



Uictorem ictae subcubuisse queror: representaciones del pudor masculino en las *Heroidas* 4, 9 y 17 de Ovidio

ROMINA FLORES

Universidad Nacional del Nordeste
 roandflores@gmail.com

.....
 Recibido: 22/06/2023
 Aceptado: 26/10/2023

En el presente trabajo se analizan las *Heroidas* 4, 9 y 17 en las que Fedra, Deyanira y Helena cuestionan la *pudicitia* de sus contrapartes masculinas: Hipólito, Hércules y Paris, respectivamente. En el análisis, se consideran las características de los héroes y el contexto ficcional en el que se compone cada carta para delimitar los alcances del pudor masculino. La hipótesis de lectura es que las heroínas escriben con la intención de enfrentarse a la tradición, que las considera impúdicas, y construyen el discurso epistolar a los efectos de presentar su conducta como la apropiada y la masculina como la inadecuada.

Pudicitia / pudor / moral sexual / masculinidad / voz femenina

...

***UICTOREM UICTAE SUBCUBUISSE QUEROR*: REPRESENTATIONS OF MASCULINE SEXUAL MORALITY ON OVID'S *HEROIDES* 4, 9 AND 17**

In this paper, we analyze *Heroides* 4, 9 and 17 in which Phaedra, Deianira and Helen question the *pudicitia* of their male counterparts: Hippolytus, Hercules and Paris, respectively. We consider the heroes' characteristics and the fictional writing context of each letter to delimit the scope of masculine sexual morality. Our reading hypothesis proposes that the heroines write with the intention of confronting the tradition, which considers them impudent, and so they elaborate the epistolary discourse in order to present their behavior as appropriate and the masculine behavior as inadequate.

Pudicitia / pudor / sexual morality / masculinity / feminine voice



Elegy in the *Heroides* can only mislead: it changes everything,
but it does not actually change anything¹

1. Introducción

El lexema *pudicitia*² se refiere, entre otras acepciones, a una serie de actitudes morales relacionadas principalmente con la virtud y la moderación sexual que configuran la conducta de la sociedad romana. En este sentido, el *pudor*³, emoción que regula el comportamiento, afecta tanto a hombres como mujeres.

La literatura latina presenta diversas figuras paradigmáticas del pudor y la moral sexual, tanto femeninas (Lucrecia, Penélope, entre otras) como masculinas (Belofontes e Hipólito). Sin embargo, la crítica literaria, tradicionalmente, ha entendido el término *pudicitia* como “virtud sexual femenina” y centrado sus análisis en función de las representaciones vinculadas con las mujeres⁴.

Atendiendo a dicho sesgo, en el presente artículo analizamos representaciones de figuras masculinas caracterizadas con los lexemas *pudicitia* y *pudor*. Específicamente, las propuestas por *Heroidas*, texto epistolar ovidiano cuya autoría ficcional corresponde a diversas mujeres de la mitología y de la literatura clásica, y en el que tales conceptos se emplean para describir a los héroes Hipólito (*Ep.* 4), Hércules (*Ep.* 9) y Paris (*Ep.* 17).

En sus cartas, las emisoras coinciden en cuestionar el pudor masculino, ya sea por su exceso (el primer caso) como su completa falta (los últimos dos). Consideramos que las circunstancias particulares de cada héroe y carta permiten delimitar los alcances del pudor masculino en el conjunto epistolar. En consecuencia, nuestra propuesta consiste en analizar las representaciones de Hipólito, Hércules y Paris construidas por las voces enunciativas de Fedra, Deyanira y Helena, respectivamente. A su vez, nuestra hipótesis es que, valiéndose del juego intertextual, intratextual y de resignificación propio de las *Heroidas*, las heroínas cuestionan la *pudicitia* masculina como forma de enfrentarse a la tradición mitológica clásica, que las considera mujeres impúdicas. Así, ponen en crisis no solo las construcciones en torno a tales héroes, sino también a la tradición grecolatina precedente que las colocó en el rol de victimarias.

Por lo expuesto, a partir de un abordaje filológico interpretativo⁵, prestaremos especial atención a los versos en que aparecen los lexemas correspondientes al campo semántico del pudor, con el fin de determinar los alcances de la moral sexual masculina en el corpus seleccionado. Además, nos ocuparemos del horizonte de referencia, indagando en las prácticas sociales propias del contexto de producción de las *Heroidas*.

Consideramos importante destacar, asimismo, que en las últimas décadas las cartas de las heroínas adquirieron especial relevancia en los estudios críticos al ser consideradas “escritura de mujeres” que reescriben en primera persona historias anteriormente narradas por hombres. Por los intereses de esta investigación, las perspectivas de abordaje desarrolladas y la relevancia de sus propuestas, nuestro marco teórico está conformado por los trabajos de Lindheim (2003), Spentzou

(2003) y Fulkerson (2005). Asimismo, a pesar del renovado interés en su estudio, el tratamiento de la *pudicitia* masculina en *Heroidas* no integra los temas trabajados sistemáticamente por la crítica ovidiana. En consecuencia, nuestra propuesta de análisis se centra en las aproximaciones conceptuales sobre la moral sexual romana propuestas por Librán Moreno (2007), Langlands (2006) y Kuefler (2001).

Organizamos el trabajo en diversos apartados: en el primero ahondamos en los múltiples alcances de los lexemas *pudicitia* y *pudor*, así como en su influjo en la cultura y la literatura latinas; a continuación, nos centramos en las particularidades de las *Heroidas*, tanto en cuanto conjunto como individualmente; en los siguientes, analizamos las epístolas 4, 9 y 17, atendiendo en primer lugar a la perspectiva de las heroínas y luego a las características del pudor del héroe correspondiente.

2. Sobre *pudicitia* y *pudor*

La conducta sexual de la población constituía un tópico de discusión muy importante para la sociedad romana, que consideraba que el pudor “governs an individual’s sexuality and relationships with others and with society as a whole, and it also has profound implications for non sexual behaviour”⁶. Uno de los temas sobre los que se debatía era la *pudicitia*, definida por el *OLD* 1: “Sexual purity, chastity, virtue”; y por el *Diccionario de motivos amorios en la Literatura Latina* como: “Temor a recibir una censura merecida de tipo moral”⁷.

El lexema *pudicitia* posee múltiples significados y carece de antecedente griego directo, lo que lo distingue de otros conceptos morales latinos⁸. Dicho término caracteriza la virtud moral sexual, se refiere a una serie de conductas pudorosas y es, además, el nombre de un culto y de una diosa que lo personifica⁹. A la vez, como ya se ha indicado, la *pudicitia* constituía un tema de debate social en la Roma Antigua e integraba un área de la ética en la que las mujeres jugaban un papel tan importante como los hombres, ya que se consideraba una virtud que fortalecía a ambos géneros. Asimismo, se discutía sobre las diferencias entre hombres y mujeres, la relación entre cuerpo y mente, el poder y el estatus social¹⁰.

Conceptual y etimológicamente relacionado¹¹, encontramos el término *pudor*, entendido como una emoción “negativa”, experimentada como una forma de miedo e incomodidad¹² ante la posibilidad de la crítica social. Esto es, el *pudor* es provocado por la mirada moralizante de la comunidad, que impone restricciones al individuo, por lo que funciona como regulador del comportamiento. Por otra parte, se lo considera “fluido y matizado” ya que es distinto en cada ocasión y para cada persona¹³.

Podemos afirmar que el sentido del pudor se basa en el autocontrol de los impulsos en la justa medida –si bien dicha medida, como veremos a continuación, es muy distinta dependiendo de si se trata de mujeres u hombres–. En consecuencia, se lo considera propio solamente de personas libres y su pérdida es severamente castigada¹⁴. Al tomar en cuenta ambos lexemas, se podría decir que “*pudor* es a la mente lo que *pudicitia* al cuerpo”¹⁵. Otros términos como *castitas*,

sanctitas, abstinencia, continentia, verecundia y modestia se asocian también a la virtud sexual¹⁶.

