



N° 45 · 2020 · ISSN e 1853–6379
 DOI 10.14409/argos.2020.45.e0028
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

CONSTRUCCIÓN DE LA RIVAL AMOROSA EN LA *HEROIDA* 5 DE OVIDIO: HELENA A TRAVÉS DE LA VOZ ENUNCIATIVA DE ENONE¹

ELINA MARIEL BARRETO

Universidad Nacional del Nordeste
 barretoelinamariel@gmail.com

.....
 Recibido: 03/08/21

Aceptado: 21/10/21

En este trabajo abordamos la figura de Helena como rival amorosa en la *Heroida* 5, cuya redacción –en el plano ficcional– Ovidio atribuye a Enone. A través del análisis de distintos lexemas y sintagmas intentaremos demostrar que la voz enunciativa construye un relato con la intención de realzar su imagen y conmover al héroe para que regrese; y que, en contraste, pone en juicio las acciones de su rival con términos que cuestionan sus cualidades morales, su naturaleza fiable y sus deberes matrimoniales, centrando toda la responsabilidad del abandono en las acciones de la espartana. Asimismo, mostraremos cómo, de acuerdo con el entramado de referencias intra e intertextuales que operan en torno a la figura de Helena en la tradición literaria, la voz de Enone construida por Ovidio no se limita a presentar a la rival como la causante de una desgracia personal, sino también como el motivo del padecimiento de pueblos y héroes.

Intertextualidad ovidiana / Heroidas / Rivalidad amorosa / Enone / Helena

...

Cita sugerida: Barreto, E.M. (2020): Construcción de la rival amorosa en la *Heroida* 5 de Ovidio: Helena a través de la voz enunciativa de Enone. *Argos* 45, e0028.



THE DEVELOPMENT OF THE ROMANTIC RIVAL IN OVID'S *HEROIDE* 5: HELEN THROUGH OENONE'S ENUNCIATIVE VOICE

In this paper we address the figure of Helen as a romantic rival in *Heroide* 5, which is attributed —at a fictional level— to Oenone by Ovid. By analysing different lexemes and syntagms, we will try to show that the enunciative voice develops a story to enhance her image and persuade the hero to return. Additionally, and contrastingly, she uses terms that question the moral qualities, trustworthy nature, and marital duties of her rival to judge her actions, holding Helen responsible for the abandonment. We will also show how the voice of Oenone does not merely present the rival as the cause of personal, but also collective misfortune (the suffering of peoples and heroes), in accordance with the net of intra and intertextual references operating around the figure of Helen in the literary tradition.

Ovidian intertextuality / *Heroides* / Love rivalry / Oenone / Helen

Introducción

Las alusiones al amor de Enone y Paris en los testimonios literarios conservados son escasas. Como Enone no es mencionada ni por Homero ni por los trágicos griegos, es probable que Ovidio haya retomado la historia de ese amor, anterior al mucho más célebre entre Paris y Helena, a partir de Partenio de Nicea, de Apolodoro (III, 12.6), o de los versos 57-68 de la *Alejandra* de Licofrón². En particular, Partenio, en la *Erótica* 4, narra la historia de la ninfa, hija del dios río Cebren, y su relación con Paris cuando este vivía como pastor en el monte Ida. A él se une en matrimonio para llevar una vida sencilla, rodeados de la naturaleza; sin embargo, ni el amor profesado ni el idílico lugar bastan para retener a Paris. Hallamos en este relato los elementos básicos de la relación desde su inicio hasta el final de ambos³: el encuentro y la convivencia en el monte Ida, los vaticinios de Enone sobre la partida del héroe, la referencia a una herida mortal que solo ella podrá curar, el abandono para huir con Helena, el pedido de auxilio de Paris, el rechazo de la ninfa, la muerte del héroe y el suicidio de Enone.

En el contexto narrativo de la *Heroida* 5, Paris ha regresado a Troya con Helena, situación que no solo supone el abandono de la ninfa, sino también el inicio de la contienda entre aqueos y troyanos⁴. La carta presenta, a su vez, un tratamiento similar al de las demás epístolas ovidianas en lo que respecta a la presencia de elementos propios de la elegía amorosa, pues Enone es también una amada abandonada, dirige su reclamo hacia el antiguo pastor que la había dejado sola⁵, y alude a su rival como un obstáculo que ha quebrado la armonía de la pareja. Puesto que la tensión subyacente tras esa rivalidad, generada por la presencia de “la otra”, es un tópico recurrente en las elegías amorosas⁶, en este trabajo procuraremos analizar el entramado de referencias literarias que operan en torno a la presentación

de Helena en la *Heroida* 5, relevando los lexemas y sintagmas utilizados en el texto para caracterizarla como rival⁷.

Nuestro análisis se estructura en tres apartados: en el primero, revisaremos lexemas referidos a la conducta sexual de Helena y a su rol como esposa; en el segundo, nos centraremos en el uso de gentilicios y patronímicos atribuidos a dicho personaje; por último, en el tercero, nos enfocaremos puntualmente en el uso del sintagma *Graia iuvenca*, situado en el discurso profético de Casandra y recuperado por Enone. Nuestra hipótesis de lectura es que la ninfa construye la imagen de su rival amorosa enumerando aspectos negativos que le permiten realzar, por contraste, su propia imagen en la *querella* amorosa.

1. Rol conyugal y conducta sexual de Helena

Para estudiar la descripción de Helena como rival, analizaremos las distintas referencias literarias que operan en torno a su presentación, tanto a partir de los sintagmas *coniunx nova* (v. 1), *dira paelice* (v. 60) y *turpis amica* (v. 70), como del uso del adjetivo *adultera* (v. 125) y del empleo del pronombre *alii* (v. 59).

1.1. Coniunx nova

La caracterización de Helena como rival amorosa se observa ya en los versos iniciales, cuando la ninfa interpela al amado e ironiza sobre sus posibilidades de leer la carta ante la presencia de la nueva pareja:

*Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege: non est
ista Mycenaea littera facta manu.*
(Ov. Ep. 5.1-2)⁸

¿Lees? ¿O te lo prohíbe tu nueva esposa? Lee: esta carta no está hecha por una mano micénica.

En este dístico, el sintagma *coniunx nova* revela el tradicional triángulo amoroso presente en las epístolas ovidianas⁹ y contribuye a mostrar que nos hallamos ante una mujer traicionada, que le escribe a su amante desleal. A su vez, el verbo *prohibeo* presenta al destinatario como débil ante las órdenes de la reciente esposa, mientras que el gentilicio *Mycenaea*, aplicado a la mano, sugiere, sintéticamente, que Paris ya ha hecho algo para ofender a los micénicos y debe procurar cuidarse de ellos¹⁰. No obstante, al considerar el dístico completo, se puede apreciar que posiblemente Enone contrasta su propia imagen con la de dos mujeres de Micenas: Clitemnestra y Helena, quienes, a diferencia de ella, sí han traicionado a sus esposos.

