as speaking voices for Theseus, representative of the actor herself for Iphigeneia, and, in their doubleness, splendidly evoking the split personality of Agamemnon as leader and as a father. Letters serve to further the plot by misdirection and misinformation, as well as by providing crucial information hitherto unknown” (p. 95).

En *IT* (de hacia 414) se cita ya anticipadamente la tablilla en la que está re-dactada la carta (δέλτων en 584, ἐπιστολάς en 589) de Ifigenia: es un documento de carácter informativo a la vez que una petición de ayuda (770 ss.), pero como tal misiva es un intento fallido, puesto que llega directamente, sin desplazamiento, a manos del destinatario. Esto crea un efecto muy novedoso: el portador (Pílates) no tiene más que pasarla a manos de su acompañante (Orestes) para haber cumplido así su misión; no se da por tanto convencionalmente la distancia que la carta suele conllevar en su condición de mensaje. Por ello funciona más bien como un típico objeto revelador (un rizo, etc.), y de ahí que sea interpretable en esta obra simplemente como un artificio formal, que podría haberse ahorrado, sustituido por

<sup>49</sup> En cambio es muy poco verosímil que γραφή en el v. 1005 sea otra referencia a la escritura, como cree posible Segal, art. cit., 102.

alguna otra forma de permitir un *reconocimiento*. Pero a la vez acelera la acción, permitiendo justamente la típica *anagnórisis* y como paso hacia el desenlace. Por ello es interesante el juicio que emite Aristóteles al respecto, puesto que se refiere en más de una ocasión a esta solución escénica sin duda alguna como una novedad, no en sí, sino en el ámbito del motivo del *reconocimiento*. Es más, nos está diciendo en la forma de redactar su referencia que este recurso obtuvo una cierta y duradera resonancia<sup>50</sup>. Y, sin embargo, el estagirita no puede por menos de aprobarlo (cf. 1455a) porque responde, aunque sea forzosamente, a su querido principio de la verosimilitud, en una situación dramática en la que se desea establecer una comunicación.

También es una nota llamativa en esta pieza el que la misiva estuviese escrita de tiempo atrás y guardada a la espera de unas circunstancias idóneas (cf. 582 ss.), lo que choca con la diligencia que se espera precisamente del envío de una carta y que nos muestra de antemano que su función aquí como tal forma de comunicación era forzosamente secundaria. Todo esto hace que se trate de un caso aparte en el pequeño grupo de las cartas atestiguadas en los textos trágicos. Como escribe Rosenmeyer, “Iphigenia’s letter exists simultaneously on two temporal levels: it is both a testament to her emotions at an earlier time, prior to the opening scene of the play, and a document of her present intent” (p. 73). Y en este sentido “one could also see the previously written and sealed message more corporeally as (metonymically) representing the heroine herself, body as well as soul, trapped in the temple of Taurian Artemis” (*ibid.*). Por otra parte, en este caso, nutrido de elementos colaterales, adquiere particular relevancia no ya la simple existencia de un portador, como sucede, por ejemplo, en *IA*, sino esa larga espera hasta que aparece un portador apropiado. Incluso “it is ironic that the revelation of the written words depends on the imagined loss of the physical letter”, según sigue Rosenmeyer (p. 77).

En *IA*, representada unos años más tarde, ya como obra póstuma, se introduce otra innovación importante por la que la carta se desdobra, en un orden tal que la segunda pretende anular, aunque sin conseguirlo, el efecto de la primera. Así ambas reflejan las sucesivas y contradictorias etapas del proceso psicológico del emisor Agamenón. Por otro lado, nos son conocidas de modo formalmente distinto, ya que su autor parafrasea la primera, mientras que la segunda, después de una vacilante redacción, será leída por él. Y esa diversa (pero, para nosotros, simultánea) presentación responde a una lógica: el conocimiento literal de la primera es innecesario y sería ya ineficaz por haber sido enviada hace ya tiempo y por pretenderse además su anulación con la segunda. Se suman, pues, las novedades, incluida esa redacción agónica: “Agamemnon writes and rewrites, throws down

