



La figura de Paris en dos voces femeninas: otras miradas sobre el código heroico (*Heroidas* 5 y 17)

Adrián Francisco Peñalver
 francispenalver@gmail.com
 Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Recepción: 03 Agosto 2021
 Aprobación: 21 Marzo 2022
 Publicación: 01 Septiembre 2022

Cita sugerida: Peñalver, A. F. (2022). La figura de Paris en dos voces femeninas: otras miradas sobre el código heroico (*Heroidas* 5 y 17). *Auster*, (27), e075. <https://doi.org/10.24215/23468890e075>

Resumen: La representación de los héroes y de sus acciones en las *Heroidas* se configura a partir de la perspectiva enunciativa de distintas voces femeninas construidas por el discurso poético ovidiano. Partiendo del amplio sentido de referencias intra e intertextuales entre las cartas 5 y 17, analizaremos la presentación de Paris a través dos símiles: el primero, usado en la carta de Enone, se refiere al movimiento de las hojas desprendidas del tallo (*Ov., Her.,* 5, 109-112), y el segundo, usado tanto por Enone como por Helena, se relaciona con la tarea de arar en la arena (*Ov., Her.,* 5, 115-116; y 17, 141-142).

Palabras clave: Ovidio, Elegía, Intertextualidad, Héroe, Símil.

Abstract: The representation of the heroes and their actions in the *Heroides* is based on the enunciative perspective of singular female voices constructed by the Ovidian poetic discourse. Starting from a broad sense of intra- and inter-textual references between letters 5 and 17, we analyze, through two similes, the presentation of Paris. The first simile, referring to the movement of the leaves (*Ov., Her.,* 5, 109 -112), was used in Enone's letter, while the second one, related to the task of plowing in the sand (*Ov., Her.,* 5, 115-116; and 17, 141-142), was used by both Enone and Helena.

Keywords: Ovid, Elegy, Intertextuality, Hero, Simile.

La representación de los héroes y de sus acciones en las *Heroidas* se configura a partir de la perspectiva enunciativa de distintas voces femeninas construidas por el discurso poético ovidiano. No obstante, la autoridad enunciativa de esas “mujeres que escriben” se encuentra permanentemente interpelada por su condición femenina. Precisamente, este trabajo se enmarca en una línea que, desde los años 80, aborda las cartas como producto de la escritura de mujeres, capaces de reescribir sus propias historias, narradas anteriormente por hombres¹.

Con respecto a las *Heroidas* 5 y 17, escritas a Paris por Enone y Helena respectivamente, Trane² compara los momentos individuales percibidos y relatados individualmente por cada una y concluye que los puntos de vista sobre el mismo tema son diferentes e incluso opuestos, creando un juego de espejos que de vez en cuando une y separa a los dos personajes.

En este marco, a partir de las numerosas referencias intertextuales, cuya presencia es uno de los rasgos inherentes a la poética ovidiana³, proponemos analizar la presentación heroica de Paris, con el objeto de establecer cómo las voces de Enone y Helena cuestionan el universo épico al que pertenece originalmente dicho personaje.



A tal efecto, hemos seleccionado dos de las imágenes utilizadas por ambas que dan continuidad a la tradición que presenta a Paris como un héroe débil: la primera, mencionada por Enone, se refiere al movimiento de las hojas desprendidas del tallo (Ov., *Her.*, 5, 109-112); la segunda, utilizada por las dos heroínas, se relaciona con la infructuosa tarea de arar en la arena del mar (Ov., *Her.*, 5, 115-116; y 17, 141-142). En los dos casos, esas imágenes funcionan dentro de símiles para describir la conducta de los personajes en el ámbito amoroso. La inclusión de los símiles, en las *querellae* de ambas mujeres, permite reconocer los distintos tratamientos del mito en la tradición precedente y si bien las cartas se centran en la rivalidad amorosa, Ovidio concede una dimensión original al tema al recurrir al uso de femenino de los símiles.

A partir de los fragmentos seleccionados, repasaremos algunas de las correspondencias intertextuales⁴ que hemos detectado –tanto en relación con el corpus ovidiano, como respecto de la tradición literaria grecolatina precedente– para verificar la hipótesis de lectura propuesta.