En la poesía latina, el adjetivo *Mycenaeus* es poco frecuente y por lo general se lo emplea en referencia a Agamenón¹¹. Uno de los textos en los que aparece es la *Eneida*, donde nos encontramos con una diestra que pertenece a la esposa de

Agamenón, Clitemnestra. En este sentido, *Mycenaea manu* (Ov. Ep. 5.2) se revela también como una posible alusión a *coniugis infandae dextra* (Verg. A. 11.267), expresión con que Diomedes se refiere a la mano de Clitemnestra, cuando conversa con los embajadores latinos que buscan aliados para enfrentar a Eneas y enumera las distintas desgracias acaecidas a los griegos después de la guerra:

*ipse Mycenaeus magnorum ductor Achivum
coniugis infandae prima intra limina dextra
oppetiit, devictam Asiam subsedit adulter.*
(Verg. A. 11.266-268)¹²

El mismo rey micénico, caudillo de los valerosos griegos, al atravesar el umbral, encontró la muerte por la diestra de la monstruosa esposa; un adúltero acechó a la vencida Asia.

Como la relación entre este pasaje virgiliano y el dístico con el que comienza la epístola permite observar, la voz enunciativa de Enone parece distanciarse de Clitemnestra y de Helena; de la primera, porque sugiere que la mano que escribe esa carta no supone un peligro ante el eventual regreso de su amado; de la segunda, porque anticipa que, a diferencia de la esposa de Menelao, ella ha permanecido fiel a Paris. Enone, por haber heredado sus cualidades mánticas de Apolo, puede conocer el destino que le aguarda a Agamenón después de la guerra, y aunque Ovidio no aluda explícitamente a ese aspecto en la composición de la epístola¹³, ella también puede haber recibido esa información a través de Casandra, quien, según luego se nos explica, ya le había profetizado la llegada de una *Graia iuvenca* (cf. Ov. Ep. 5.117). Es posible, por lo tanto, que en el dístico inicial las palabras de la ninfa funcionen de manera oracular y activen el conocimiento de los lectores (que recuerdan los poemas Homéricos y la *Eneida*) acerca de las futuras desgracias de los micénicos y del propio Paris.

Acaso debido precisamente a esa capacidad profética, su discurso es opaco y generalmente evita mencionar a Helena por su nombre¹⁴. En tal sentido, su voz narrativa no sólo se inscribe en la tradición poética de Virgilio y de Horacio¹⁵, quienes también recurren a perífrasis para referirse a Helena, sino que además permite destacar que el único momento en el que se la nombra de manera directa es al maldecirla, contexto en que la pronunciación del nombre preciso es imperativa para que lo deseado se cumpla¹⁶:

*sic Helene doleat¹⁷ defectaque coniuge ploret,
quaeque prior nobis intulit, ipsa ferat.*
(Ov. Ep. 5.75-76)

Que Helena sienta el mismo dolor y llore, abandonada por su esposo, y lo que él me ha hecho a mí antes, ella misma lo sufra.

Mientras la amante se legitima como tal, la joven abandonada dirige su ira contra quien la ha desplazado y, herida, desea para su rival el mismo destino sufrido por ella. En este dístico se observa, además, otra posible referencia a la *Eneida*, a través del sintagma *defectaque coniuge*¹⁸: se trata del momento en que Eneas descubre a Helena, escondida en el templo de Vesta, temerosa de la ira de Menelao, de lo que puedan llegar a hacerle los griegos y también de las eventuales acciones de los mismos troyanos:

*illa sibi infestos eversa ob Pergama Teucros
et Danaum poenam et deserti coniugis iras
praemetuens, Troiae et patriae communis Erinys,
abdiderat sese atque aris invisā sedebat.*
(Verg. A. 2.571-574)

Aquella, temiendo a los hostiles teucros a causa de la destruida Pérgamo, el castigo de los dánaos y la ira de su esposo abandonado, furia común de Troya y de su patria, se había ocultado y odiosa estaba sentada en el altar.

Como se advierte en esta alusión, Ovidio propone un juego de oposiciones con los participios derivados de las formas verbales de *deficio* y *desero*, que funcionan como atributos de *coniunx*: mientras Virgilio presenta a Menelao iracundo tras haber sido “abandonado” (*desertus*) por Helena, Enone invierte la imagen y desea que Helena sea “abandonada” (*defecta*) por Paris, del mismo modo que lo ha sido ella. Una vez establecida la alusión virgiliana, podemos pensar que la presencia del sintagma *defectaque coniuge* en la maldición de Enone permite anticipar también el futuro de su rival como una mujer aborrecida por griegos y troyanos, es decir, no solo como un símbolo de ruptura en la armonía de su vínculo con Paris, sino también como la causa de la destrucción de Troya y el motivo de las desgracias padecidas por ambos pueblos. En tal sentido, si bien KNOX (1995, p. 155) sostiene que la maldición articulada por Enone tiene una dimensión meramente personal, consideramos que la ninfa también juega con las oposiciones señaladas, relacionando así las consecuencias de la maldición con el aciago destino de Troya¹⁹.

Como veremos a continuación, a diferencia de lo que sucede en la maldición analizada y en consonancia con la opacidad propia del discurso oracular de la ninfa, en la *Heroida* 5 hallamos también ciertas expresiones con connotaciones sexuales, utilizadas para evitar mencionar a Helena de manera explícita.

1.2. Dira paelex y turpis amica

El uso de los términos *paelex* y *amica*, que comparten ciertos rasgos, resulta frecuente en *Heroidas* para calificar a las rivales²⁰. La palabra *paelex*, que es de origen griego y propia del ámbito erótico-sexual²¹, designaba de manera general a las amantes, aunque en un principio se hubiera usado para referirse específicamente a las concubinas instaladas en el hogar como rivales de las esposas²². En sentido amplio, entonces, el significado de *paelex*²³ resulta próximo al del término *amica*²⁴, porque ambos expresan un tipo de relación amorosa exterior a los vínculos matrimoniales formales, comparten rasgos con la noción de *meretrix* y se definen por oposición a la representación de la mujer nuclear del protocolo sexual romano²⁵. Como veremos, en la *Heroida* 5 cada uno de estos términos aparecen una sola vez y en ambos casos acompañados por adjetivos.

Cuando Enone relata el momento en que la embarcación de Paris partía de Troya, lamenta que este, en lugar de volver como respuesta a sus súplicas (*uotis meis... rediture*, 5.59), haya regresado para estar con “otra” (*ergo alii... redisti*, 5.59). Tras omitir mencionar a su rival, refiriéndose a Helena solo con el pronombre, después la describe como una amante funesta (*dira paelex*), a la que ella involuntariamente había beneficiado con sus súplicas (*Ei mihi, pro dira paelice blanda fui*, 5.60). El personaje de Helena es presentado entonces a partir de la articulación de tres rasgos que se suman a su vínculo con Micenas: como la otra (*alia*), como una amante (*paelex*) y como alguien cruel y ominoso (*dira*)²⁶.