En lo que respecta a la conducta femenina, una conducta pudorosa está marcada por la virginidad, la castidad, la fidelidad y el recato, entre otras cualidades¹⁷. La *pudicitia* es la característica más importante para las mujeres romanas y motivo de alabanza social, por lo que debe demostrarse al resto: “ideally *pudicitia* would shine forth from a married woman”¹⁸. No basta con regular el comportamiento sexual “en las formas aceptadas”, sino que la virtud sexual de la matrona debe ser tan clara como para ser advertida por todos. Una mujer *pudica* llega virgen a sus nupcias, tiene relaciones sexuales solo con su esposo y deja de participar de ellas si queda viuda. El sexo cumple únicamente la función reproductiva, la cual debe llevarse a cabo dentro del matrimonio¹⁹. En otras palabras, la *pudicitia* no es meramente una cualidad a destacar sino también una herramienta para controlar la sexualidad femenina y perpetuar la dominación masculina. Como indica Kuefler: “This was the ancient Roman sexual ideal for women, an ideal that did not so much celebrate any innate goodness in women as it did successful control of women by their male guardians”²⁰. Así, se considera impúdica a la joven que demuestra “excesiva independencia de carácter y pensamiento y escaso autodomínio de las pasiones al anhelar tener un marido elegido por ella o bien al perseguir a un hombre”²¹.

Por su parte, para los varones romanos la sexualidad es un aspecto central de su identidad, a la par con la participación en los asuntos públicos: “both sexual and political dominance were understood as the proper positioning of adult males”²². De manera general, la *pudicitia* y su anverso semántico, la *impudicitia*, marcan los límites de su sexualidad y son considerados sinónimos de masculinidad y falta de masculinidad, respectivamente²³. Para estar dentro de tales límites, los hombres libres deben ser sexualmente activos aunque demostrando autocontrol; al carecer de este, se considera que no merecen los privilegios de los que disfrutaban por su género y estatus social²⁴.

La conducta sexual masculina está asociada a la dominación²⁵, por lo que para alcanzar el ideal de castidad y pudor se debe mantener “la integridad del cuerpo”, es decir, no debe ser penetrado²⁶. En este sentido, si un varón adopta un rol pasivo durante el sexo anal o realiza sexo oral a su pareja se considera que ha perdido su castidad; en cambio, es casto si mantiene relaciones sexuales con su esposa o una pareja sexual admitida socialmente (entre las que podemos encontrar prostitutas y esclavos), siempre y cuando lo hiciera “moderadamente” y asumiera un rol activo²⁷.

Tal contraste demuestra que durante los tiempos de Augusto la libertad sexual y las leyes que la regulan son claramente inequitativas entre hombres y mujeres,²⁸ así sea en la adolescencia, durante el matrimonio, o incluso tras la viudez²⁹. Vale aclarar que, en ambos casos, la *pudicitia* implica el control de los deseos y la supresión de las pasiones en la justa medida, no su plena supresión. Posteriormente, diversos cambios legales y sociales ocurridos durante el Imperio llevaron a que los alcances de la *pudicitia* se modificasen, al punto que hacia el final

de esta etapa las diferencias entre hombres y mujeres no eran tan marcadas; de este modo, el comportamiento masculino pasó a ser asociado al autocontrol sexual³⁰.

En las manifestaciones literarias, los poetas ensalzan el valor de la *pudicitia* a partir de la representación de diversas figuras que sirven de modelo de conducta; en este sentido, ambos géneros son considerados: entre sus paradigmas encontramos tanto a Lucrecia (Ov. *Fast.* 2. 723-852), Penélope (Hor. *S.* 2. 5. 77-81), Evadne (Ov. *Ars* 3. 22) y las Sabinas (Juv. 4. 1), como a Belerofontes (Hor. *Carm.* 3. 7. 15) e Hipólito (Hor. *Carm.* 4. 7. 25)³¹. Por otra parte, en el lenguaje del mito la virginidad femenina indica no solo pureza, sino también autonomía respecto a la sujeción a un marido³².

Al adentrarnos en la elegía, la *pudicitia* tiene sus propias connotaciones. Como la intención es ganarse el amor de la amada, los poetas elegíacos no alaban su castidad a ultranza³³, en cambio, se considera que “el respeto a la *pudicitia* como parte integrante del *amor castus* es compatible con una vida sexual activa y un amor apasionado dentro del matrimonio”³⁴. Asimismo, es importante recordar que tal comportamiento por parte del poeta se inscribe dentro del código literario correspondiente a la poesía amorosa (calificada también como *iocus*, “término que denota cierto atrevimiento e incide sobre el erotismo, sobre todo verbal”³⁵). Ahora bien, para determinar las connotaciones del pudor masculino en el corpus seleccionado, debemos destacar ciertos aspectos que lo distinguen antes de adentrarnos en los textos.

3. Particularidades de las *Heroidas*

Las *Cartas de las heroínas* presentan, en primer lugar, la particularidad de dar lugar a la voz enunciativa femenina, prácticamente excluida en las manifestaciones literarias que la preceden. La autoría ficcional corresponde a diversas mujeres de la tradición clásica que relatan en primera persona sus perspectivas de los hechos, circunstancia que no solo les otorga un rol protagónico en los relatos sino que les permite re-narrar historias conocidas de una manera desconocida.

Las *Heroidas* oponen al punto de vista masculino la visión de la mujer³⁶ a través de “the exploration of intense emotion, erotic and romantic grief, introspection and personal feelings given precedence over political and social concerns”³⁷. Las particularidades de esta colección se multiplican si tomamos en consideración la diversidad de voces enunciativas femeninas (en lugar de una única voz masculina) de jóvenes mujeres que escriben a sus contrapartes, lo que invierte las normas de la poesía elegíaca canónica y de la propia cultura literaria romana; y, además, el contenido de las cartas, que configura un texto de ambiciosa hibridez genérica en el que la elegía se conjuga con la narrativa y la poesía dramática³⁸. Asimismo, la elegía, como “género subversivo”, se caracteriza por burlarse, desafiar y socavar las figuras de la tradición grecorromana³⁹, algo que distingue a las *Heroidas* especialmente.

Mientras que las cartas simples (las primeras quince del conjunto) son autónomas ya que incluyen toda la información necesaria y, ante todo, están formuladas de forma que no requieran una respuesta⁴⁰, en las cartas dobles contamos con un primer texto escrito por un héroe y una contestación de parte de la heroína; de este modo

The double Heroides add a further dimension as the interplay between voices becomes an important narrative feature. (...) The paired letters open up new possibilities for engaging with traditional myth, for presenting opposing viewpoints on a single situation, for exploring the nature and process of communication⁴¹.

Las epístolas 4 y 9⁴² presentan como enunciadoras a Fedra y Deyanira, heroínas que se diferencian de las demás –que aspiran a recuperar el amor del héroe que las abandonó, descuidó o traicionó– por los objetivos que persiguen. En el primer caso porque, durante la ausencia de su esposo Teseo, la cretense escribe una carta de seducción⁴³ con el fin de conquistar a su hijastro, por lo que “no se trata de recuperar un amor perdido, sino de iniciar una relación prohibida”⁴⁴. Por su parte, el escrito de Deyanira destaca por el claro e insistente reclamo de la heroína, quien cuestiona al héroe por sus actos impúdicos tras la llegada de la concubina Yole al palacio. Por ello, la carta presenta desde el comienzo un tono crítico e invectivo, lo que la diferencia de otras epístolas de la misma colección: Deyanira no pretende el retorno del amante que la abandonó, sino que se muestra más preocupada por mantener el estatus social de esposa de un hombre ilustre. De las cartas dobles nos compete el primer par, escrito por Paris y Helena. Por los intereses del artículo, nos centraremos en la segunda epístola, en la que la heroína responde a los intentos de seducción del huésped, quien aprovecha la ausencia de Menelao para acercarse a su esposa y convencerla de huir con él a Troya.

Atendiendo a las características mencionadas, a continuación abordamos el análisis de las *Heroidas* según el orden en que las mencionamos en este apartado, considerando en primer lugar las intenciones que las heroínas demuestran tras sus escritos, para luego profundizar en las características del pudor masculino exhibidas en cada caso.

4. La intención de Fedra. Sus argumentos

Como indicamos previamente, aprovechando la ausencia de su esposo, Fedra escribe la epístola con la intención de seducir a su hijastro, Hipólito⁴⁵. Víctima de enfermedad de amor⁴⁶, la cretense reniega de su esposo y de sus hijos, y se declara virgen, aduciendo que nunca antes amó (Ov. *Ep.* 4.29-30). Asimismo, excusa sus sentimientos y acciones en la intervención del dios Amor y en la maldición que Venus impuso a su familia (Ov. *Ep.* 4.53-66).