I

En la *Heroida* 5, además de los reproches característicos del género elegíaco en su forma epistolar, relacionados con el abandono del amante⁵, Enone realiza también otros cuestionamientos acerca de Paris, que se suman a la caracterización del héroe homérico como “afeminado” e “irresponsable”, que prefiere los placeres antes que la batalla⁶. Estos reclamos van más allá de lamentar que la haya abandonado por otra mujer: por un lado, pone en duda y reprueba el accionar heroico del personaje y, a partir de la ironía intertextual ovidiana, tal como la entiende Barchiesi⁷, anticipa la conducta del héroe en la guerra de Troya; por otro, cuestiona también su comportamiento como amante⁸. De esa manera, en su epístola se articulan acusaciones ligadas tanto con el carácter endeble de la conducta amorosa del héroe, como con las flaquezas de su desempeño militar. Precisamente, en dicho contexto, es cuando Enone compara al héroe con las hojas secas que, al desprenderse de los árboles, resultan arrastradas por el viento a causa de su levedad⁹: Paris es tan débil, que resiste menos los embates del viento que la punta de una espiga reseca, quemada por el sol persistente:¹⁰

tu levior foliis, tum cum *sine pondere* suci
mobilibus ventis arida facta volant;
et *minus* est in te quam summa *pondus* arista,
quae *levis* adsiduis solibus usta riget.

(Ov., *Her.*, 5, 109-112)¹¹

Tú, *más liviano* que las hojas, cuando *sin el peso* de la savia,
vuelan resacas, arrastradas por los ligeros vientos;
y soportas *menos peso* que la más elevada punta de una espiga,
liviana, que se endurece una vez quemada por el sol de cada día.

En *Amores* Ovidio también recurre a una imagen similar, cuando el yo poético le reclama a la amada su abandono. En el poema 16 del libro segundo, el poeta explica ser incapaz de amar algo que no le cause daño, y sostiene que las experiencias vividas con sus amantes le han permitido constatar que las mujeres son tan volubles como las promesas y juramentos que formulan:

at mihi te comitem iuraras usque futuram –
per me perque oculos, sidera nostra, tuos.
verba puellarum, *foliis leviora caducis*,
irrita, qua visum est, *ventus et unda ferunt*.

(Ov., *Am.*, II, 16, 43-46)¹²

Pero tú me habías jurado por mí y por tus ojos, luceros nuestros, que siempre ibas a acompañarme. Las falsas palabras de las mujeres, más livianas que las hojas caídas, se las llevan el viento y el agua por donde les parece.

Para presentar las palabras de las mujeres como carentes de valor y credibilidad, el poeta alude a un juramento que su amante no ha cumplido, no solo indicando que toda promesa de *fides* puede funcionar como mera estrategia de seducción, sino también explicitando que se ha tratado de una falta vinculada con el orden religioso, ya que el acuerdo entre ambos había sido establecido bajo la protección de los dioses. A través de la expresión *ventus et unda ferunt*, el poeta indica que se trata de promesas que mudan constantemente, y que las palabras en cuestión carecen de valor (*irrita*)¹³. Así como las hojas, que por no estar bien sujetas al tallo, resultan arrastradas sin rumbo por el viento; el pacto aludido, o cualquier otro juramento de similares características, parece entonces destinado a romperse y a no ser llevado a cabo. A diferencia de lo que sucede en la epístola de Enone, tanto en el fragmento anteriormente mencionado, como en el que citaremos a continuación, el reclamo parte de un enunciador masculino y se proyecta sobre la figura femenina de su amante, para demostrar que quienes no cumplen con sus palabras, por su carácter cambiante y su inconstancia, son siempre las mujeres:

non satis est, quod vos habui *sine pondere* testes,
et mecum lusos ridet inulta deos?

(Ov., Am., III, 3, 19-20)

¿No es suficiente que los haya tenido sin peso como testigos, y conmigo, impune, se ríe de los dioses burlados?

En la *Heroida* 5, en cambio, los roles se invierten, porque es Enone quien reclama al héroe por el incumplimiento de la promesa y la carencia de firmeza en sus decisiones. Aquí, una de las voces femeninas, cuyo comportamiento suele ser cuestionado por los amantes elegíacos, es la que ahora cuestiona a alguien del género masculino, al calificarlo, a través de la imagen analizada, como un hombre “débil” (*levis*) y “carente de consistencia” (*sine pondere*). En este sentido, Enone como escritora elegíaca, se convierte en vocera de una rama de la tradición literaria que presenta a la pareja Paris-Helena como paradigma negativo, causante de la guerra de Troya y antimodelo de fidelidad amorosa¹⁴.