La idea de Enone acerca de su rival, en lo que respecta a sus cualidades morales, se completa con la descripción del momento en que la embarcación de Paris regresa a Troya. Mediante una secuencia progresiva, la ninfa relata haber vislumbrado primero algo de color púrpura en la proa de la nave (*in summa fulsit mihi purpura prora*, 5.65), haber identificado luego que se trataba de una prenda de vestir ajena a su amado (*cultus non erat ille tuus*, 5.66), haber visto después un rostro femenino (*femineas uidi genas*, 5.68) y, finalmente, haber observado una indecente amiga aferrada al regazo de Paris (*haerebat gremio turpis amica tuo!*, 5.70). Enone interpreta el vínculo amoroso existente entre ambos a partir de esa exteriorización de afecto que lo pone en evidencia, asimilando a Helena con una amante elegíaca (*amica*)²⁷ de conducta indecente o deshonrosa (*turpis*). De hecho, la idea de que esta “se clave” o “se hunda” como una espada en el regazo de Paris tiene connotaciones sexuales²⁸, ya que el verbo *haereo* también forma parte del léxico elegíaco usado para referirse a la proximidad corporal de los amantes y a la expresión física del amor y de la pasión²⁹. Recuérdese cómo Cupido penetra en el pecho de Dido (*haec pectore toto / haeret*, Verg. A. 1.717-718), mientras ella lo acaricia en su regazo y cree que es Ascanio (*et interdum gremio fouet... Dido*, Verg. A.1.718), una imagen que Ovidio retomará también en *Metamorfosis*, cuando Medea expresa el deseo de ocupar el regazo de Jasón (*gremioque in Iasonis harena*, Ov. Met. 7.66) y abrazarse a él (*illum amplexa*, Ov. Met. 7.67). Pero a diferencia de lo que ocurre en la *Eneida*, donde Cupido está en el regazo de Dido mientras se clava en su corazón, en ambos textos de Ovidio Helena y Medea se clavan en el

regazo de los héroes. El hipotexto virgiliano permite pensar que la acción descrita por Enone supone una inversión de roles: mientras Paris desempeña un papel pasivo en la unión sexual, Helena es presentada como la amante activa y, por extensión, quizá también como la impulsora de su propio rapto³⁰. En tal sentido, el adjetivo *turpis* no sólo resulta explícito respecto a la conducta de Helena como *amica* de Paris y rival de Enone, sino que contribuye a presentarla como un personaje que impulsa la acción (del mismo modo que Cupido en la *Eneida*) y como la causante de los futuros padecimientos de Troya. Por esa misma razón, en la *Heroida* 13, Laodamia también se refiere a Helena usando el adjetivo *turpis*, pero para formar un sintagma con el sustantivo que encabeza la siguiente sección: *Quid petitur tanto nisi turpis adultera bello?* (“¿Qué es lo que se reclama con una guerra tan grande, si no una desvergonzada adúltera?”, *Ov. Ep.* 13.133).

1.3. Adultera

En relación con el rol conyugal y la conducta sexual de Helena, el último de los términos utilizados por Enone para caracterizarla que nos resta analizar es *adultera*³¹. Se trata de una palabra que los autores elegíacos no suelen usar y que aparece solamente once veces en toda la obra de Ovidio³². En la *Heroida* 5, solo es empleado en una oportunidad, cuando la ninfa le recuerda a Paris que, antes de irse con él, Helena había sido raptada también por Teseo:

*Sit facie quamuis insignis, adultera certe est;
Deseruit socios hospite capta deos.*
(*Ov. Ep.* 5.125-126)

Aunque sea célebre por su belleza, es ciertamente una adúltera; cautivada por su huésped, abandonó a los dioses del matrimonio.

La espartana es presentada por Enone como un modelo de mujer infiel del que intenta diferenciarse. Al señalar que, aunque Teseo hubiera tomado su virginidad durante el rapto, Helena también era responsable por haberlo consentido³³, esa acusación contrasta con la posterior defensa que ella hace de su propia castidad (*at manet Oenone fallenti casta marito*, *Ov. Ep.* 5.133), tras haber perdido la virginidad en circunstancias similares, luchando y resistiéndose al rapto de Apolo³⁴. Helena es *adultera* porque ha transgredido la fidelidad conyugal más de una vez y con distintos hombres; Enone es *casta* porque, pese a haber sido perseguida también por Fauno y los sátiros, sigue siendo leal a Paris. Esta caracterización literaria responde a la distribución léxica relevada por ADAMS³⁵, cuando señala que no existía una distinción explícita entre el adulterio (en tanto relación sexual ilícita que transgrede los lazos matrimoniales) y la prostitución (en tanto relación sexual ilícita a partir de la que una mujer obtiene un beneficio económico, pero que no necesariamente transgrede los lazos matrimoniales). Ello se verifica también a partir de la alternancia en el uso de *paelex*, *amica* y *adultera* para referirse a Helena en esta carta. Como es posible

observar, Enone construye la imagen de su rival de manera progresiva: primero la presenta como la nueva esposa de Paris (*coniunx nova*), luego solo como una concubina (*dira paelice*), después la reduce a amante (*turpis amica*) y, finalmente, a prostituta (*adultera*), un término inusual en la elegía amorosa pero que adquiere relevancia semántica a partir de la correlación que el lector puede establecer con la imagen tradicional de Helena³⁶.

2. Patronímicos y gentilicios

Como hemos señalado en la introducción, la voz narrativa de Enone no sólo utiliza términos vinculados con la conducta moral y los deberes matrimoniales para describir a la rival amorosa, sino también patronímicos y gentilicios, cuyos usos pueden rastrearse en otros géneros literarios como la épica y el drama. En este apartado, analizaremos el uso de los lexemas *Lacaena* y *Tyndaris*, tomando particularmente en cuenta las distintas correspondencias intra e intertextuales que consideramos relevantes para su interpretación.