<sup>50</sup> Cf. el expresivo artículo anafórico (διὰ τῆς ἐπιστολῆς: *Po.* 16.1554b). A. López Eire tradujo “la famosa carta” en su versión comentada (*Poética, prólogo, traducción y notas de A. López Eire* [Madrid 2002]).

and picks up again the wooden tablet, just as in his mind he repeatedly rewrites Iphigeneia's fate" (Rosenmeyer, p. 87). Aun más, aparece otro nuevo motivo: el de la *carta interceptada* (por Menelao), de modo que su valor dramático está tanto en su escritura y su contenido como en esta quiebra de su destino previsto, de suerte que la segunda misiva, como aquella de Ifigenia, no alcanzará la meta deseada, si bien con diferentes resultados.

Rosenmeyer hace notar que, mientras que en *IT* y en *Hipp.* la carta es un medio necesario para salvar una distancia (lo que en este segundo texto se ha de entender de modo muy particular, prácticamente entre la muerte y la vida), en la otra *Ifigenia* se trata de un medio que podría haber sido sustituido simplemente por el tradicional mensajero, siendo la razón aparente para no hacerlo la búsqueda de esa mayor densidad psicológica y no una estricta exigencia argumental (p. 86). Pero eso hubiera podido ser válido también para *IT*, puesto que Pílates o incluso el mismo encubierto Orestes podrían haber recibido un encargo verbal<sup>51</sup>, quedándonos por tanto como única excepción la de *Hipp.* Y, si queremos forzar todavía más los hechos, la acusación de Fedra podría asimismo haber sido transmitida oralmente por medio de algún otro personaje que se prestase a ello o por la propia Fedra aún viva y según el modelo de la mujer de Preto, como pudo ocurrir en la primera versión, y de hecho el recurso de la carta, como bien se sabe, se evitará en la *Fedra* de Séneca<sup>52</sup>. O, de otro modo, Eurípides, como vimos en el caso de *IT* y hemos vuelto a comprobar ahora, parece emplear el procedimiento epistolar más de una vez por la novedad y no por la propia necesidad argumental. La confrontación de este recurso con la tradición de heraldos y mensajeros de corte épico mantenida pertinazmente por el género es un hecho que se extiende a todas las piezas en las que aparece. Pero su escasa presencia muestra justamente el que estamos ante una innovación usada aún con prudencia.

Y otro aspecto de ese empeño en la *variatio* consiste en el momento dramático en el que actúa la carta. Así, por citar los dos casos extremos, en *IA* se trata del inicio de la obra, con lo que se la dota de una gran capacidad de influencia sobre la acción que, en el caso especialmente de *Hipp.*, se reserva en cambio como sorpresa para el momento en que la acción se aproxima a su conclusión. Mientras que en la otra *Ifigenia* el momento en el que la carta nos es presentada se aproxima al centro del argumento, como un elemento clave en el nudo temático.

<sup>51</sup> De hecho es lo que parece decirse en vv. 582 s., con las palabras θέλους... ἀγγεῖλαι τι, antes de que se cite el término δέλτος.

<sup>52</sup> Cf. las reflexiones de Monaco (p. 343) sobre el modelo elegido por Séneca, tal vez ese primer *Hipólito* euripideo. Todo conduce, en efecto, a que el elemento carta estaba ausente en él, produciéndose la calumnia de Fedra verbalmente ante Teseo. Y el testimonio de la fábula 47 de Higino a favor del orden carta-suicidio es discutible. Puede referirse al orden lógico: Fedra escribe por supuesto su carta antes de su suicidio.