Recordemos, por otra parte, que tanto la inconstancia, como la debilidad son también rasgos normalmente adscriptos a las mujeres en el género épico. Resultan representativas, en este sentido, las palabras dirigidas a Eneas por el dios Mercurio, durante un sueño, cuando intenta persuadirlo de abandonar a Dido y la ciudad de Cartago (*varium et mutabile semper / femina*, Verg., *Aen.*, IV, 569-570)¹⁵, pasaje tras el que subyace, a su vez, un planteo similar al de Propercio:

sed vobis facile est verba et componere fraudes:
hoc unum didicit femina semper opus.
non sic incerto *mutantur* flamine Syrtes,
nec *folia* hiberno tam tremefacta Noto,
quam cito feminea non constat foedus in ira,
sive ea causa gravis, sive ea causa levis.

(Prop., II, 9, 31-36)

Sin embargo, para vosotras es fácil reunir palabras y engaños: la mujer aprendió siempre esta única arte. Las Syrtes no cambian de este modo con viento incierto, ni las hojas se agitan tanto con el Noto invernal, como rápidamente se desvanece una promesa en la ira de una mujer, ya sea este motivo grave, ya sea este motivo leve.

Como es posible observar en los distintos textos que hemos citado –a diferencia de lo que sucede en la *Heroida* 5– la comparación de referencia es utilizada para describir de manera despectiva la conducta de las mujeres y desestimar así la firmeza de sus palabras. En la carta de Enone, en cambio, la homologación del héroe con las volubles hojas secas movidas por el viento se contrapone al sentido de los símiles propios del universo épico, donde la figura heroica, presentada a partir de imágenes relacionadas con el reino vegetal, aparece

vinculada a la fuerza, el vigor, la firmeza y la valentía¹⁶. En contraste con la actitud de Paris, por ejemplo, basta citar la de Eneas, cuando en el canto cuarto del poema virgiliano es comparado con una encina, a la que los ruegos de Ana, hermana de Dido, no logran doblegar. El árbol, en consecuencia, simboliza características esenciales del héroe virgiliano: fortaleza moral y fuerza física, unidas a la solidez y firmeza de carácter, que le permiten abandonar Cartago para obedecer los designios del Hado:¹⁷

ac velut annoso validam cum robore quercum
Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc
erueri inter se certant; it stridor, et altae
consternunt terram concusso stipite frondes;
ipsa haeret scopulis et quantum vertice ad auras
aetherias, tantum radice in Tartara tendit:
haud secus adsiduis hinc atque hinc vocibus heros
tunditur et magno persentit pectore curas;
mens immota manet, lacrimae voluuntur inanes.

(Verg., *Aen.*, IV, 441-448)

Así como los vientos de los Alpes combaten entre sí por arrancar, con sus ráfagas, a una fuerte encina de madera añosa por un lado y por otro; resuena su crujido, y las altas hojas sacudidas por el tronco del árbol cubren la tierra; ella está adherida a las rocas y cuanto más se resiste a los vientos en lo alto, echa más raíces en el Tártaro: no de otro modo el héroe es golpeado de un lado y de otro con llamadas incesantes y siente preocupación en su gran pecho; su espíritu permanece inmutable, las lágrimas caen en vano.

Esta imagen de la encina, erguida y firme pese a ser sacudida por el vendaval de los Alpes, contrasta con la de las hojas débiles y quemadas por los sucesivos soles, sacudidas y arrastradas por los vientos, con las que Enone caracteriza a Paris. Como sostiene Camarero:¹⁸

“las acciones humanas se iluminan, en el pathos de tal situación en que se realizan, mediante los símiles, que de manera natural “amítica” constituyen un medio de ayudar a describir esencialmente, por analogía metafórica, el incidente y, en su conjunto, el carácter del héroe”.

Es posible, por lo tanto, señalar que mientras el héroe virgiliano es fuerte e inflexible, la representación de Paris –propuesta por Ovidio a través de la voz de Enone– transmite la idea de debilidad e inconstancia que la tradición literaria asociaba al género femenino.

Recordemos, por otra parte, que el planteo de Enone también evoca, de inmediato, el célebre pasaje del canto sexto de la *Ilíada*, cuando Glauco alude al carácter perecedero de la vida humana –inconsistente, quebradiza, y en constante sucesión generacional–, que se asemeja al follaje renovado periódicamente con las estaciones:

φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δὲ θ' ὕλη
τηλεθόωσα φύει, ἔαρος δ' ἐπιγίγνεται ὄρη·
ὥς ἀνδρῶν γενεὴ ἢ μὲν φύει ἢ δ' ἀπολήγει.
εἰ δ' ἐθέλεις καὶ ταῦτα δαήμεναι ὄφρ' εὖ εἰδῆς

(Homer., *Il.*, VI, 146-150)¹⁹

Cual la generación de las hojas, así la de los hombres. Esparce el viento las hojas por el suelo, y la selva, reverdeciendo, produce otras al llegar la primavera: de igual suerte, una generación humana nace y otra perece.