2.1. Tyndaris

DRINKWATER (2015, p. 386) señala que la epístola abarca tres filiaciones genéricas: la del universo bucólico, cuando Enone comparte su pasado con Paris en el monte Ida; la de la elegía, cuando inicia el lamento, y la de la épica, al referir el futuro que seduce a Paris en su conquista de Helena. En este sentido, el camino que recorre la ninfa al tratar de recuperar al héroe comienza con el recuerdo de una antigua vida pastoril, continúa con el lamento y finalmente se reconoce digna de ser su esposa en el mundo épico que cautiva a Paris. Así, en los versos 77-90, la ninfa compara su linaje con el de Helena con la intención de legitimar su derecho a la unión con Paris:

*Nunc tibi conveniunt, quae te per aperta sequantur
 aequora legitimos destituantque viros;
 at cum pauper eras armentaque pastor agebas,
 nulla nisi Oenone pauperis uxor erat.
 non ego miror opes, nec me tua regia tangit
 nec de tot Priami dicar ut una nurus –
 non tamen ut Priamus nymphae socer esse recuset,
 aut Hecubae fuerim dissimulanda nurus;
 dignaque sum fieri rerum matrona potentis;
 sunt mihi, quas possint sceptrum decere, manus.
 nec me, faginea quod tecum fronde iacebam,
 despice; purpureo sum magis apta toro.
 Denique tutus amor meus est; ibi nulla parantur
 bella, nec ultrices advehit unda rates.*
 (Ov. Ep. 5.77-90)

Ahora te convienen las que te siguen por el mar abierto y abandonan a sus maridos casados legítimamente. Pero cuando eras pobre y pastoreabas el ganado, sólo Enone era la esposa de un pobre. Yo no siento admiración por las riquezas ni me atrae tu palacio ni que se me cuente como una de las tantas nueras de Príamo. De modo que no rechazaría Príamo ser suegro de una ninfa ni habría sido ignorada como nuera por Hécuba. Y soy digna de convertirme en la esposa de un poderoso; tengo manos que pueden adecuarse al cetro. No porque me acostaba contigo sobre un lecho de hojas de haya vayas a despreciarme: me va mejor un lecho de púrpura. Para terminar, mi amor está libre de riesgos: en él no se preparan guerras ni las olas transportan naves vengadoras.

Enone trata inútilmente de compararse con Helena y Andrómaca para mostrarse igual o superior a ellas, por eso la epístola muta, y entonces los elementos pastoriles son reemplazados por referencias épicas³⁷: el cetro (*sceptrum*, v. 86), Príamo y Hecuba (vv. 83-84), la púrpura regia (*purpureo toro*, v. 88), el linaje terrenal de la espartana (*Tyndaris*, v. 91), y su alianza marital con el menor de los Átridas (*Lacaena*, v. 99) también constituyen un ejemplo de ello. Enone se presenta como una ninfa y, en contraposición, reduce a Helena a su origen mortal, como hija de Tíndaro, sin aludir al linaje divino de la genealogía que la conecta con Zeus. Esta estrategia le permite desacreditarla por pertenecer a un bajo estatus social, una de las razones más frecuentes para desestimar a las rivales (ROSATI, 1992, p. 83) y, al mismo tiempo, legitimarse a sí misma ante Paris. Ciertamente, el patronímico asignado por la ninfa a Helena tampoco suele asociarse con grandes hechos en los textos literarios, ya que prácticamente sólo se lo utiliza para describir a Clitemnestra y a Helena cuando se comportan de forma inadecuada o excesiva³⁸. Por otro lado, como la sangre tindárida se relaciona con el mundo épico, Enone afirma que su amor está libre de peligros y es seguro, mientras presenta a Helena del siguiente modo:

Tyndaris infestis fugitiua reposcitur armis:
hac uenit in thalamos dote superba tuos.
 (Ov. Ep. 5.91-92)

La fugitiva (hija) de Tíndaro es reclamada por armas hostiles. Con esta dote llega soberbia a tu lecho.

El patronímico utilizado señala, al mismo tiempo, tanto el nombre del padre como la pertenencia de la mujer a una determinada familia; funciona, por lo tanto, como un elemento que no solo diferencia la procedencia de ambas mujeres, sino que

también distingue el estatus de sus respectivos linajes: Enone, una ninfa troyana; Helena, la hija del rey espartano (GAMBINO FERNANDES, 2018, p. 31).

KNOX (1995, p. 158) explica que el uso del patronímico funciona como contrapunto del adjetivo que lo acompaña (*fugitiva*), ya que se trata de un término legal usado para designar a los esclavos que huyen. En este sentido, el léxico adoptado por Ovidio contribuye a respaldar la imagen de una esposa que no es raptada, sino que, por el contrario, simplemente se fuga. A su vez, cobra relevancia la presencia del verbo *reposco* en el mismo verso analizado, porque Ovidio lo utiliza también en el *Arte de amar*, cuando presenta a Helena como la mujer perjura por antonomasia, la misma que, por no haber recibido la instrucción de su obra amorosa, ahora es reclamada por el esposo:

*non mihi venistis, Semele Ledeve, docendae,
perque fretum falso Sidoni vecta bove
aut Helene, quam non stulte, Menelae, reposcis,
tu quoque non stulte, Troice raptor, habes;
turba docenda venit pulchrae turpesque puellae,
pluraque sunt semper deteriora bonis
(Ov. Ars 3.251-256)*

no vinisteis a mí, Semele, o Leda, para aprender, o la mujer de Sidón traída por el estrecho mar en falso toro o bien Helena, a la que no sin razón tú reclamas, Menelao a la que tú también, no sin razón, raptor troyano, retienes; una multitud de muchachas hermosas y feas viene para aprender y siempre son más las peores que las buenas.

Desde la perspectiva de la joven ninfa, la conducta de la mujer casada que abandona a su esposo legítimo y rompe con la promesa conyugal es impropia tanto de su condición, como de su estatus social. La figura de Helena, tal como aparece construida por Enone, se opone entonces al ideal romano de la mujer *fidelis* y *univira* (MORENO SOLDEVILLA, 2011, pp. 347-148).

2.2. Lacaena

Con respecto a la presencia del gentilicio *Lacaena*, usado aquí por única vez en toda la obra de Ovidio, precisamente para referirse a la alianza marital de Helena con Menelao, resulta evidente la contraposición propuesta por Enone, cuando le advierte a Paris acerca del voluble carácter de las promesas de su rival:

*Nec tibi, si sapias, fidam promitte Lacaenam
quae sit in amplexus tam cito versa tuos.
(Ov. Ep. 5.99-100)*

no te confíes, si eres sensato, en la promesa de la lacedemonia quien tan rápidamente se volvió a tus abrazos.

Al emplear tanto el patronímico como el gentilicio, Ovidio se inscribe en una tradición iniciada por Eurípides³⁹: como veremos, los hallamos en las *Odas* de Horacio⁴⁰, cuando Eneas narra la destrucción de Troya en el segundo libro de la *Eneida*⁴¹, y en el siguiente fragmento del canto sexto, donde es Deífobo quien habla:

*sed me fata mea et scelus exitiale Lacaenae
his mersere malis; illa haec monimenta reliquit.*
(Verg. A. 6.511-512)

Pero mi desgracia y el crimen funesto de la lacedemonia me sumergieron en estos males. Aquella me dejó este recuerdo.