En la carta, la reina cuenta que intentó confesarse en tres oportunidades, pero que el *pudor* se lo impidió (Ov. *Ep.* 4.7-8). Aunque admite que el pudor y el amor

deberían converger, la fuerza de este último es mayor y la incita a expresar sus sentimientos por escrito (*Ov. Ep.* 4.9-10). Finalmente, declara haber perdido el pudor y que, para quienes aman, sus reglas ya no tienen lugar (*Ov. Ep.* 4.154-155).

Así pues, Fedra cuestiona el excesivo pudor del héroe a la vez que desarrolla argumentos con los que busca legitimar, al menos en apariencia, la relación ilícita. La fundamentación se refuerza con el empleo de ejemplos de la tradición literaria, como las historias de Céfalo, Adonis y Meleagro (*Ov. Ep.* 4.93-99). Menciona incluso a los mismos Júpiter y Juno, caso especialmente relevante para esta investigación por la relación filial que también comparten y a partir del que, según la heroína, su amor también sería lícito:

Iuppiter esse pium statuit, quodcumque iuaret,
et fas omne facit fratre marita soror.

(*Ov. Ep.* 4.133-134)

Júpiter estableció que estaría bien cualquier cosa que gustara
y una hermana casada con un hermano hace que todo sea lícito.

Destacamos, sin embargo, la astucia con la que la cretense juega con los límites entre las esferas⁴⁷ privada (caracterizada, esencialmente, por el ámbito doméstico) y pública (entendida como todo espacio fuera del hogar, donde las personas y los discursos circulan libremente). En este sentido, será central en su argumentación la propuesta de llevar a cabo la relación ilícita dentro del palacio, puesto que el parentesco y hogar compartido ocultarán la culpa:

nec labor est celare, licet peccemus, amorem.
cognato poterit nomine culpa tegi.
viderit amplexos aliquis, laudabimur ambo;
dicar privigno fida noverca meo.

(*Ov. Ep.* 4.137-140)

Y no es difícil ocultar el amor, aunque cometamos una falta.
El nombre de nuestro parentesco podrá cubrir la culpa.
Quienes vean nuestros abrazos, nos alabarán a ambos;
dirán que tenemos la confianza de una madrastra a un hijastro.

ut tenuit domus una duos, domus una tenebit;
oscula aperta dabas, oscula aperta dabis;
tutus eris mecum laudemque merebere culpa,
tu licet in lecto conspiciare meo.

(*Ov. Ep.* 4.143-146)

Si una casa nos albergó a ambos, una casa nos albergará;
si me diste besos sin ocultarlos, me darás besos sin ocultarlos;
conmigo estarás protegido, tu culpa merecerá alabanza,
así te vean en mi cama.

Como podemos apreciar, Fedra argumenta en favor de la relación amorosa recalcando la necesidad de que el pudor se acompañe con amor, siendo este válido incluso entre familiares. Además, considera que no importa qué hagan o dónde los encuentren, sus acciones serán interpretadas en función de la relación familiar, sus afectos alabados y, en consecuencia, la falta pasaría desapercibida. De este modo, la reina intenta convencer a Hipólito de estar juntos, al mismo tiempo que evita poner en riesgo su posición de reina y su *fama*. A estos argumentos se suma la crítica al pudor del héroe, la cual desarrollamos a continuación.

5. El pudor de Hipólito

Hipólito es reconocido en la tradición grecolatina por ser el paradigma del pudor y por su odio hacia todas las mujeres⁴⁸. El héroe se ha consagrado a la diosa Diana, por lo que se mantiene casto y dedica sus días a la caza. Sin embargo, esta actitud es cuestionable porque, recordemos, la *pudicitia* debía practicarse en la medida justa, no en exceso.

La apariencia pudorosa de Hipólito se describe en el pasaje de la estancia de Fedra en Eleusis:

Candida uestis erat, praecinctorum flore capilli,
 Flava uerecundus tinxerat ora rubor,
 Quemque uocant aliae uultum rigidumque trucemque,
 Pro rigido Phaedra iudice fortis erat.

(Ov. *Ep.* 4.71-74)⁴⁹

Tu vestido era blanco, tus cabellos cercados por flores,
 un *pudoroso rubor* había teñido tus sonrosadas mejillas,
 y el rostro que otras llaman *rígido* y salvaje,
 antes que *rígido*, a juicio de Fedra, era fuerte.

El rubor del rostro, considerado en la Antigüedad como signo de pudor y castidad⁵⁰, contrasta con el “rígido y salvaje” perfil de Hipólito, lo que causa la crítica de las mujeres. Si bien Fedra dice defender esta característica en el aspecto de su amado, al mismo tiempo cuestiona su dureza, pero más bien (o además) en cuanto a su forma de ser, como vemos en versos posteriores:

Tu modo duritiam siluis depone iugosis.
 Non sum materia digna perire tua.

(Ov. *Ep.* 4.85-86)

Al menos, deja tú la *insensibilidad* en los bosques montañosos.
 No soy digna de perecer por tu *forma de ser*.

La cretense le pide que tenga en cuenta sus sentimientos y que abandone la dureza e insensibilidad que lo distinguen, solicitud que repite hacia el final de la carta: “*Da ueniam fassae duraque corda doma*” (Perdona mi confesión y domina tu duro corazón, *Ov. Ep.* 4.156). Incluimos en la traducción ambos sentidos de *duritiam* atendiendo a las siguientes acepciones del *OLD*: 1: “*The quality of physical hardness*”; 5b: “*hardness (towards others), harshness*”; y 6: “*Insensibility (of the mind or feelings)*”. El sentido de dureza se sustenta en la relación semántica entre las primeras dos acepciones referidas y el término *rigidum*, previamente citado⁵¹. Además, seguimos en la traducción a Moya del Baño quien indica que el lexema *materia* también alude a la dureza y crueldad de Hipólito⁵².

Fedra abandona la alabanza y juzga el accionar pudoroso del héroe. No solo cuestiona los motivos de su castidad y apunta a la necesidad de ceder ante el amor, sino que también critica a la misma diosa Diana:

Quid iuuat incinctae studia exercere Dianae
Et Veneri numeras eripuisse suos?
Quod caret alterna requie, durable non est;

(*Ov. Ep.* 4.87-89)

¿Por qué te complace ejercer los oficios de Diana, la ceñida,
y haber quitado a Venus lo que le pertenece?
Lo que carece a su vez de descanso no perdura.

En este último pasaje, Fedra aboga a favor de que Hipólito equilibre sus pasiones, esto es, que no se dedique solo a Diana, sino que conceda también a Venus lo que le corresponde. Acompaña a este pedido la comparación de la actitud casta con la tensión del arco y la evocación a la necesidad de un descanso para mantener aptas las cualidades físicas: “*Haec reparat uires fessaque membra nouat;/ Arcus (et arma tuae tibi sunt imitanda Dianae)/ Si numquam cesses tendere, mollis erit*” (*Ov. Ep.* 4.90-92).

La sistemática crítica a la actitud de Hipólito se sostiene a lo largo de la carta y a partir de diversos lexemas (*rigidum*, *duritia* y *materia*). En conjunto, queda claro que el pudor de un hombre soltero es motivo de alabanza solo hasta cierto punto. Si bien la apariencia pudorosa de Hipólito atrae la pasión de Fedra, la dureza de su carácter es un punto objetable: no cumple con el mandato de la *puđicitia* al mantenerse plenamente casto y reniega de su responsabilidad como *uir* de llevar una vida sexualmente activa en los parámetros moralmente aceptados⁵³.

6. La intención de Deyanira. Su voz enunciativa

La intención de Deyanira en la epístola 9 es que Hércules recupere, mediante acciones heroicas, el honor perdido por su sumisión amorosa ante Yole. En este sentido, “el tono inyectivo se fundamenta por tanto en este interés de Deyanira por incitar a Hércules a recuperar su condición de héroe: pretende que las críticas le (sic) convenzan”⁵⁴. Esta interpretación de los objetivos de Deyanira se sustenta, por

un lado, en las características de la moral sexual romana ya que, como se indicó, tanto la *pudicitia* como el *pudor* implican el temor a ser censurado moralmente. Por el otro, en la importancia que tiene para ella su *fama* (término muy presente en la carta y sobre el que nos explayaremos más adelante) y cómo esta puede ser afectada por las acciones de su esposo.