No obstante, mientras que en el símil homérico los dos elementos involucrados se relacionan con la muerte, el nacimiento y la idea de sucesión; en el texto ovidiano, la comparación es utilizada para marcar la inconstancia del héroe en lo concerniente a las decisiones que toma respecto del amor, y al carácter voluble de

sus palabras. Como señala Enone, Paris no pudo sostener con acciones las promesas oportunamente hechas, e incluso grabadas sobre la corteza de los árboles:

popule, vive, precor, quae consita margine ripae
hoc in rugoso cortice carmen habes:
'cum Paris Oenone poterit spirare relictas,
ad fontem Xanthi versa recurret aqua'.

(Ov., *Her.*, 5, 27-30)

Vive, te lo ruego, álamo que, plantado en el margen de la ribera, conservas la inscripción tal en tu rugosa corteza: 'Cuando Paris pueda respirar abandonada Enone, tornará el agua del Janto hasta su fuente'.

La inscripción, en tanto ἀδύνατον²⁰, describe un acontecimiento natural imposible: el juramento de Paris fue vano desde un principio, ya que las aguas de un río no corren en sentido contrario. Por otra parte, el acto de escribir sobre la corteza de un árbol, ubicado en la costa de una corriente, permite vislumbrar la falsedad de la inscripción por dos razones: por un lado, porque la superficie del tronco es tanto o más percedera que el árbol (la corteza crece, se renueva, y eventualmente se degrada); por otro, porque el olmo descrito por Enone se encuentra en la orilla de un río, los vientos podrían derribarlo, la corriente del agua podría arrancarlo de raíz y arrastrarlo. Las palabras de Paris fueron grabadas sobre el tronco de un árbol sujeto a las leyes del nacimiento y la muerte; adquieren, por lo tanto, la misma consistencia del soporte que las sostiene: son efímeras. Una asociación similar entre el carácter percedero de las promesas de amor, la acción del viento y el desplazamiento de las aguas, había sido formulada previamente por Catulo, para caracterizar de manera despectiva los juramentos de Lesbia:

dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti,
in vento et rapida scribere oportet aqua.

(Catull., LXX, 3-4)²¹

Dice: sin embargo, lo que dice la mujer al apasionado amante,
conviene escribirlo en el viento y en las rápidas aguas.

Cuando Enone sostiene que Paris es más liviano que las hojas secas arrastradas por el viento (*tu levior foliis*, Ov., *Her.*, 5, 109), Ovidio parece retomar, a través de una de las odas de Horacio, la idea de que la corteza del árbol resulta equiparable (en consistencia) con la de las hojas secas. Se trata de la novena oda del libro tercero, un canto amebeo, que finaliza cuando Lidia, un personaje femenino, equipara el peso de su amante con el del corcho:

quamquam sidere pulcrior
ille est, *tu levior cortice* et inprobo
iracundior Hadria,
tecum vivere amem, tecum obeam libens.

(Hor., *Carm.*, III, 9, 21-24)²²

Aunque él es más hermoso que una estrella, tú más liviano que el corcho y más iracundo que el Adriático impío, contigo vivir quisiera, contigo moriría con gusto.

Debido a que el sentido propio del término *cortex* es *cutis* o *corium*²³, es decir, "piel" o "cuero", se lo asimilaba, por antonomasia y extensión semántica, directamente con la liviana corteza que recubre la planta de alcornoque, de la que se extrae el corcho.

II

La segunda imagen a la que nos habíamos referido al comienzo de nuestro trabajo es utilizada tanto por Enone, en la *Heroida* 5, como por Helena, en la *Heroida* 17, para caracterizar al héroe: arar sobre la arena de la orilla, en la costa. En el primer caso, la comparación forma parte de un discurso enmarcado, que si bien

Enone cita, corresponde a la voz de Casandra, cuando le anuncia lo infructífero que le resultará permanecer con Paris:

Quid facis, Oenone? quid *harenae* semina mandas?
non profecturis *litora* bubus aras.

(Ov., *Her.*, 5, 115-116)

¿Qué haces, Enone? ¿Por qué confías las semillas a la *arena*? Aras las *riberas* con unos bueyes que no te serán de provecho.