Deífobo, el nuevo esposo de Helena tras la muerte de Paris, le refiere su propia muerte a Eneas cuando lo encuentra en el Hades; al hacerlo, atribuye las heridas recibidas al engaño de la espartana, quien había abierto las puertas de su dormitorio y dejado entrar a Menelao y a los griegos para vengarse. La alusión al texto virgiliano refuerza en el lector la idea de Helena como mujer no fiable y causante de males. En consecuencia, las referencias a la *Eneida* agregan, a la presentación de la rival, ciertos aspectos propios de la tradición literaria en torno de la figura de Helena que, por ocurrir una vez finalizada la guerra, la ninfa desconocería en el plano narrativo correspondiente al momento compositivo de la carta; pero, a su vez, estas alusiones podrían establecer, como ya hemos señalado, un lúdico contrapunto entre las características mánticas de su discurso y el bagaje cultural de lecturas de los eventuales lectores. El uso del gentilicio y del patronímico vinculan a Helena con esa tradición literaria precedente y refuerzan su imagen como una mujer que, a causa de su rapto, provoca la muerte de muchos héroes troyanos y griegos, entre ellos Paris y Deífobo, que habían sido sus esposos. Una vez más, nos hallamos ante otra de las estrategias que le permiten a Enone profundizar las diferencias entre ella y su rival, presentando a Helena como una mujer destructora de la armonía tanto en el plano privado como en el público.

3. Graia iuvenca

La versión ovidiana del mito difiere de las fuentes conocidas, porque la ninfa no se vale de los elementos míticos vinculados con la historia épica de Paris, sino que altera la narrativa, adaptándola a sus propósitos particulares⁴². Un ejemplo es el acto profético de Casandra, cuya inclusión podría suponer dos innovaciones ovidianas: reemplaza la omisión del don adivinatorio⁴³ de la ninfa en la epístola; y, al mismo tiempo, funciona como un elemento que refuerza la idea del destino, enunciado por

una voz autorizada. Enone recurre a Casandra con la intención de que Paris se reconozca y la reconozca víctima tanto de la espartana como del hado.

La referencia a la infidelidad de Helena se articula con la presencia del sintagma *Graia iuvenca* en los versos 117-118, en el discurso de Casandra que Enone reproduce en la epístola, y también con el término *iuvenca* en el verso 124, que Ovidio coloca en boca de la ninfa:

*Graia iuvenca venit, quae te patriamque domumque
perdat! io prohibe! Graia iuvenca venit!*
(Ov. Ep. 5.117-118)

¡Llega una novilla griega, que te perderá a ti, a tu patria y a tu casa! ¡Oh, impídelo! ¡Llega una novilla griega!

*A, nimium miserae vates mihi vera fuisti:
possidet, en, saltus illa iuvenca meos!*
(Ov. Ep. 5.123-124)

Ah, para mi desgracia, has sido una profetisa demasiado verídica: mira, aquella novilla ha tomado posesión de mi bosque.

En el primer caso, Casandra alude proféticamente a Helena como una novilla griega que llegará para destruir la patria y la casa de Enone. Si bien KNOX (1995, p. 163) explica que el uso de la palabra *iuvenca* se debe a la tendencia del lenguaje oracular a representar a los seres humanos como animales, consideramos que el anuncio de la llegada de la rival se relaciona también con el sueño referido por Ovidio en *Amores* 3.5. Allí, el narrador consulta a un intérprete, tras haber soñado que una novilla blanca abandonaba a un toro para unirse a otro rebaño; éste le explica que la novilla representa a su amada, que también lo abandonará, ya que la traición forma parte de su naturaleza. En ambos casos, la inminente presencia de la figura rival se produce mediante recursos similares: 1) el anuncio del abandono a partir de una revelación: en *Amores* a través de un sueño y en la epístola a través de un oráculo; 2) la presentación de los personajes involucrados en la rivalidad amorosa bajo la forma de animales: una novilla en *Heroidas*, y una vaca blanca (*candida vacca*, Ov. *am.* 3.5.10) y dos toros en *Amores*; y 3) el advenimiento de una desgracia para los amantes⁴⁴: Enone comprende que Paris ha llegado a Troya con una nueva esposa, mientras que en *Amores* el intérprete del sueño anuncia al amante que, después de un tiempo de duda, será abandonado. La sentencia final del adivino, respecto de la conducta de la amada, podría trasladarse, a partir de la referencia intertextual, a Helena, quien por su naturaleza no estaría libre de cometer un adulterio⁴⁵:

*livor et adverso maculae sub pectore nigrae
pectus adulterii labe carere negant.*
(Ov. Am. 3.5.43-44)⁴⁶

La lividez y las manchas negras que están delante de su pecho muestran que no está libre de la deshonra del adulterio.

Por otro lado, en la profecía de Casandra (Ov. Ep. 5.118), encontramos la partícula *io*⁴⁷, que además de ser una interjección, parece evocar a Ío de forma más literal; es decir, a la muchacha que Júpiter toma como amante y luego transforma en ternera para que Juno no descubra su infidelidad. Existe un aparente paralelismo entre las figuras de Ío y de Helena en el discurso profético de Casandra⁴⁸, ya que Ovidio también emplea los lexemas *iuvenca* y *bos* para referirse, en distintas obras, a las sucesivas metamorfosis de Ío: primero, de humana en novilla (*hoc alii signum Phariam dixere iuvencam, / quae bos ex homine est, ex bove facta dea*, Ov. Fast. 5.619-620)⁴⁹; luego, de animal en diosa (*cum sedeat Phariae sistris operata iuvencae*, Ov. Ars 3.635)⁵⁰ y, en *Metamorfosis*, para referir su transformación y su belleza, incluso bajo la forma animal (*Inachidos vultus mutaverat ille iuvencam; / bos quoque formosa est*, Met. 1.611-612)⁵¹. Se observa, entonces, que en los tres casos la aparición del animal se relaciona estrechamente con la traición o el adulterio, verificándose una vez más, a través de su connotación, la imagen de Helena como mujer infiel.

El tratamiento que recibe la figura de la espartana, como la rival que llega (*venit*)⁵² a los sotos de Enone, no la posiciona como una mujer que ha sido buscada y traída por Paris, sino como un personaje que lleva adelante acciones por iniciativa propia⁵³. En este sentido, resulta interesante pensar que la voz enunciativa de Enone moldea a su gusto y conveniencia la profecía referida cuando la interpreta⁵⁴; por eso evita incluir en la escena al héroe que la ha abandonado y desvía la atención hacia la responsabilidad de esa otra mujer que, simbólicamente, parece haber tomado posesión de Paris al ubicarse en su regazo.