El carácter de Deyanira está basado en dos conceptos puramente sociales: el *pudor* y la *fama*, como veremos a continuación. La heroína ovidiana demuestra tener interiorizadas una serie de normas sociales, percibidas especialmente en los versos 27-46, donde se retrata como esposa fiel. En este sentido, coincidimos con la interpretación de Jacobson, que considera a Deyanira una mujer “who is married to a great man and lives through and in her husband’s greatness”⁵⁵; por ello, para poder seguir compartiendo su honor, lo incita a comportarse como un héroe. Como indica Blázquez Noya,

Deyanira sería la esposa cotidiana común que está casada con un gran hombre y que encuentra su razón de ser en la grandeza de su esposo, de modo que su propio honor se encuentra en la preeminencia de su marido. Y eso depende, por un lado, del mantenimiento del estatus heroico de Hércules, y por otro, del mantenimiento de su propio estatus de esposa⁵⁶.

Por su parte, Lindheim sostiene que Deyanira hace a Hércules el protagonista de su narración, definiendo así su propia identidad, primero, a partir de la ausencia de su marido y, segundo, de su condición de esposa del héroe. De este modo, el lector interno (Hércules, destinatario de la carta) influye en su escritura: “the heroine writes as if considerations of her addressee, rather than thoughts of herself, dictate each and every word she puts down on paper”⁵⁷.

En consecuencia, con sus palabras Deyanira busca despertar el *pudor* de su esposo. Para ello, primero compara de forma irónica su glorioso pasado con su impúdico presente (Ov. *Ep.* 9.13-26), para luego recordar su tiempo como esclavo de la reina Ónfale, *exemplum* de lo que podría ser su relación con Yole (Ov. *Ep.* 9.47-118). A su vez, en la carta se distinguen dos tonos en su voz enunciativa: uno inyectivo, al referir a la relación de Hércules y Yole (Ov. *Ep.* 9.1-26, 47-130), y uno de lamento irónico, al hablar de sí misma y sus sentimientos (Ov. *Ep.* 9.27-46, 131-136, 143-168). En conjunto, la crítica de la misiva “redunda en elevar a la escritora a una posición de superioridad discursiva y moral”⁵⁸.

La posición de Deyanira es clara desde el comienzo: considera que su esposo ha perdido el honor porque, aun habiendo vencido a cuanto adversario se le presentara, lo ha derrotado la cautiva Yole (Ov. *Ep.* 9.2-6). La heroína presentará sus argumentos basándose en los hechos que descubre por los rumores (Ov. *Ep.* 9.13-118) y aquellos que forman parte de la realidad que la rodea (Ov. *Ep.* 9.119-168). El *pudor* perdido será referido en diversas oportunidades; veremos a continuación cómo se inserta el término en la carta para determinar los alcances del pudor masculino en los hombres casados.

7. *El pudor de Hércules*

Demostrándose segura del camino que va a emprender, Deyanira expresa la crítica al héroe desde el inicio de la misiva:

Victorem uictae subcubuisse queror.
Fama Pelasgiadas subito peruenit in urbes
Decolor et factis infitianda tuis,
Quem numquam Iuno seriesque immensa laborum
Fregerit, huic Iolen imposuisse iugum.

(Ov. *Ep.* 9.2-6)

Lamento que el vencedor haya sucumbido ante la vencida.
Ha llegado inesperadamente a las ciudades pelasgas un *rumor*
deshonroso y que tus actos deben desmentir.
A quien nunca Juno y su inmensa serie de trabajos
quebrantaron, Yole le ha puesto el yugo.

Plus tibi quam Iuno nocuit Venus; illa premendo
Sustulit, haec humili sub pede colla tenet.

(Ov. *Ep.* 9.11-12)

Más que Juno, Venus te ha dañado; aquella, despreciándote,
Te elevó, esta bajo su humilde pie tiene tu cuello.

Estas declaraciones iniciales presentan la postura de Deyanira: Hércules ya no es un héroe porque lo venció el amor (Venus), quien le ha traído más desgracias que la misma Juno. Del pasaje resulta especialmente relevante el término *fama* (tanto por su importancia en el discurso como por estar, en este caso, en posición inicial del verso), que en la carta adquirirá los significados de “rumor” y “renombre”, dependiendo de la situación⁵⁹. En este caso, *fama* (con el sentido de “rumor”) es adjetivada por *decolor*⁶⁰, lo que da inicio al léxico relacionado con la deshonra de Hércules.

A partir de este punto, la moral sexual de Hércules será cuestionada en distintas ocasiones y de diversas formas. Sin embargo, nos centraremos en aquellas citas que refieran específicamente los lexemas seleccionados: *pudicitia* y *pudor*. Las menciones no son aisladas ni casuales, ya que “a los rumores que traen consigo una pérdida de renombre suele ir unido el sentimiento de vergüenza, y toda la epístola gira en torno a los rumores sobre la vida amorosa de Hércules y su pérdida de honor”⁶¹.

La primera mención al pudor de Hércules ocurre en el verso 19:

Quid nisi notitia est misero quaesita pudori,
Si maculas stupri facta priora nota? ⁶²

(Ov. *Ep.* 9.19-20)

¿Qué buscas sino ser conocido por esta miserable *vergüenza*,
si manchas de *estupro* tus reconocidas primeras hazañas?

Deyanira contrapone en estos versos la gloria pasada a la deshonra presente, de modo que la pregunta retórica representa un ataque directo al héroe. La cita resulta especialmente relevante por los lexemas que se enfrentan: *pudor* y *stuprum*. *Stuprum* posee múltiples acepciones, que van desde la deshonra, pasando por el adulterio y la violación⁶³ y es considerado antítesis de la *pudicitia*⁶⁴. En este caso, el motivo de deshonra es la relación ilícita con Yole, seguramente llevada a cabo a la fuerza⁶⁵. El dístico, además, no solo sirve de introducción al término (y al sentimiento de) *pudor* sino a la presencia de una voz social colectiva (*est... quaesita*, *Ov. Ep.* 9.19) que conoce y juzga las acciones del héroe. El rumor causa *pudor* porque es consecuencia de la conducta sexual de Hércules. En conjunto, Deyanira pone de manifiesto la degradación, el *stuprum* de Hércules, cuya falta es conocida y cuestionada no solo por ella sino por la sociedad.

Los siguientes versos se refieren al relato de la estancia de Hércules como esclavo de la reina Ónfale, durante la cual, además, debió llevar atuendos femeninos. En este pasaje, Deyanira deconstruye la condición de héroe de Hércules a partir de la descripción de los caracteres femeninos de su comportamiento y de su aspecto, impropios para el ideal de virilidad⁶⁶:

Non pudit fortes auro cohibere lacertos,
Et solidis gemmas opposuisse toris?

(*Ov. Ep.* 9.59-60)

¿No *sentiste pudor* al cubrir con oro tus poderosos brazos
ni colocar gemas en tus sólidos músculos?

Nec te Maeonia lascivae more puellae
Incingi zona dedecuisse pudet?

(*Ov. Ep.* 9.65-66)

¿No *sientes pudor* al *deshonrarte* dejándote ceñir
con un cinturón meonio a la manera de una muchacha lasciva?

Si te uidisset cultu Busiris in isto,
Huic uictor uicto nempe pudendus eras!

(*Ov. Ep.* 9.69-70)

Si te hubiera visto Busiris con ese atuendo,
el vencido se habría *avergonzado* de su vencedor.

La invectiva de la heroína apunta a provocar el pudor de Hércules recordándole el aspecto que tuvo durante su período como esclavo: ataviado de joyas y atuendos femeninos. No solo lo ataca por el travestismo, sino por su opulencia puesto que “si para una mujer romana los ‘excesos’ en la apariencia ya era (sic) algo reprochable, cuánto más debía (sic) serlo para un hombre”⁶⁷. La

representación, en conjunto, resulta contradictoria, ya que al cuerpo ideal del héroe cubierto por gemas y vestidos se suman los relatos de sus hazañas (Ov. *Ep.* 9.58, 61-62, 64, 67, 69-72). Para criticarlo no solo emplea términos que apuntan a su pudor sino también el lexema *dedecus*, filológicamente relevante por su relación etimológica con *deceť*⁶⁸.

Por otro lado, las preguntas retóricas que conforman estos versos resaltan la contraposición “presente deshonoroso-pasado heroico”, cuya rememoración sirve para despertar en Hércules el *pudor* perdido. Este sentimiento pretende provocarse, además, a partir de la perspectiva de los enemigos vencidos, quienes se sentirían horrorizados al ver por quien fueron derrotados.