Finalmente pasamos a hacer algunas otras observaciones más generales sobre el tema. En primer lugar, la invención de la carta como elemento escénico pudo tener diversas razones, aludidas por Rosenmeyer (p. 63). Por lo pronto, es dentro del género trágico un nuevo recurso, como, por ejemplo, el *deus ex machina* o la aparición de determinados útiles, siendo una cuestión diferente cuál pueda ser la fuente que le haya servido de inspiración. Se fomenta así la variedad de las posibilidades a que puede recurrir el dramaturgo. Por supuesto, está también el que una carta puede implicar cierto secretismo, como se ve en *Ifigenia en Aúlida* y de alguna manera en *Ifigenia en Táuride*, lo que supone el fomento de la intriga. O lo contrario, el deseo de dar publicidad a una noticia, real o falsa, como se ve en *Hipólito*. Rosenmeyer se refiere, por otra parte, a la capacidad de “to impart critical information that could not, according to dramatic conventions, otherwise be revealed” (p. 63), lo que no vemos claro en ninguno de los casos conocidos ni es recordado cuando la autora vuelve a aludir a estos motivos (p. 95).

Si nos referimos a la carta en sentido amplio, se trata de un recurso que ya por su propia entidad debió alcanzar relativamente pronto una cierta formalización. Pero, aunque se presente con carácter privado, según ocurre en la tragedia, tal formalización no era obligada al ser un documento ficticio inserto en textos literarios. Y es que en concreto la carta trágica no está remedando el tipo de carta real que ya circulaba en el ámbito social griego como medio de comunicación, sino que se entiende al servicio de esa ficción y, en todo caso, siguiendo modelos también ficticios, en lo que nos importa aquí, como eco de la que tenemos como ejemplo en el episodio homérico de Belerofonte. En cierto modo se podría establecer una proporción en la que la carta trágica sería en este sentido tan distante de la carta real como el mensaje escénico lo sería de un recado corriente en la vida diaria. Entre los textos griegos pertinentes sólo el que se nos lee en *IT* y el segundo de *IA* ofrecen una relativa normalización en este sentido, puesto que sus contenidos son reproducidos en las palabras de los propios autores. Más tarde, ya en Plauto, las cartas sí suelen responder a un formato más cercano al de las reales.

Y, aún en la misma línea, está su presentación, habida cuenta de que el documento precisamente para su influjo en la acción debe transformarse en una comunicación oral, de modo que los signos gráficos, inútiles en escena, sean, como hemos dicho, leídos o parafraseados o simplemente aludidos, como ya sucedía en *Traquinias* y luego en el dudoso caso de *Andrómaca*. Y esto, en efecto, ocurre de muy diversos modos. El breve mensaje de Fedra en concreto se lee en escena pero lo imaginamos ya anticipado por su efecto sobre Teseo. Su división no hubiera tenido mucho sentido, dada justamente esa concisión. En cuanto a la primera carta de *IA*, nos es parafraseada por Agamenón, mientras que la segunda, como la de *IT*, ambas leídas, ofrecen su texto repartido entre el diálogo, como ocurrirá, por citar un ejemplo señalado, en el *Pseudolus* plautino, lo que no puede menos de recordarnos un uso no raro en las intervenciones del mensajero. Y es difícil intentar demostrar, dada la escasez de los materiales, que este hecho es paralelo a la

nueva articulación que, según nos vamos acercando a finales del siglo, se observa en la propia *rhexis* de aquél, en combinación más compleja con el diálogo, pero es lógico que sea así<sup>53</sup>.