En este vaticinio, Paris representa principalmente la aridez, y se relaciona de esta manera con la idea de carecer de savia en las nervaduras, o de sangre en las venas. Enone, reflejo de la semilla, simboliza en cambio todo el potencial del fruto en caso de ser arrojada en tierra fértil. Por otra parte, a través de Casandra, Ovidio le atribuye a la heroína la realización de una actividad cultural y literariamente ajena al género femenino: sembrar, cultivar y fecundar son tareas propias del hombre. También Helena recurre a la misma metáfora para señalar la aridez del héroe, e incluso se cuestiona a sí misma por haber esperado de su parte alguna respuesta favorable; las dos recurren al imaginario de la naturaleza para indicar el carácter infructuoso de su esfuerzo:

quid *bibulum* curvo proscindere *litus* aratro
spemque sequi coner, quam locus ipse negat?

(Ov., *Her.*, 17, 141-142)

¿Por qué me empeñaré en arar con curvo arado la *arenosa ribera* y en seguir esperando lo que el lugar mismo me niega?

Tanto en la carta de Enone, como en la de Helena, la imagen utilizada parece depositar en las mujeres la responsabilidad del fracaso, por haber intentado arar en la arena o confiar las semillas a un sitio infecundo²⁴. En ambos casos, los roles se invierten, pues son figuras femeninas las que intentan realizar una actividad relacionada con la fuerza y el esfuerzo físico atribuidos al hombre.

El antecedente parece ser, una vez más, virgiliano, ya que también en la *Eneida* Jarbas le atribuye a Dido esta misma labor, precisamente en un contexto donde compara a Eneas con Paris y le asigna atributos femeninos. Como la actividad de la labranza es netamente masculina, podemos inferir que Dido, al desarrollar una tarea propia de los hombres, tiene el poder y el control:

femina, quae nostris errans in finibus urbem
exiguam pretio posuit, cui *litus arandum*
cuique loci leges dedimus, conubia nostra
reppulit ac dominum Aenean in regna recepit.
et nunc ille Paris cum semiviro comitatu,
Maeonia mentum mitra crinemque madentem
subnexus, rapto potitur: nos munera templis
quippe tuis ferimus famamque fovemus inanem.

(Verg., *Aen.*, IV, 211-218)

La mujer andariega, que en nuestras fronteras compró una exigua ciudad, a la que dimos una playa que arar y las leyes del lugar, ha rechazado nuestro matrimonio y recibió a Eneas como dueño en sus reinos. Y ahora este Paris, con su cortejo afeminado, ceñido el mentón y perfumado el cabello con la mitra frigia, se adueña de la presa: nosotros ofrecemos, como corresponde, dones en tus templos y avivamos la inútil fama.

En este caso, a diferencia de lo que parece indicar el autor de las *Heroidas*, las costas del Nilo se presentaban como un terreno fértil para la labor de Dido. Ella estaba en condiciones de llevar adelante el reino y la ciudad de Cartago sin unirse a ningún hombre: quien realiza un esfuerzo vano, a través de otro tipo de “culto” (en este caso, de orden religioso) es Jarbas. Mientras tanto, el héroe virgiliano (ya no representado a través de la voz del narrador, sino mediante las palabras de su antagonista), resulta asimilado con el estereotipo frigio del (anti)héroe homérico.

Otra inversión de roles análoga se observa, por ejemplo, también en la *Heroida* 5, precisamente en el dístico posterior al que citamos al comienzo de este segundo apartado, cuando Enone recordaba las palabras de Casandra; tras indicarle que está sembrando en la arena y arando la costa con bueyes inútiles, la sacerdotisa de Apolo enuncia una enigmática profecía:

“Graia iuvenca venit, quae te patriamque domumque
perdat! Io prohibe! Graia iuvenca venit.”

(Ov., *Her.*, 5, 117-118)

“Viene una novilla griega, que te destruirá a ti, a tu patria y a tu casa. ¡Evítalo! Viene una novilla griega.”

Si bien, habitualmente, en el género épico las figuras heroicas antagónicas aparecen representadas a través de comparaciones con toros que se disputan el amor de una novilla²⁵, en este caso, Ovidio parece indicar que (al menos en la trama narrativa propuesta en *Heroidas*) serán las dos hembras –Enone y Helena– quienes rivalizarán por obtener el amor del mismo toro; en consonancia, Paris desempeñará siempre un rol pasivo²⁶ en las acciones amorosas descritas, donde son las mujeres quienes “toman las riendas”.