4. Recapitulación y consideraciones finales

Tras verificar, en los dos apartados iniciales, los diferentes calificativos atribuidos por Enone a su rival, hemos señalado distintas relaciones intertextuales que no solo enriquecen el sentido de la carta, sino que evidencian también una larga tradición, *a priori* y *a posteriori* del momento compositivo de la epístola en el plano ficcional. En tal sentido, pudimos demostrar cómo la ninfa construye una narrativa destinada a reforzar su imagen en tanto mujer digna del amor de Paris: para convencerlo de regresar, describe a su rival como alguien que incumple las conductas morales apropiadas para una esposa, que es causa y origen de fatalidades tanto de griegos como de troyanos, y que resulta, por su propia naturaleza, la verdadera responsable

de su rapto y de la situación de abandono que padece Enone. Ello se verifica, especialmente, en el último apartado de nuestro trabajo, donde la particular interpretación de la profecía de Casandra, realizada por la ninfa, refuerza la idea de que no será un rapto, sino el voluntario adulterio de Helena lo que dará origen al futuro padecimiento de Enone, de Paris y de Troya. Como hemos intentado demostrar, la escritura de esta epístola admite un doble plano de lectura, ya que las distintas referencias literarias incluidas en ella le permiten a Ovidio recordar que el vínculo de Paris con Helena no le concierne solo a la ninfa y que la desgracia personal de ese personaje forma parte de una futura desgracia para muchos. En tal sentido, el potencial mántico de la voz enunciativa de Enone se mimetiza con el discurso profético de Casandra y, del mismo modo que la ninfa interpreta el vaticinio de la sacerdotisa de Apolo, el poeta parece invitarnos a leer más allá de la superficie textual de la epístola.

Bibliografía

- ADAMS, J. N. (1982). *The Latin Sexual Vocabulary*. Johns Hopkins University Press.
- ADAMS, J. N. (1983). Words for “prostitute” in Latin. *RhMPh*, 126, 321-358.
- AHL, F. (1985). *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and other Classical Poets*. NCROL.
- ALTON, E. H.; WORMELL, D. E. W., & COURTNEY, E. (1978). *P. Ovidi Nasonis Fastorum Libri Sex*. Teubner.
- BARCHIESI, A. (1993). Future Reflexive. Two Modes of Allusion and Ovid's *Heroides*. *HSPH*, 95, 333-365.
- BOLTON, M. C. (2009). Gendered Spaces in Ovid's *Heroides*. *CW*, 102(3), 273-290.
- CAMINO PLAZA, L. (2015). Las voces femeninas en las *Heroidas* de Ovidio. Nuevas aproximaciones a la elegía de mujeres. *ArtyHum*, 20, 2-13.
- CASALI, S. (1992). Enone, Apollo pastore e l'amore immedicabile. *MD*, 28, 85-100.
- CASALI, S. (2009). Ovidian Intertextuality. En P. E. KNOX (ed.), *A companion to Ovid* (pp. 341-354). Blackwell.
- COWAN, R. (2012). Alas, Poor Io! Bilingual Wordplay in Horace Epode 11. *Mnemosyne*, 65, 753-763.
- DRINKWATER, M. O. (2015). Irreconcilable Differences. Pastoral, Elegy, and Epic in Ovid's *Heroides* 5. *CW*, 108(2), 385-402.
- FREDRICK, D. (2002). Reading broken skin: violence in Roman elegy. En P. A. MILLER (ed.), *Latin Erotic Elegy. An anthology and reader* (pp. 457-479). Routledge.
- FULKERSON, L. (2005). *The Ovidian Heroine as Author*. Cambridge University Press.

- GAMBINO FERNANDES, P. (2018). *A arte de amar Páris nas Heroides de Ovídio. Enone e Helena: introdução tradução e notas* (Tesis de maestría, Universidade de Lisboa). Repositório Ullisboa.
- https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/36333/1/ulff254212_tm.pdf
- GOLD, B. (2012). *A Companion to Roman Love Elegy*. Wiley.
- JACOBSON, H. (1974). *Ovid's Heroides*. Princeton University Press.
- KERSHAW, A. (1993). Io! In Ovid. CQ, 43, 502-504.
- KLINGNER, F. (1959). *Quinti Horatii Flacci Opera*. Teubner.
- KNOX, P. E. (1995). *Ovid. Heroides. Select Epistles*. Cambridge University Press.
- MARRÓN, G. (2014). Resonancias del sintagma *candida bucula* en el *De raptu Helenae de Draconcio*. *Maia*, 66, 390-398.
- MARTOS MONTIEL, J. F. (2014). La influencia griega en el léxico erótico latino. *Ágora. Estudos Clássicos em debate*, 16, 105-136.
- MILLER, F. J. & GOOLD, G. P. (1977). *Ovid: Metamorphoses in Two Volumes*. Harvard University Press.
- MORENO SOLDEVILLA, R. (2011). *Diccionario de motivos amorios en la Literatura Latina (siglos III a. C.-II d. C.)*. Universidad de Huelva.
- MOYA DEL BAÑO, F. (1969). *Estudio mitográfico de las Heroidas de Ovídio*. Universidad de Murcia.
- MOZLEY, J. H. & GOOLD, G. P. (1979). *Ovid in Six Volumes. Vol. 2: Ars Amatoria*. Harvard University Press.
- MYNORS, R. A. B. (1969). *Vergilii Maronis Opera*. Oxford University Press.
- PEARSON, C. S. (1980). Simile and Imagery in Ovid Heroides 4 and 5. *JCS*, 5, 110-129.
- RAMÍREZ DE VERGER JAÉN, A. (2010). *Ovidio. Cartas de las Heroínas*. Akal.
- REITZENSTEIN, R. (1912). Zur Sprache der lateinischen Erotik. *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, 12(2), 1-36.
- ROSATI, G. (1992). L'elegia al femminile le *Heroides* di Ovidio. *MD*, 29, 71-94.
- SCHNIEBS, A. (2006). *De Tibulo al Ars amatoria*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- SHOWERMAN, G. & GOOLD, G. P. (1977). *Ovid in Six Volumes. Vol. 1: Amores*. Harvard University Press.
- SPENTZOU, E. (2003). *Readers and Writers in Ovid's Heroides*. Oxford University Press.
- WARMINGTON E. H. (1938). *Remains of Old Latin III Lucilius, The Twelve Tables*. Loeb Classical Library.
- WILLS, J. (1997). *Repetition in Latin Poetry: figures of Allusion*. Clarendon Press.

Notas

¹ Este trabajo, que se enmarca en el PI 17H014 “*Dimensiones monstruosas de la épica y de sus héroes en Heroidas de Ovidio*”, financiado por la SGCyT de la UNNE, ha sido desarrollado como parte de mis actividades como becaria del CIN. Agradezco a los evaluadores anónimos las pertinentes sugerencias, los comentarios que me permitieron mejorar el trabajo y la lectura atenta de las traducciones.

² Cf. MOYA DEL BAÑO (1969, p. 40); RAMÍREZ DE VERGER JAÉN (2010, p. 120).

³ A diferencia de Partenio de Nicea, tanto Licofrón como Apolodoro presentan la relación de Enone y Paris a partir del abandono del héroe hasta la muerte de la ninfa. El primero se refiere al vaticinio, a la herida del héroe, a la imposibilidad de la ninfa de curarlo y al suicidio de ella sobre su cadáver. A la vez presenta a Enone como causante parcial de la caída de Troya e introduce como personaje al hijo de la pareja, Córito, como el responsable de dar información militar a los griegos a pedido de su madre. Apolodoro, por su parte, solo narra sin demasiada profundidad los acontecimientos principales, tales como la advertencia de la ninfa, el regreso del héroe herido y la negativa de Enone a curarlo por rencor, la muerte de Paris y el arrepentimiento de la ninfa, que la lleva al suicidio.