La carta trágica es, por otro lado, también formalmente e incluso en los casos en los que se reproduce todo su contenido, un medio expresivo de una extrema concisión, por contraste precisamente con las largas y prolijas exposiciones de los mensajeros. Lo que se explica, en principio, porque la carta no está destinada a narrar un suceso. Y así, en *IT* la heroína debe incluso completar la información que ha de llevar el portador verbalmente (782-787). En cierto modo, dadas esa concisión y su no rara propensión a crear engaño y confusión, incluso a estar envuelta en una cierta aureola negativa, la carta es fácil de asociar con un tema también menor en el drama como es el del *rumor*, que estudiamos en otro lugar<sup>54</sup>. Y, por lo demás, esa relación con el mensaje nunca se plantea como una rivalidad. Como escribió A. López Eire<sup>55</sup>, “el antiguo mensajero y la carta no sólo no se repelen mutuamente, sino que se complementan”, de modo que esta innovación no vino a desplazar en la escena trágica a aquel viejo recurso oral, sino que convivió simplemente con él, ofreciendo una nueva y siempre muy discreta posibilidad informativa, si bien con rasgos lógicamente propios. Aun más, esa convivencia está explicitada, según veremos, en diversos textos. Y en esa cercanía citada está también el que la carta, como el mensaje, sea susceptible de ser un instrumento engañoso. Como escribe Rosenmeyer, “letters, on stage and off, are particularly susceptible to forgery, deceit, and misinformation” (p. 71), lo que será uno de sus rasgos más perdurables. No sólo ocurre ya en la que suele tenerse por su primera aparición textualmente conocida, en *Hipp.*, sino que todavía un autor como Plauto, que ha usado la carta como un medio frecuente y flexible, impondrá esa perspectiva tramposa como absolutamente normal<sup>56</sup>. La célebre carta de Preto sería ya, como hemos apuntado, un precedente notable en esta dirección. Precisamente la atormentada esposa de Jasón emplea ya en *Hipp.* este medio para denunciar, calumniosamente, a su hijastro. Y no creemos que esté de más traer aquí a colación lo observado por Van den Hout (p. 28): que en una serie de textos herodoteos estamos ante episodios planteados más en el nivel literario que históricamente: “Just as the verbal messages, the letters are a means for him to make his story more lively”, lo que nos permite trazar un paralelo con el empleo de la carta en la tragedia. Y esto vale tanto para la

<sup>53</sup> Cf. nuestro artículo “Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico”, en E. Calderón Dorda *et alii* (eds.), *Koinòs Lògos. Homenaje al Profesor José García López* (Murcia 2006) 111-119, y el capítulo III de L. di Gregorio, *Le scene d’annuncio nella tragedia greca* (Milano 1968).

<sup>54</sup> “El *rumor* como motivo literario en la tragedia”, en un volumen colectivo de próxima aparición.

<sup>55</sup> “Sobre funciones, fórmulas y partículas en las epístolas de Libanio”, *Minerva* 5 (1991) 139-166 (p. 140).

<sup>56</sup> Cf. Monaco, 340 s.

metodología que conduce al empleo de este medio como para el peso del engaño e incluso la traición en sus contenidos. Y es que la literatura de ficción, y podemos incluir en buena parte en ella las historias de Heródoto, se ha aprovechado a fondo de esa atractiva posibilidad de que un medio destinado a informar verazmente, que pretendía y sigue pretendiendo corregir las debilidades de la memoria o la representada por la posible infidelidad del mensajero, termine siendo una herramienta básicamente engañosa<sup>57</sup>. En el caso de Eurípides, que en *IT* se ha decantado por asociar la escritura a la veracidad, pero que hará esto mucho más dudoso en *IA*, ha podido inclinarse por lo contrario en algunas otras obras. Incluso cabría añadir que con *Hipp.* ha dejado un recio testimonio contra la posible aureola de veracidad de la letra escrita.