La conclusión que deriva de la invectiva es que Hércules no solo perdió su posición de héroe ilustre, sino de varón (*vir*). Más que él, lo es Ónfale, quien no solo se apoderó de sus armas y trofeos, sino que logró vencer al mayor de los hombres:

Se quoque nympha tuis ornauit Dardanis armis
 Et tulit e capto nota tropaea uiro.
 I nunc, tolle animos et fortia facta recense;
 Quod tu non esses, iure uir illa fuit.
 Qua tanto minor es, quanto te, maxime rerum,
 Quam quos uicisti, uincere maius erat.

(Ov. *Ep.* 9.103-108)

También la ninfa dardánide se adornó con tus armas
 y tomó de su cautivo varón los célebres trofeos.
 Ve ahora, eleva tu ánimo y da cuenta de tus valientes hazañas;
 como tú no podías serlo, con derecho fue ella el varón.
 A ella eres inferior, en cuanto que vencerte a ti, lo más grande,
 era mayor logro que vencer a los que venciste.

En este escenario, hombre y mujer cambian roles. Hércules, con su ropa de mujer y actitudes alejadas del ideal, pasa a ser un objeto de dominación, mientras que Ónfale se rige como la vencedora, la *domina*⁶⁹ (Ov. *Ep.* 9.74 y 82). La *domina* elegíaca mantiene capturado al amante, que vive para complacerla y sobre el que tiene potestad absoluta. Esta situación era inadmisibles “para una sociedad esclavista y de valores patriarcales como la romana”, en la cual “la idea de que un varón libre (*ingenuus*) se envileciera hasta el punto de entregarse en servicio emocional a una mujer era escandalosa”⁷⁰. En este sentido, no podemos dejar de mencionar que el episodio es considerado un *exemplum* de la sujeción humillante de un hombre a una *domina* (catalogada como *seruitium amoris*, “esclavitud de amor”⁷¹), representado también por Plauto (*Epid.* 178-179), Terencio (*Eun.* 1026-1027), Propertio (3. 11. 17-20) y el propio Ovidio (*Ars* 2. 217-222).

Esta situación, si bien propia del género en que el texto se inscribe, conlleva la censura de la heroína. Entonces, para evitar que la situación se repita con Yole, Deyanira critica a su esposo en la carta. Asimismo, si bien resulta paradójico que busque convencerlo de comportarse como un héroe con un discurso que

deconstruye su heroicidad viril, consideramos que (además de demostrar lo impropio del comportamiento masculino) dicho alegato forma parte de las estrategias empleadas para elevar la propia imagen de la heroína: Deyanira es la única, entre los distintos protagonistas de su relato, que mantiene su rol y resguarda su *pudicitia*.

8. La intención de Helena. Su discurso

Helena comienza su discurso desde un punto distinto al de las heroínas que la preceden (tanto en este trabajo como en el conjunto de las *Heroidas*) porque su carta es una respuesta a los intentos de seducción de Paris. La epístola está cargada de dualidad, ya que intercala pasajes en los que Helena defiende su pudor y dice sentirse ofendida (e incluso violada, *Ov. Ep.* 17.3) por el contenido de la primera misiva, con aquellos en los que admite abiertamente lo que siente por el héroe troyano. Sin embargo, no podemos obviar que la dualidad es una característica que distingue a esta heroína de las demás, puesto que tanto mito como literatura

have clothed Helen in many different guises: she has been by turns wicked, naïve, and morally ambivalent; she has even been the blameless victim... Helens nature is ever-shifting, ontologically unstable, always elsewhere. She is already something of a ghostly presence in the Iliad and Odyssey. This elusiveness, the essential doubleness of the Helen figure, is what comes through in Ovid's *Heroides* when she is allowed to write in *propria persona*⁷².

Así pues, ante la posibilidad de expresión, Helena afirma que Paris la ha ofendido, no solo porque es una *matrona* honrada (*Ov. Ep.* 17.43), sino porque ha profanado la hospitalidad con que fue recibido (*Ov. Ep.* 17.1-10). Argumenta ser una mujer pudorosa, que prefiere ser criticada antes que perder esta cualidad (*Ov. Ep.* 17.13-16), y que ha vivido sin cometer crímenes, con lo cual ningún adúltero puede congratularse de haber estado con ella (*Ov. Ep.* 17.19-20). Esto incluye a Teseo, quien la raptó en el pasado, pero la devolvió sin quitarle más que unos besos, algo que, entiende, no será suficiente para el troyano (*Ov. Ep.* 17.23-31). Asimismo, se mantiene fiel a su esposo y pone a los dioses como testigos (*Ov. Ep.* 17.143-144).

Acompañan a este discurso pasajes en los que la heroína reconoce que no está enojada (*Ov. Ep.* 17.37-38) e, incluso, que se siente atraída por él (*Ov. Ep.* 17.95-96); pero, ya casada, su relación es prohibida y censurable. El rapto, el engaño y la violación son las condiciones que excusan, según Helena, a una mujer que ha perdido su pudor (tal es el caso de Leda, su propia madre, citado como argumento en la *Heroida* 16). Pero para ella no sería así, ya que nada podría justificar sus acciones (*Ov. Ep.* 17.49-52). Además, la relación con Paris no sería fructífera (*Ov. Ep.* 17.139-142) y sería mejor que eligiera a otra mujer (*Ov. Ep.* 17.97-98). Sin embargo, habiendo confesado sus sentimientos admite que Paris

sería el mayor motivo por el que faltar al pudor, lo cual solo le deja dos opciones: seguirlo y manchar su fama, o mantenerse firme y pudorosa (Ov. *Ep.* 17.71-74). Como solución para conservar su pudor de alguna forma intacto, lo incita a forzarla (Ov. *Ep.* 17.187-190).

Es así que la heroína debate en la carta entre los beneficios y perjuicios de la relación. Considera, por un lado, sus sentimientos y las promesas que le hizo el héroe (Ov. *Ep.* 17.223-226); por el otro, los finales que tuvieron otras mujeres de la tradición engañadas por sus amantes (como Hipsípila y Ariadna, Ov. *Ep.* 17.195-196, o Medea, Ov. *Ep.* 17.231-232), la reacción de Troya y su posible familia política (Ov. *Ep.* 17.211-214) o las consecuencias de tener que estar lejos de la propia (Ov. *Ep.* 17.229-230).

En conjunto, esta ambigüedad demuestra no solo la contradicción a la que la heroína se enfrenta, sino su dominio en el juego de la seducción, mayor incluso que el expuesto por Paris en la epístola 16⁷³. Así pues, teniendo en cuenta el lugar desde el que escribe y dicha capacidad discursiva, resulta interesante la lectura de Bianchet, que considera que Ovidio consigue poner todo el peso de la tradición épica clásica a favor de Helena, reelaborando su imagen en un “proceso de metamorfosis” con el que la convierte en una auténtica *matrona* romana del siglo I, “de nossa era, ou seja, uma mulher casada que peca como as outras, já que, em tempos ovidianos, *matrona rara pudica est...*”⁷⁴.

Finalmente, nunca queda clara la posición de Helena, pues se muestra por momentos ofendida y decidida a mantener su honor intacto, para luego admitir su pasión y considerar las riquezas de las que podrá disfrutar en Troya. Esto distingue su discurso de los de Fedra y Deyanira, quienes son constantes en su reclamo, y dificulta determinar la intención real tras la misiva –además, si tenemos en cuenta las condiciones enunciativas, la carta resultaría incluso inútil ya que Helena podría dar su respuesta directamente–. De igual manera, no deberíamos ignorar que el lugar desde el que Helena escribe y se enfrenta a la tradición es más difícil que el de Fedra y Deyanira ya que carga con “the entire weight of Greco-Roman epic tradition against her, drumming out her destiny as Paris’ stolen bride and dictating the future horrors of the Trojan war”⁷⁵. Atendiendo a estas circunstancias y al dominio discursivo evidenciado, compartimos la interpretación de Bebergal en que su propósito no es comunicar a París su intención de irse, sino más bien “preparar el escenario” para su futura relación: Helena quiere que Paris sepa cómo va a ser, asegurarse de que entiende en qué se están metiendo y, hecho esto, que el siguiente paso dependa de él⁷⁶.