⁴ Ovidio sitúa la escritura de las cartas en un momento puntual dentro del *continuum* de la tradición (CAMINO PLAZA 2015, p. 4); como explica CASALI (2009, p. 346): “The *Heroides* are elegiac letters that are imagined as written by literary heroines in a precise moment of the ‘high level’ (usually epic or tragic) text in which they have already lived the most important of their literary lives”.

⁵ Sobre el discurso elegíaco y sus rasgos, cf., por ejemplo, GOLD (2012) y MORENO SOLDEVILLA (2011).

⁶ MORENO SOLDEVILLA (2011, p. 369).

⁷ Para el análisis intertextual tenemos en cuenta, particularmente, la idea de ironía intertextual propuesta por BARCHIESI (1993, p. 334): “But what happens when the older tradition enters a new text as a view of the future? The idea that the characters can have a future that has already been written down is much less natural, and calls for constant negotiation between author and reader. (...) the information that the author shares with the audience tends to create a sort of complicity between them directed against the characters. This is the starting point of my analysis; but I want to keep an eye also on the issue of ‘reflexivity’, literary self-consciousness. A combination of these two ways of reading has, or at least ought to have, a strong influence on our way of interpreting certain Alexandrian and Augustan poets.”

⁸ Sigo la edición de KNOX (1995); todas las traducciones de *Heroidas* citadas son de mi autoría.

⁹ Sobre este tópico literario cf. MORENO SOLDEVILLA (2011: 369-371; 419-424).

¹⁰ JACOBSON (1974, p. 180): “In *Mycenaea* the details are adumbrated: the man has done something to offend the Mycenaeans and had better beware the Greeks. One knows who are involved even before the formal epistolary introduction is set in the next distich.”

¹¹ Cf. OLD s.v. Mycenaeus b.

¹² Sigo la edición de MYNORS (1969); todas las traducciones de *Eneida* citadas son de mi autoría.

¹³ GAMBINO FERNANDES (2018, pp. 21-22), quien retoma a CASALI (1992, pp. 88-89), propone dos posibles motivos por los que el poeta habría optado por no indicar explícitamente la capacidad mántica de Enone: por un lado, la incertidumbre sobre el futuro, que es una característica esencial de los personajes elegíacos y sin la que no habría motivos para escribir la carta; por otro, la ironía jocosa, ya que esta epístola no sería posible si Enone tuviera conocimiento de su futuro.

¹⁴ En las demás *Heroidas* que aluden a rivales específicas, sí se las nombra: Medea, en la de Hipsípila (6.75. 127-128 y 151); Iole, en la Deyanira (9.6 y 133); y Creúsa, en la de Medea (12.53).

¹⁵ Cf. Hor. *carm.* 13.18-27, Verg. *A.* 2. 567-587 y 601-603.

¹⁶ Cf. JACOBSON (1974, p. 189).

¹⁷ En cuanto al uso del verbo, nótese que Ovidio señala, en *Ars* 1.655-658, que el castigo para las mujeres que no cumplan con su palabra debe ser proporcional a esa falta: *iustus uterque fuit, neque enim lex aequior ulla est / quam necis tum uero arte perire sua. / Ergo, ut periuras merito periuria fallant, / exemplo doleat femina laesa suo.* (“Uno y otro fueron justos y no hay ley más equitativa que el que los artífices de la muerte mueran por su propio arte, en consecuencia, que los perjuros merecidamente engañen a las perjuras y que, por su ejemplo, la mujer injuriada sienta dolor”); sigo la edición de MOZLEY y GOOLD (1979); todas las traducciones del *Ars amatoria* citadas son de mi autoría.

¹⁸ KNOX (1995, p. 52) registra el participio *defecta* en el texto principal de su edición y *deserta* en su aparato crítico como otra de las variantes. Si bien semánticamente ambos términos son semejantes, el hecho de que haya una variante sugiere que la alusión podría haber sido incluso más explícita.

¹⁹ Más adelante, Enone le reprocha a Paris, precisamente, haber privilegiado el amor por la extranjera sobre el de su patria, cf. *Ov. Ep.* 5.97-98: *Turpe rudimentum, patriae praeponere raptam. / Causa pudenda tua est; iusta vir arma movet.* (“Vergonzoso comienzo anteponer la raptada a la patria. Tu causa es vergonzosa; el marido mueve las armas justas”).

²⁰ La palabra *paelex* es frecuentemente utilizada en *Heroidas* para describir a distintas rivales amorosas. Hipsípila se refiere así a Medea (6.81), Deyanira a Yole (9.121), Medea a Creúsa (12.173) e Hipermestra la utiliza para referirse a Ío como rival de Juno (14.95). El término *amica*, a su vez, se observa en las epístolas de Briseida a Aquiles (3.114), de Deyanira a Hércules (9.110), de Ariadna a Teseo (10.122), y de Helena a Paris (17.264).

²¹ Cf. MARTOS MONTIEL (2014, p. 115).

²² Cf. ADAMS (1983, p. 355).

²³ Cf. ThLL 10:1.38.3-4: “proprie de muliere, quale extra coniugium legitimum cum uiro consuetudinem habet (opp. coniunx, nupta, uxor, passim; uergit in notionem aemulae, rualis, maxime ubi indicatur uxor legitima per gen. uel pron. poss.)” y, particularmente, 39.29-38.

²⁴ Cf. ThLL 1:1912.54-1913.38 y, particularmente, 58-59: “*paelex, concubina, scortum*”.

²⁵ Cf. SCHNIEBS (2006, p. 126) y MARTOS MONTIEL (2014, p. 115).

²⁶ KNOX (1995, p. 154) explica que, mediante el término *dira*, Enone asimila a Helena con un mal presagio.

²⁷ Acerca del código amoroso de la *amicitia* y el *foedus amoris* en la elegía romana, cf. REITZENSTEIN (1912), particularmente lo señalado con respecto a Ovidio en la pág. 36: “Schon für Ovid ist die Freundschaft zwischen Mann und Weib nur noch eine Art Klientelverhältnis, das dem *amor* entgegengesetzt werden kann.”

²⁸ Cf. Lucil. 4.2.185: *haerebat mucro gladiumque in pectore totum* (“Tenía clavada la punta y toda la espada en el pecho”); sigo la edición de WARMINGTON (1938); la traducción de Lucilio es de mi autoría. Sobre el verbo *haereo*, cf. ADAMS (1982, pp. 181-182) y ThLL 6:3.2495.48-49.

²⁹ Cf. BOLTON (2009, p. 282): “Here, *haerebat* presents Helen as a sexual entity almost indivisible from Paris, and could also be considered as a picture of the triumphant female.”