Otra cuestión es la del papel o función dramática de la carta. Si difícilmente, con su buscada concisión, hubiese podido competir con la *rhexis* del mensajero en cuanto a prolijidad informativa, puede, sin embargo, aportar alguna información, veraz o falsa, pero sobre todo tiende más bien a ser sólo un ingrediente de estímulo para la acción. La suya es una eficacia dramática, como elemento activo en la trama, más que típicamente informativa. Así, Rosenmeyer puede escribir, en el caso de las cartas eurípideas, que no son un vehículo informativo estricto (“do not just report events or carry information between characters”), lo que quizás debería matizarse, puesto que sí pueden ofrecer, por mínima o por tergiversada o falsa que sea, alguna información, pero que su función básica es precisamente más bien la de ser “agents in the plot, provoking and directing events *kinetically*”<sup>58</sup>. Y es básicamente en este nivel en el que pueden competir con las noticias del mensajero. Y en todo caso es la posible y breve información que le está dado aportar a la carta, a diferencia de lo que sucede con aquél, la que responde a algún hecho o dato decisivo y conducente precisamente a la alteración de la línea previsible del argumento. Es lo que ocurre en particular con la brevísima nota que deja escrita Fedra en *Hipp.* o, pero de modo mucho menos directo, con la segunda carta, de fallido envío, de *IT*.

Otro aspecto es el de si la presencia de un documento escrito y en concreto algún tipo de carta implicaba un resultado escénico que pudiese también competir con el de la llegada y la exposición de un mensajero. Evidentemente no. Fuera del caso del contundente efecto de esa misiva de Fedra, no parece haberse buscado nada semejante. Como hemos recordado, es ése el único caso en el que la carta apunta directamente al desenlace de la obra, con una clara radicalidad en su valor cinético.

<sup>57</sup> Un brillante ejemplo historiográfico es precisamente el de la compleja trama de Hdt. 3.128, donde una serie de mensajes escritos inducen a la traición y, al final, a la muerte de Oretes.

<sup>58</sup> P. 65 (la cursiva es nuestra). En nota remite para este término a F. Jost, *Essais de littérature comparée* (Fribourg 1968) II, pp. 89-179, así como a J. G. Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form* (Columbus, Oh., 1982). El ejemplo de *Les liaisons dangeureses* para la función *cinética* de las cartas es perfecto.



En cuanto a la vinculación de la carta con la figura de un portador, es un hecho por de contado forzoso y que hace aparecer a diferentes personajes en las tragedias con esa función. Pero no lo es, como ya se ve en el ejemplo del épico Belerofonte, el que ese portador esté a la vez vinculado de algún modo al mensaje o incluso sea conocedor y en cierto modo mensajero sustitutivo o confirmador del contenido de la carta, lo que sí ocurre en algunos casos euripideos. Los argumentos dados en los textos a favor de este doble sistema pueden ser convincentes o no, pero reflejan sobre todo la necesidad de buscar alguna justificación para un hecho que, a nuestro modo de ver, no es sino una confluencia de dos procedimientos informativos teatrales: el tradicional y realmente tópico del mensajero y, otro, el de la carta, de nuevo cuño en escena y, aunque de viejo origen épico, con un uso que parece necesitar el apoyo de aquel antiguo medio oral. Una coexistencia sobre la que escribe Rosenmeyer: “The oral and written messages coexist on stage, and are represented as ideally mutually reinforcing, although... the written message does appear to carry more weight in a crisis, perhaps because of its physical nature: it can be produced as proof when needed, whereas a spoken message depends on witnesses who may have differing accounts of the same event” (p. 83). Pero esto no coadyuvó, como sabemos, en la que pudo haber sido la decadencia como figura escénica del propio mensajero.

Justamente esa relación entre carta y transmisor planteaba un problema, lógico en el mundo antiguo, y no es sorprendente que aparezca en diversas formas en la literatura que nos ocupa. Si hemos visto cómo en el motivo de Belerofonte este problema se agudiza, también está planteado en *IT*, en una situación equívoca, y tanto en esta última obra como en la otra *Ifigenia* euripidea se replantea en el sentido de esa relación de conocimiento: la necesidad de que el portador sea al tiempo sabedor del contenido, lo que puede llevar, como hemos dicho, a justificaciones más o menos razonables. La preocupación no es aquí acerca de la verdad, sino por la fragilidad del medio escrito. Es decir, lo opuesto a la situación planteada en el tema de Belerofonte. En aquellos dos casos se confía por ello en la lealtad del portador, que es subsidiariamente un mensajero. El riesgo de la pérdida del documento es patente y aceptable, pero, además de que curiosamente no leemos una preocupación semejante respecto al propio portador, se añade en la pieza situada en Áulide un argumento un tanto ingenuo: que no haya desacuerdo entre éste y el mensaje (117 s.)<sup>59</sup>.