En conjunto, la heroína pone en juego diversas estrategias con las cuales se opone a la identidad que le fue asignada por la tradición: con un discurso ambivalente, pone en duda su rol en la relación y se desliga de toda responsabilidad, pues la decisión final depende del héroe. Sumado a esto, veremos a continuación los argumentos que exhibe para demostrar que quien está faltando con su conducta es Paris.

9. *El pudor de Paris*

La ambigüedad expuesta en el discurso epistolar se conjuga a su vez con críticas a la actitud del troyano, puntualmente su falta de pudor y su carácter inconstante⁷⁷. Paris no solo se ha atrevido a escribir una carta en la que desvergonzadamente admite sus intenciones, sino que las ha demostrado en diversas ocasiones siendo huésped del matrimonio en el que busca interponerse... incluso frente a ellos. Así lo relata Helena:

Illa quoque, adposita quae nunc facis, improbe, mensa,
 Quamuis experiar dissimulare, noto:
 Cum modo me spectas oculis, lasciue, proteruis,
 Quos uix instantes lumina nostra ferunt,
 Et modo suspiras, modo pocula proxima nobis
 Sumis, quaque bibi, tu quoque parte bibis.
 A! quotiens digitis, quotiens ego tecta notauī
 Signa supercilio paene loquente dari!
 Et saepe extimui ne uir meus illa uideret,
 Non satis occultis erubique notis.

(Ov. *Ep.* 17.77-86)

Ahora también lo haces, *desvergonzado*, puesta la mesa,
 aunque trato de disimular, lo noto:
 cuando me miras, *lascivo*, con ojos insinuantes,
 cuya mirada difícilmente los míos pueden soportar,
 y a veces suspiras, a veces la copa que tengo cerca
 tomas, y donde bebí, tú también bebes.
 ¡Ah! ¡Cuántas veces tus dedos, cuantas veces he visto
 las señas de tus casi parlantes cejas!
 Y frecuentemente temí que mi esposo las viera,
 y me ruboricé por esos signos no lo suficientemente ocultos.

Orbe quoque in mensae legi sub nomine nostro,
 Quod deducta mero littera fecit, «amo».

(Ov. *Ep.* 17.89-90)

En el borde de la mesa también leí bajo mi nombre,
 trazada por el vino, la palabra «amo».

El troyano busca seducir a Helena aun estando frente a Menelao, quien, inexplicablemente, parece no notar las miradas insinuadoras o, siquiera, ver que el huésped bebe de la copa de su esposa. Cabe aclarar que Ovidio recrea en el pasaje una escena que se inscribe dentro de las codificaciones propias del discurso elegíaco y repara en lugares comunes a la conducta del *amator*⁷⁸ (cf. Ov. *Am.* 1.4.11-44), individuo dominado por la pasión y, por ende, desligado de los principios de autocontrol establecidos dentro del protocolo del *vir*. Sin embargo, para Helena dicha conducta es inadecuada tanto para las convenciones de la

hospitalidad como de la *pudicitia* romanas –esta última aplica incluso a hombres solteros puesto que, si bien deben aspirar a una vida sexualmente activa, el actuar con *impudicitia* implica falta de masculinidad y moral–, así como al trato que se merece como esposa pudorosa.

En consecuencia, en la carta encontramos diversos pasajes que cuestionan la actitud de Paris como *amator*. En el caso señalado, en lugar de aceptar sus acciones, la voz enunciadora femenina las censura, al tratarlo de desvergonzado y lascivo, con lo que confirma su falta de *pudor*: “Nil *pudet* hunc” (“Este no siente *pudor*”, *Ov. Ep.* 17.88).

Helena considera, además, la *fama* que precede al troyano, sobre la cual tuvo la astucia de informarse. Sabe, de este modo, cómo ha terminado su historia con Enone, su primer amor:

Tu quoque dilectam multos, infide, per annos
Diceris Oenonen destituisse tuam.
(*Ov. Ep.* 17.197-198)

También se dice que, *infidel*, tras muchos años
abandonaste a tu amada Enone.

Helena critica a Paris por su infidelidad y el abandono a Enone, a pesar de las promesas de amor y el tiempo compartido. Así pues, entiende que la *impudicitia* es un rasgo que lo caracteriza, pues ha incurrido en ello con ambas heroínas. Tales acciones y antecedentes la convencen de que la pasión del héroe no cesará fácilmente (como sería el caso de Teseo, quien, como ya hemos dicho, solo tomó de ella unos besos, *Ov. Ep.* 17.31). Asimismo, le recrimina el ser más atrevido que los demás, pues también la desean mas no actúan de esta forma:

Non tu plus cernis sed plus temerarius audes;
Nec tibi plus cordis sed magis oris adest.

(*Ov. Ep.* 17.103-104)

No es que tú veas más que los demás, sino que eres *más indiscreto*;
y no es que sientas más amor sino mayor *desvergüenza*⁷⁹.

Reforzando la crítica con la que comienza la carta, Helena reprocha el descaro en sus acciones y esto no sin motivo, ya que el troyano ha faltado a las normas morales de la *pudicitia* y no siente el menor *pudor* ante ello. Lo destacable de este pasaje es que, si bien, como ya indicamos, dicha actitud es propia del *amator*, la heroína cree que no es producto del amor, sino de su falta de vergüenza: afirma que no es que él vea en ella más que el resto de sus pretendientes o que la ame con mayor fuerza, sino que la indiscreción y la desvergüenza son atributos que lo distinguen. Por esto, interpretamos que la heroína cuestiona su rol como *amator* y, así, se opone a las convenciones que excusarían su comportamiento. Cada verso citado incluye no solo críticas a la actitud impropia de Paris, sino algún insulto o

reprimenda. Es acusado de atrevido, lascivo e indiscreto, de infiel e impudoroso, sin consideraciones en torno a sus sentimientos.

En cuanto a los límites de la conducta moral sexual, la conclusión que se desprende del análisis de la carta es que la *pudicitia* masculina no admite que los solteros intenten seducir a una mujer casada, tanto pública (la escena en la mesa) como privadamente (la carta de seducción). Del mismo modo, se condena la falta de fidelidad ante los compromisos ya asumidos (la relación con Enone). Por ende, si bien la castidad masculina es censurable y se esperaría de un joven soltero que fuera sexualmente activo y aspirara al matrimonio, las formas de Paris superan lo moralmente aceptado.

10. Conclusiones

El análisis de los textos seleccionados nos permitió determinar los alcances del pudor masculino en hombres solteros (Hipólito y Paris) y casados (Hércules). La *pudicitia* debía ser practicada en la medida justa, nunca a ultranza o total pérdida, casos que refieren dichos héroes. Sus contrapartes femeninas se sirven de estos excesos de carácter para construir discursos en los que cuestionan sus prácticas y apariencia, con el fin de convencerlos de modificarlas y adecuarse a lo que consideran correcto, así como tomar provecho de las situaciones en que están envueltas.

Hipólito es objeto de crítica por su completa castidad: el héroe elige dedicar su vida a la diosa Diana, por lo que pasa sus días en la naturaleza, alejado de las mujeres y la sociedad, actitud reprochable para los valores romanos. Si bien su aspecto pudoroso es alabado, su carácter duro y rígido es criticado incluso por la amada. Interpretamos de los pasajes seleccionados que un hombre soltero no debe privarse de la relación con las mujeres y la actividad sexual, sino que tiene que equilibrarlas con sus labores y cumplir con su obligación como *vir*.

Sin embargo, la sexualidad debe practicarse también en la medida justa y adecuarse a lo aceptado moralmente. Sobre los excesos en este aspecto tenemos a Paris, hombre soltero que no solo ha incumplido el compromiso con Enone, sino que desvergonzadamente aspira a despertar la pasión de una mujer casada. Helen considera inadecuadas tanto sus acciones (las miradas, los signos con los dedos, el beber de la misma copa) como sus palabras (en la carta como en la mesa), actitud que sería apropiada en otras circunstancias o con otra mujer, pero ciertamente no siendo huésped del matrimonio que espera separar. Si bien dicho comportamiento se corresponde con el propio de un *amator*, el discurso femenino lo censura en numerosas ocasiones e incluso pone en cuestión que sea motivado por el amor, lo cual lo dejaría sin justificación.