Nótese, por otra parte, que en otro poema del tercer libro de *Amores*, Ovidio utiliza el mismo adjetivo que, en boca de Enone, describe a los vientos (*mobilibus ventis*, Ov., *Her.*, 5, 110), pero en un contexto donde recurre a la imagen de las hojas en movimiento para referirse a la protección que brindan cuando es necesario evitar el sol o –como se observa en la situación planteada– el calor del amor. El poeta, que afirma haber soñado con una vaca blanca que abandonaba al toro dormido para buscar mejores pasturas junto a una manada distante, atribuye a un adivino la siguiente interpretación:

sic ego; nocturnae sic dixit imaginis augur,
expendens animo singula dicta suo:
quem tu *mobilibus foliis* vitare volebas, sed
male vitabas, aestus amoris erat. vacca
puella tua est: aptus color ille puellae; tu vir
et in vacca compare taurus eras.

(Ov., *Am.*, III, 5, 33-38)

Así dije, y así dijo el intérprete de sueños, sopesando en su ánimo cada predicción: lo que tú querías evitar bajo las móviles hojas, pero que mal evitabas, era el ardor del amor. La vaca es tu amada: ese color es apropiado para la amada. Tú eres el amante, y en relación con la vaca, eras el toro.

En la *Heroida* 5 Paris no solo huye de la calidez del amor y la protección que le brindaba Enone, su desplazamiento en dirección a Helena supone también la evasión de compromisos con la patria²⁷. A esa mutabilidad parecía aludir también la descripción de las hojas ante los ligeros vientos (*mobilibus ventis*, Ov., *Her.*, 5, 110). Dicha *mobilitas* constituye, por lo tanto, una característica determinante respecto de la rapidez e imprevisibilidad del cambio de conducta del amante, al margen de cualquier eventual promesa o juramento.

Como hemos intentado establecer a partir de las imágenes analizadas y de las correspondencias intertextuales relevadas, los símiles en Ovidio forman parte de las estrategias orientadas a reconfigurar el código épico dentro de la elegía heroica. La imaginería agrícola, como señala Pearson²⁸, produce una inversión de roles, no sólo en el sentido sexual. La descripción de Paris en *Heroidasse* aleja de las cualidades atribuidas a los héroes en el universo épico²⁹. Tanto Enone como Helena cuestionan su comportamiento, atribuyendo a sus palabras y acciones mayor liviandad que a las hojas arrancadas del tallo, y remarcando, además, la inutilidad de todos los esfuerzos realizados por retenerlo. Las voces de ambas heroínas parecen invertir la distribución genérica tradicional de roles, ya que presentan al hombre como un héroe débil e inconstante; ellas, en cambio, parecen asumir –junto con la escritura– tanto la dirección de los bueyes, como la elección del terreno.