Y hay aún otro aspecto, ya rozado alguna vez de pasada: el de la relación entre la carta y su destinatario. El fin más estricto de una misiva es precisamente el llegar a manos de éste, lo que, como se ha visto, no ocurre siempre en la escena trágica. No se llega por supuesto en tragedia a la puesta en escena de una situación

<sup>59</sup> Heródoto nos ofrece un caso, diferente en sus detalles, pero en el que también el fiel portador adquiere un particular relieve (5.35). La confianza en el portador puede ser esencial, como vemos igualmente en otro episodio herodoteo (1.123).

tan absurda como la del mensaje escrito como remedo paródico en *Th*. Pero justamente los casos en los que la carta es recibida del modo previsto por su destinatario son los menos: el más notable, una vez más, es el de *Hipp.*, al que debe añadirse el de la primera de *IA*. Aparecen frustradas en este punto claramente la segunda de esta misma obra, con efectos totalmente indeseados desde la perspectiva de su emisor, y, en cierto modo la de *IT*, por cuanto, si bien se fracasa en su envío, se obtiene con ella un resultado imprevisto y dramáticamente muy eficaz. En este sentido, las dos despachadas por Agamenón, como la de Fedra, coinciden en su función como instrumentos fatales. Incluso cuando Agamenón pretende revocar con una segunda misiva las consecuencias de la primera, éstas son ya irreversibles. De este modo, la carta se transforma en más de una ocasión en un medio de consecuencias funestas, como, por ejemplo, un oráculo, lo que está ligado a su papel con frecuencia tramposo, por cuanto el engaño, como se ve en *Hipp.* o *IA*, es un eficaz motor de la acción.

La de *Hipp.* sería entonces la única carta eurípidea que tiene el doble efecto a la vez de llegar hasta su destinatario y de provocar unas consecuencias argumentales decisivas e imprevistas, “embodying all of Phaedra’s power and anger, yet functioning even more effectively than the carácter herself could have while alive”, en palabras de Rosenmeyer, es decir, como la mejor muestra de la eficacia cinética (p. 88). Se ha llegado a hablar incluso de un cierto poder mágico de esta carta<sup>60</sup>, sin duda exageradamente. En nuestra opinión, estamos ante lo que se convertirá en un tópico literario: el peso en la acción de un documento póstumo, en concreto, por ejemplo, un testamento o una nota dejada por un suicida. Es así como la interpreta, aunque erróneamente, Teseo, es decir, como un documento previsible, lo que no será cierto<sup>61</sup>. La fuerza del recurso en *Hipólito* es acorde con la novedad introducida en el argumento mítico tradicional. Como tal documento está reforzado por su extrema parquedad, al reducirse a una única información (885 s.), la única que importaba para la obsesiva pasión de Fedra.

<sup>60</sup> Cf. en especial C. Segal, “Signs, Magic, and Letters in Euripides’ *Hippolytus*”, en R. Hexter y D. Selden (eds.), *Innovations in Antiquity* (New York-London 1992) 420-455. Este artículo está recogido también en la recopilación del mismo autor *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba* (Durham-London 1993) 89-109, con el título “Language, Signs, and Gender” y algunas alteraciones, por lo que citamos por esta segunda versión

<sup>61</sup> Este recurso, como bien se sabe y tal como es tratado en esta pieza, tendrá un eco relevante en la novela de Heliodoro, en el episodio de la muerte de Tisbe y su carta en el libro II, que ha llevado al extremo el equívoco que está ya en germen en la obra de Eurípides. Hay sin embargo importantes diferencias: Tisbe no se suicida ni ha pretendido por tanto dejar una especie de fatídico testamento.