En cuanto a hombres casados, en cambio, hemos visto cómo la identidad de Hércules, como héroe y como varón, es degradada al criticar sus acciones y aspecto. La voz de Deyanira hace partícipes de esto a sus enemigos pasados y a la sociedad toda al señalar el horror que sentirían al reconocerlo en su deshonoroso presente: Hércules ha perdido la condición de *vir* porque ha sido dominado por Ónfale y Yole, ambas presentadas como conquistadoras. Nuevamente nos

encontramos frente a un tópico común al discurso elegíaco, pero que es motivo de censura para la voz enunciativa femenina. En este caso, para evitar repetir la deshonra de la estancia con Ónfale, la heroína busca despertar el pudor de su esposo y convencerlo de recuperar su posición de héroe.

Los puntos expuestos en la invectiva nos permitieron determinar las características del pudor masculino de los hombres casados. Por un lado, la importancia de mantener las formas según las convenciones sociales se destaca en los dos primeros pasajes analizados (*Ov. Ep.* 9.2-6, 11-12), de los cuales interpretamos que la conducta de un *pudicus* implica no sucumbir ante el Amor. A esto debemos sumar las críticas a su imagen: Deyanira censura no solo la vestimenta femenina, sino su opulencia. Hércules no solo debe comportarse como un héroe y hombre honrado, sino que debe verse como tal (o, más bien, los demás deben verlo así). Solo de esta forma su *fama* se mantendrá y honrará el matrimonio.

En conjunto, los alcances de la *pudicitia* masculina se pueden determinar al contemplar la actitud sexual y la conducta pública (que incluye tanto las acciones como la apariencia). Así, la actividad sexual, si bien esencial, debía respetar la sacralidad del matrimonio y practicarse con moderación, pues recordemos que la conducta sexual masculina estaba ligada, en los tiempos de Augusto, a la dominación. Del mismo modo, era necesario cuidar la imagen pública para no deshonrar a uno mismo o a su pareja.

De una forma u otra, las heroínas construyen el discurso epistolar con la intención de presentar su accionar como el apropiado y el masculino como el erróneo. Sin embargo, la tradición ya las ha relegado al lugar de victimarias y sus intentos de reivindicación resultan infructuosos (la única con alguna oportunidad de decantarse por un destino propio era Helena, pero, finalmente, representa en la misiva la dualidad con que la tradición la ha marcado). Las heroínas atentan contra la moral romana, sumamente patriarcal, al expresarse libremente y reprimir la actitud de sus contrapartes. Sus palabras, a pesar de sus justos reclamos o sus intentos por oponerse a la identidad asignada, no llegan a buen puerto y siguen signadas por los discursos que las antecedieron. El texto elegíaco recupera los hechos relatados en la tradición precedente y los transforma según las características de sus enunciatarias, mas no las historias que cuentan, como indica el epígrafe al comienzo del artículo: “Elegy in the *Heroides* can only mislead: it changes everything, but it does not actually change anything”.

Bibliografía

- Adams, J. (1990). *The Sexual Latin Vocabulary*. London, Duckworth.
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Buenos Aires, Paidós.
- Barchiesi, A. (2001). “Narrativity and Convention in the *Heroides*”. En Barchiesi, A. (ed.) *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets* (pp. 29–48). Londres, Bloomsbury Academic.

- Bebergal, C. (2013). *A Student's Commentary on Heroides 5, 16 and 17* [Tesis doctoral]. Florida, Florida State University Libraries.
- Bianchet, S. M. G. B. (2016). "At peccant aliae matronaque rara pudica est: quão romana é a Helena das Heroides de Ovídio?" *Nuntius Antiquus*, 12(1), 131-140. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/1983-3636.12.1.131-140>.
- Blázquez Noya, A. (2015). "Las voces de Deyanira en *Heroidas IX* de Ovidio y *Traquinias* de Sófocles". *Myrtia*, 30, 11-33.
- Blázquez Noya, A. (2019). Intersección de géneros y voces en las Heroidas de Ovidio. Heroínas intertextuales: de la tragedia griega a la epístola ovidiana [Tesis doctoral]. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Camino Plaza, L. (2015). "Las voces femeninas en las *Heroidas* de Ovidio. Nuevas aproximaciones a la elegía de mujeres". *ArtyHum*, 20, 2-12.
- Casali, S. (1996). "Strategies of tension (Ovid, *Heroides* 4)". *The Cambridge Classical Journal*, 41, 1-15.
- Cortés Tovar, R. (2012). "Qua licet et sequitur pudor est miscendus amor (Ov. Ep. 4.9): la transgresión de los límites y los límites de la transgresión en la carta de Fedra". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 32(2), 247-269.
- de Vaan, M. (2018). *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*. Leiden/Boston, Brill.
- Drinkwater, M. O. (2013). "An Amateur's Art: Paris and Helen in Ovid's *Heroides*". *Classical Philology*, 108(2), 111-125.
- Edmunds, L. (2001). *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. London, John Hopkins University Press.
- Estévez Sola, J. A. (2011). "Esclavitud de amor". En Moreno Soldevila, R. (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la Literatura Latina (Siglos III a. C. - II d. C.)* (pp. 164-169). Huelva, Universidad de Huelva.
- Farrell, J. (2012). "Calling out the Greeks: Dynamics of the Elegiac Canon". En Gold, B. (ed.), *A Companion to Roman Love Elegy* (pp. 11-24). Blackwell Publishing.
- Flores, R. A. (2020). "Sed voluit vinci viribus illa tamen: primeras aproximaciones al lexema stuprum en Ovidio". *Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, 14, 15-26. DOI: 10.30972/clt.0144471
- Flores, R. A. (2021). "La moral sexual en contexto: *pudicitia* y αἰδώς en espacios públicos y privados en *Hipólito* de Eurípides y *Heroida 4* de Ovidio". *Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, 16, 129-144. DOI: 10.30972/clt.0165423
- Flores, R. A. (2023). "'Dicere quae puduit, scribere iussit amor' (Ov. Ep. 4.10): Moral sexual en Heroida 4 de Ovidio y Fedra de Séneca". *Identidades en crisis: itinerarios y perspectivas. Actas del XXVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos y II Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico* (pp. 430-439). Corrientes, Universidad Nacional del Nordeste. https://hum.unne.edu.ar/publicaciones/insletras/actas_clasicos_21.pdf
- Fulkerson, L. (2005). *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*. Cambridge, Cambridge University Press.

- Glare, P. (2012). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford, Oxford University Press.
- Jacobson, H. (1974). *Ovid's «Heroides»*. Princeton, Princeton University Press.
- Kaster, R. A. (1997). "The shame of the Romans". *TAPhA*, 127, 1-19.
- Kaster, R. A. (2005). *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*. Oxford, Oxford University Press.
- Knox, P. (1995). *Ovid's Heroides: Select Epistles*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kuefler, M. (2001). *The Manly Eunuch: Masculinity, Gender Ambiguity, and Christian Ideology in Late Antiquity*. Chicago, University of Chicago Press.
- Langlands, R. (2006). *Sexual Morality in Ancient Rome*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Larson, J. (2012). *Greek and Roman Sexualities. A Sourcebook*. London/New York, Bloomsbury.
- Librán Moreno, M. (2007). "Pudicitia y fides como tópicos amorosos en la poesía latina". *Emerita*, 75(1), 3-18.
- Librán Moreno, M. (2011a). "Dueña". En Moreno Soldevila, R. (ed.), *Diccionario de motivos amorosos en la Literatura Latina (Siglos III a. C. - II d. C.)* (pp. 152-154). Huelva, Universidad de Huelva.
- Librán Moreno, M. (2011b). "Pudor". En Moreno Soldevila, R. (ed.), *Diccionario de motivos amorosos en la Literatura Latina (Siglos III a. C. - II d. C.)* (pp. 345-348). Huelva, Universidad de Huelva.
- Lindheim, S. H. (2003). *Mail and Female: Epistolary Narrative and Desire in Ovid's «Heroides»*. Madison (Wis.), University of Wisconsin Press.
- Moreno Soldevila, R. (2011a). "Poesía". En Moreno Soldevila, R. (ed.), *Diccionario de motivos amorosos en la Literatura Latina (Siglos III a. C. - II d. C.)* (pp. 327-330). Huelva, Universidad de Huelva.
- Moreno Soldevila, R. (2011b). "Reputación". En Moreno Soldevila, R. (ed.), *Diccionario de motivos amorosos en la Literatura Latina (Siglos III a. C. - II d. C.)* (pp. 364-366). Huelva, Universidad de Huelva.
- Moya del Baño, F. (1986). *Ovidio. Heroidas*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Nesholm, E. J. (2005). *Rhetoric and Epistolary Exchange in Ovid's "Heroides" 16-21*. Washington, University of Washington.
- Nussbaum, M. C. (2002). "The Incomplete Feminism of Musonius Rufus, Platonist, Stoic and Roman". En Nussbaum, M. C. y Sihvola, J. (eds.), *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*. Chicago/London, University of Chicago Press.
- 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. DOI: 10.24215/23468890e075
- Rimell, V. (2009). *Ovid's Lovers: Desire, Difference and the Poetic Imagination*. Cambridge, Cambridge University Press.