NOTAS

- 1 Sobre la escritura femenina ovidiana seguimos los estudios de Spentzou quien se centra en el discurso de cada heroína, en el modo de reescritura de sus propias historias y en la relación que cada una establece con las demás (*Readers and Writers in Ovid's Heroïdes*, New York, Oxford University P., 2003, 29). Lindheim, que a su vez, examina los retratos que Ovidio, asumiendo la voz enunciativa femenina, construye de cada una de las heroínas; a partir del concepto de “ventriloquismo travestido” o “narración de género cruzado”, estudia el lugar del poeta en la concesión de voz a mujeres de la mitología clásica (*Mail and Female Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroïdes*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2003, 6-10). Y Fulkerson, quien por su parte, analiza la obra como una “comunidad de mujeres” que se leen entre sí (*The Ovidian Heroïne as Author*. New York, Cambridge University P., 2005, 13).
- 2 Cf. Trane “Un triangolo epistolare: Ov. *Her.* 5 e 16-17”, *Rudiae*, 4/27, 2018, 56-72: y el estudio de Patti sobre las narraciones de los personajes en las *Heroidas* 5, 16 y 17, para quien hay tres verdades sobre un mismo hecho, lo que rompe con la “objetividad” de los acontecimientos narrados por cada personaje (Patti, “Enone, Paride, Elena: la ‘triplice verità’ (a proposito di Ov. *Her.* 5; 16; 17)”, *BStudLat* 31, 2001, 25-42).
- 3 Sobre los estudios de la poética ovidiana seguimos principalmente a Casali, “Ovidian Intertextuality”, en: Knox, P. (edit.), *A companion to Ovid*, Napoli, Blackwell, 2009, 341-354; Kennedy, “The Epistolary Mode and the First of Ovid's Heroïdes”, *CQ* 34 (2), 1984, 413-422; Miller, “Ovidian Allusion and the Vocabulary of Memory”, *MD* 30, 1993, 153-164; y Barchiesi, “Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's *Heroïdes*”, *HSPH* 95, 1993, 333-350.
- 4 Entendemos la intertextualidad en sentido amplio como la presencia de un texto en otro texto. Con respecto a los símiles analizados, seguimos la noción de alusión reflexiva, en tanto diálogo entre dos voces a partir de una misma palabra, este tipo de alusión involucra una confrontación intencional tal como plantea Conte en *Memorei dei poeti e sistema litterario*, Giulio Einaudi, 1974, 11. Consideramos en este trabajo que el sentido de las trazas intertextuales depende tanto de la intención del autor como de las posibilidades del sistema literario en la que se inserta y de la interpretación del lector.
- 5 Sobre el abandono como rasgo distintivo de la poesía elegíaca, y pre elegíaca, cf. Sharrock, A., “Ovid” en Gold, B (2012) *A companion to Roman Elegy*, Oxford, Blackwell, 2012, 70-83.
- 6 Un exhaustivo rastreo sobre la figura de Paris en Nickel, R. *Paris in the epic tradition: A study in Homeric techniques of characterization*. Canada, Canada, 1997, 6-8.
- 7 Sobre el concepto de ironía intertextual ovidiana cf. Barchiesi, “Futuro Reflexive”, 338.
- 8 Sobre la actitud de los amantes, cf. Moreno Soldevilla, R., (ed.), *Diccionario de Motivos Amatorios en la Literatura Latina (Siglos III a. C.-II d. C.)*, España, Universidad de Huelva, 2011. Ver en particular las entradas: “código de señales secretas”, “lamento del amante abandonado”, “milicia de amor” y “quejas de amor”. Sobre el predominio del dolor y los sentimientos personales frente a las cuestiones sociales, cf. Sharrock, A., “Ovid”, en: Gold, B., *A Companion to Roman Love Elegy*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, 71.
- 9 Sobre el uso este símil y su relación con el carácter efímero de la vida humana cf. Rodríguez, H. I., “Una antigua estampa otoñal (*Eccli.* 14, 18 y paralelos clásicos)”, *Helmantica* 10 (31-33), 1959, 383 y Cristóbal, V. L., “Los hombres y las hojas. De Homero a Machado”, *Myrtia* 30, 2015, 285.
- 10 Pearson (“Simile and Imagery”, 123-124), señala la connotación sexual de este símil. Indica también que en referencia a la despedida de los amantes, Enone comparara a Paris con una vid, y a sí misma con un olmo, Ov., *Her.*, 46-48: *miscuimus lacrimas maestus uterque suas./ non sic appositis uincitur uitibus ulmus./ ut tua sunt collo brachia nexa meo*, invirtiendo los roles tradicionales de los amantes.
- 11 Todos los pasajes de *Heroidas* citados en este trabajo, proceden de la edición de Knox, P., *Ovid. Heroïdes. Select Epistles*, Cambridge, Cambridge University P., 1995; salvo indicación contraria, las traducciones latinas son de mi autoría.
- 12 Las citas de *Amores* de Ovidio corresponden a la edición de McKeown, J., *Ovid. Amores. Volume I: Text and Prolegomena*, Liverpool, Francis Cairns, 1987.
- 13 Cf., a su vez, Prop., II, 28, 7-8: *hoc perdit miseris, hoc perdidit ante puellas: / quidquid iurarunt, ventus et unda rapit //* Esto pierde a las desdichadas, esto perdió antes a las mujeres: todo lo que juran, el viento y el mar se lo llevan. Las citas de la obra de Propercio corresponden a la edición de Tovar, A. & Belfiore Mártire, M. T., *Propercio. Elegías. Edición, traducción, introducción y notas*, Madrid, CSIC, 1963.
- 14 Sobre la figura de Enone como poeta en tanto escritora de su historia de amor con Paris, cf. Trane, “Un triangolo epistolare”, 57.
- 15 “La mujer siempre es inconstante y mudable”. Las citas de la *Eneida* de Virgilio corresponden a la edición de Geymonat, M., *Publii Vergilii Maronis Opera*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.
- 16 En la épica, las comparaciones pueden presentarse como símiles aislados, repetidos, continuados o en matiz de contraste; en todos los usos ofrecen siempre complementos descriptivos del carácter de los personajes, cf. Camarero, A., “Los símiles de la *Iliada* y la caracterización de los héroes”, *Cuadernos del Sur* 10, 1970, 38.