³⁰ Enone pone en duda la veracidad de los secuestros de Helena, cf. Ov. Ep. 5.132: *quae totiens rapta est, praebuit ipsa rapi* (“quien tan a menudo ha sido raptada, ella misma permite el rapto”).

³¹ Si bien se trata de un término que no aparece muchas veces en *Heroidas*, Hipsípila lo usa para designar a Medea (6.133), Deyanira a Ónfale (9.53), Laodamía a Helena (13.131), y Helena a sí misma (17.217).

³² Cf. KNOX (1995, p. 164); este autor menciona que Ovidio utiliza el término sólo once veces en toda su obra, pero en ThLL 1:880.77.82 se registran quince ocurrencias (Ov. Am. 2.18.37; 3.4.29 y 37; 3.6.77; Ep. 5.125; 6.133; 9.53; 13.131; 16.217; Ars 1.295; Met. 2.471; 8.132; 10.347; Tr. 2.371; e *lb.* 399), entre las que deben subsanarse dos erratas Ov. Ep. 16.217 (= 17.219) e *lb.* 399 (=309), y adicionarse la omisión de Ov. Am. 3.4.5.

³³ Cf. Ov. Ep. 5.129: *A iuvene et cupido credatur reddita uirgo?* (“¿Es creíble que un apasionado joven la haya devuelto virgen?”); y 131-132: *Vim licet appelles et culpam nomine ueles / quae totiens rapta est, praebuit ipsa rapi* (“Es posible que lo llames violencia y ocultes la falta bajo ese nombre / quien a menudo es raptada, ella misma permite el rapto”).

³⁴ Cf. Ov. Ep. 5.139-142: *Me fide conspicuus Troiae munitor amauit: / ille meae spolium uirginitatis habet, / id quoque luctando, rupi tamen ungue capillos, / oraque sunt digitis aspera facta meis* (“Me amó el fortificador de Troya notorio por su lira: él tiene el despojo de mi virginidad, esto también por la fuerza. No obstante, arranqué todo su cabello con mis uñas y con mis dedos causé heridas en su cara”).

³⁵ Cf. ADAMS (1983, pp. 350-351).

³⁶ Cf., por ejemplo, Hor. Carm. 3.3.25 (*Lacaenae... adulterae*), pasaje que retomaremos luego al referirnos al uso de los gentilicios para presentar a Helena.

³⁷ Cf. DRINKWATER (2015, pp. 399-400).

³⁸ En la *Heroida* 16, Paris se refiere a Helena con el matronímico *Ledaea* (hija de Leda), sin embargo, esta designación no es casual, puesto que pretende evocar el pasado adúltero de Leda para que Helena siga el modelo de conducta amorosa de su madre (GAMBINO FERNANDES, 2018, p. 31).

³⁹ Cf. E. *Tr.* 34-35 (ἡ Λάκαινα Τυνδαρίς / Ἑλένη) y *IT* 806 (ἡ Λάκαινα Τυνδαρίς).

⁴⁰ El gentilicio *Lacaena* está acompañado, en este caso, por otros términos que fortalecen la imagen de Helena como adúltera, condición que se hace extensiva también a la familia de su raptor, cf. Hor. *carm.* 3.3.25-28: *iam nec Lacaenae splendet adulterae / famosus hospes nec Priami domus / periura pugnaces Achivos / Hectoreis opibus refringit* (“Ya no brilla el famoso huésped de la adúltera *lacedemonia* / ni con las fuerzas de Héctor, / la perjura casa de Príamo / domina a los combativos griegos”); sigo la edición de KLINGNER (1959); la traducción de Horacio es de mi autoría.

⁴¹ Cf. Verg. A. 2.567-569: *iamque adeo super unus eram: quum limina Vestae / servantem et tacitam secreta in sede latentem / Tyndarida adspicio; dant clara incendia lucem erranti, passimque oculos percuncta ferenti* (“me hallaba solo cuando vi a la *tindárida* cuidando los umbrales de Vesta, y escondida en silencio en algún lugar apartado donde esconderse; los claros incendios me dan luz a mí que estaba errante y miraba por todos lados todo”); y Verg. A. 2.601-603: *Non tibi Tyndaridis facies invisae Lacaenae, / culpatusve Paris, divum inclementia, divum, / has evertit opes sternitque a culmine Troiam* (“No el rostro odioso para ti de la *tindárida lacedemonia*, o el culpado Paris; la inclemencia de los dioses, sí, de los dioses, ha destruido este poder y ha derribado a Troya de su cumbre”).

⁴² Cf. AHL (1985, p. 203).

⁴³ En Apollod. 3.12, Enone aprendió el arte adivinatorio de Rea; mientras que en Parth. 4 su don es un regalo del mismo Apolo.

⁴⁴ En relación con la desgracia desatada por un animal, cf. MARRÓN (2014), donde se explica el vínculo entre la llegada de la tempestad y el arribo de una novilla blanca (*candida bucula*), relacionando el octavo de los *Romulea* de Draconio con Ov. *Am.* 3.5, y 33-38.

⁴⁵ FREDRICK (2002, p. 469) señala que el lexema *livor*, en Ov. *Am.* 1.5 y 1.7, se refiere al hematoma que funciona como prueba de una relación sexual.

⁴⁶ Sigo la edición de SHOWERMAN y GOOLD (1977); la traducción de *Amores* es de mi autoría.

⁴⁷ Sobre la figura de Ío, véase COWAN (2012), PEARSON (1980) y WILLS (1997).

⁴⁸ KERSHAW (1993, pp. 408-409).

⁴⁹ “Otros dicen que este signo es la novilla faria, que se convirtió de hombre en vaca y de vaca en diosa”; sigo la edición de ALTON, WORMELL y COURTNEY (1978); la traducción de *Fastos* es de mi autoría.

⁵⁰ “Cuando está sentada y ocupada en los sistros de la ternera de Faros”.

⁵¹ “Él había cambiado la apariencia de la Ináquide por una ternera, como vaca es también hermosa”; sigo la edición de MILLER y GOOLD (1977); la traducción de *Metamorfosis* es de mi autoría.

⁵² El término se repite en Ov. *Ep.* 5.117 y 118, dentro del discurso oracular de Casandra.

⁵³ Helena cuestiona todos los reproches de Enone, velados en su carta a Paris (*Ep.* 17), lo que supondría que la espartana leyó la carta de la ninfa. Sobre las interacciones entre las heroínas, consultar FULKERSON (2005); GAMBINO FERNANDES (2018); SPENTZOU (2003).

⁵⁴ En la *Heroida* 16, Paris también recupera el mismo presagio de Casandra pero, al igual que Enone, el héroe interpreta los dichos de su hermana de forma conveniente para su situación: *vera fuit vates; dictos invenimus ignes, / et ferus in molli pectore flagrat amor!* (“fue una adivina verídica; ¡he encontrado el fuego que me predijo y un amor arde indómito en mi tierno corazón!”).