- 17 En relación con el destino del héroe y su vinculación con los dioses, Miller plantea que está limitado por el capricho de la cosmogonía divina: “Strictly speaking this hero is a representative, even a pawn, of the vast inhuman potencies, and his destiny is constrained (and may be formed) by the whim of divine cosmogonies and supernatural arbiters” (Miller, D. A., *The epic hero*, Baltimore, The Johns Hopkins University P., 2000, 31). En cuanto al destino particular de Eneas, La Fico Guzzo, expone que el héroe se somete por propia voluntad a los designios de los dioses (La Fico Guzzo, M. L., *Espacios simbólicos en la Eneida de Virgilio*, Bahía Blanca, EdiUNS, 2005, 111-119); también Ruvituso señala que Eneas es quien decide continuar el camino indicado por los dioses (Ruvituso, M., “El poeta, los árboles y Eneas”, en: Álvarez Hernández, A.; Leopold, S. y Weiss, I. M., (eds.), *Eneas. La trayectoria transatlántica de un mito fundacional*, Goettingen, V&R Unipress, 2019, 91).
- 18 Camarero, “Los símiles de la *Iliada* y la caracterización de los héroes”, 39.
- 19 Sigo la edición de Allen, T. W., *Homeri Ilias*, Oxford, Clarendon P., 1931; la traducción pertenece a Segalá y Estalella, L., *Homero. Iliada*, Buenos Aires, Losada, 2013.
- 20 Tal como refiere Gambino Fernández, P., en *A arte de amar. Páris nas Heroides de Ovídio, Enone e Helena. Introdução, tradução e notas*. Tese de Mestrado em Estudos Clássicos. Universidade de Lisboa, 2018, 41. Recuperado de: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/36333/1/ulfl254212_tm.pdf
- 21 Sigo la edición de Goold, G., *Catullus*, London, Duckworth, 1983.
- 22 Todos los pasajes citados de la obra de Horacio proceden de la edición de Klingner, F., *Quinti Horatii Flacci Opera*, Leipzig, Teubner, 1959.
- 23 Cf. *ThLL = Thesaurus Linguae Latinae*, Leipzig, Stuttgart, 4 1069.11-1071.16.
- 24 La expresión *arar la playa/sembrar en la arena*, se convirtió en frase proverbial para referirse no solo a lo infructuoso del trabajo, sino también a las relaciones sexuales y forma parte, de esta manera, del vocablo erótico latino. Rubio menciona que la frase proverbial fue altamente documentada en los autores clásicos y remite a los testimonios ofrecidos por August Otto, Cf. Rubio, F., “Dos aportaciones relacionadas con la metáfora gramatical en el *De planctu naturae*, de Alain de Lille”, *Faventia* 21(2), 1999, 107.
- 25 Respecto de la disputa de los toros por una novilla cf. Marrón, en particular el término *candida bucula* en el *Raptu de Helenae* de Draconcio y su relación con el lexema *iuvenca* en las *Geórgicas* de Virgilio. En ambas obras los lexemas aluden a una novilla por la que los toros se enfrentan. La pareja representa el arquetipo en el cual, conforme a la naturaleza, el macho sigue a la hembra (Marrón, G. A., “Resonancias del sintagma *candida bucula* en el *De raptu Helenae* de Draconcio”, *Maia* 66, 2014, 395).
- 26 Cf. Hor., *Epod.*, 12, 17-20: *Lesbia quaerenti taurum monstrauit inertem, / cum mihi Cous adesset Amyntas, / cuius in indomito constantior inguine nervus / quam noua collibus arbor inhaeret* // Lesbia señaló al insípido toro al que buscaba, cuando estaba conmigo Amyntas de Cos, en cuya ingle indomable, está adherido un nervio más firme que un árbol nuevo en las colinas; y Porph. Hor., *Epod.*, 12, 16-17: *taurum autem pro ualido ac forti concubitore dixit*. En el mismo sentido, acaso, Enone también le recuerda a su olvidadizo amante que había sido ella quien le enseñó las habilidades de la caza, Ov., *Her.*, 17, 18: *quis tibi monstrabat saltus uenatibus apto?* // ¿Quién te mostraba los bosques convenientes para la cacería?
- 27 Cf. Ov., *Her.*, 5, 97: *turpe rudimentum patriae praepondere raptam* // Vergonzoso comienzo, anteponer a la patria una mujer raptada.
- 28 Cf. Pearson, “Simile and Imagery”, 123-124.
- 29 Cf. Ahl, F. M., *Lucan. An Introduction*, Ithaca & London, Cornell Universty P., 1979, 151-155.