- Russell, D. A. (1979). "De Imitatione". En West, D. y Woodman, T. (eds.), *Creative Imitation and Latin Literature* (pp. 1-16). Cambridge, Cambridge University Press.
- Sharrock, A. R. (2012). "Ovid". En Gold, B. (ed.), *A Companion to Roman Love Elegy* (pp. 70-85). Blackwell Publishing.
- Schniebs, A. (2006). *De Tibulo al Ars amatoria*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Spentzou, E. (2003). *Readers and Writers in Ovid's Heroides: Transgressions of Genre and Gender*. Oxford, Oxford University Press on Demand.
- Traver Vera, A. (2011). "Mal de amores". En Moreno Soldevila, R. (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la Literatura Latina (Siglos III a. C. - II d. C.)* (pp. 259-262). Huelva, Universidad de Huelva.
- von Albrecht, M. (1994). *Historia de la literatura romana. Desde Andrónico hasta Boecio. Volumen I*. Barcelona, Herder.
- Williams, C. (1999). *Roman Homosexuality: Ideologies in Masculinity in Classical Antiquity*. New York, Oxford University Press.
- White, P. (2009). *Renaissance Postscripts: Responding to Ovid's Heroides in Sixteenth-Century France*. Columbus, Ohio State University Press.

Notas

¹Casali (1996: 3).

²Para las acepciones del término *pudicitia*, ver: Langlands (2006: 2), Librán Moreno (2007 y 2011b) y Kuefler (2001: 81-87).

³En cuanto a los alcances del *pudor*, sugerimos Kaster (1997 y 2005).

⁴Cf. entre otros, los trabajos de Langlands (2006), Librán Moreno (2007) y Larson (2012). Una destacada excepción resulta el estudio de Williams (1999).

⁵Edmunds (2001).

⁶Langlands (2006: 14).

⁷Librán Moreno (2011b: 345).

⁸Langlands (2006: 2).

⁹Sobre el culto a la *pudicitia* y las cualidades de su diosa, consultar Langlands (2006: 37-77).

¹⁰Langlands (2006: 2).

¹¹Cf. de Vaan (2018: 496) y Langlands (2006: 2).

¹²Kaster (2005: 28).

¹³Langlands (2006: 18-19).

¹⁴Librán Moreno (2011b: 345).

¹⁵Librán Moreno (2007: 3).

¹⁶Langlands (2006: 2).

¹⁷Dichas cualidades incluyen: “la honestidad, la castidad, la economía, la modestia, el recato, la fidelidad, la entrega al marido y a los hijos, la vida de servicio, la educación y el agrado, la abnegación, la frugalidad, la obediencia, la dignidad, la tranquilidad y ecuanimidad de ánimo, el sentido del deber, la piedad religiosa, el cuidado de los valores morales” (Librán Moreno [2011b: 347]).

¹⁸Langlands (2006: 37).

¹⁹Entendido como “una institución que asegura la perpetuación de los derechos masculinos, consolida alianzas económico-políticas, y no está basada en el sentimiento individual ni en el amor” (Schniebs [2006: 64]).

²⁰Kuefler (2001: 81).

²¹Librán Moreno (2007: 6).

²²Kuefler (2001: 78).

²³Kuefler (2001: 81).

²⁴Larson (2012: 184).

²⁵Williams (1999:18).

²⁶Larson (2012: 184).

²⁷Larson (2012: 185).

²⁸Para ampliar sobre las diferencias entre la moral sexual femenina y masculina en la Antigüedad, consultar Larson (2012: 183-186).

²⁹Nussbaum (2002: 304).

³⁰Sobre los cambios en la *pudicitia* masculina y sus alcances hacia el final del Imperio, sugerimos Kuefler (2001: 70-102).

³¹Librán Moreno (2011b: 345-346).

³²Larson (2012: 183).

³³Librán Moreno (2011b: 345).

³⁴Librán Moreno (2007: 6).

³⁵Moreno Soldevila (2011a: 327).

³⁶Von Albrecht (1994: 730).

³⁷Sharrock (2012: 71).

³⁸Farrell (2012: 21).

³⁹Langlands (2006: 194).

⁴⁰Barchiesi (2001: 29).

⁴¹Nesholm (2005: 1).

⁴²Para fundamentar la autenticidad de esta carta, seguimos los argumentos de Jacobson (1974: 231-234).

⁴³Si bien esta es la posición que defendemos, en la actualidad existen numerosas lecturas de esta carta; sobre las mismas consultar Cortés Tovar (2012); sobre las diversas interpretaciones de las *Heroidas*, a Camino Plaza (2015).

⁴⁴Cortés Tovar (2012: 248).

⁴⁵La utilización de la carta como medio para la confesión de Fedra es una particularidad ovidiana. Hemos confrontado la representación de la *pudicitia* en esta epístola con las manifestaciones trágicas que también abordan este mito en Flores (2021, con el *Hipólito* de Eurípides, y 2023, con la *Fedra* de Séneca).

⁴⁶Sobre este tópico, sugerimos Traver Vera (2011: 259-262).

⁴⁷Para profundizar sobre las características de los ámbitos público y privado en la Antigüedad, ver Arendt (2009: 37-95). Sobre la implicancia del pudor en estos espacios, Flores (2021: 134-135).

⁴⁸Como él mismo indica, por ejemplo, en el *Hipólito* de Eurípides (vv. 616-668) y la *Fedra* de Séneca (vv. 559-573).

⁴⁹Todas las citas latinas de *Heroidas* referidas en este trabajo corresponden a la edición crítica de Moya del Baño (1986). Las traducciones son de mi autoría.

⁵⁰Librán Moreno (2011b: 345).

⁵¹Por otra parte, consideramos que, mediante la relación semántica entre los lexemas *rigidum* y *duritia*, estos versos ponen en juego relaciones intratextuales implícitas, como indican las propuestas de von Albrecht (1999: 17), quien refiere que la citación (o autocitación, en este caso) puede darse en varios niveles, y de Russell: “What [the poet] can avoid is getting into impossible situations through the meticulous adherence to verbal and superficial features of his model” (1979: 1).

⁵²Moya del Baño (1986: 25).

⁵³Schniebs (2006: 61). Para ampliar sobre la conducta masculina en la Antigüedad, sugerimos la lectura de Williams (1999).

⁵⁴Blázquez Noya (2015: 14).

⁵⁵Jacobson (1974: 240).

⁵⁶Blázquez Noya (2019: 195).

⁵⁷Lindheim (2003: 65-66). Dicha influencia, como la autora resalta, es una convención epistolar.

⁵⁸Blázquez Noya (2015, p. 14).

⁵⁹Sobre el lexema *fama* con el sentido de “rumor”, cf. *OLD*: 1: “News, tidings”; 2: “Rumour, hearsay (as a source of information)”; 4: “Public opinion, talk”. Sobre el mismo término con el sentido de “renombre”, cf. *OLD*: 5: “The report which a person has, one’s reputation”. Sobre los alcances de este término, ver Moreno Soldevila (2011b).

⁶⁰Para este término, cf. *OLD*: 2: “Involving moral turpitude, shameful; (of persons) deprived, degenerated”, donde se cita como ejemplo, justamente, este verso.

⁶¹Blázquez Noya (2019: 204).

⁶²Cf. Blázquez Noya (2019) que propone *cumulas stupri*.

⁶³El lexema *stuprum* es definido por el *OLD* como: 1: “Dishonour, shame”; y 2: “Illicit sexual intercourse in any form (whether forced or not) or an instance of it”. A su vez, en materia legal es un término que alude a la violación de mujeres solteras, lo que lo distingue semánticamente de *adulterium* (Knox 1995: 167). En tal sentido, si bien refiere en sus orígenes a “desgracias”, evoluciona para hacer referencia específicamente a actos sexuales ilícitos, que abarcan desde el adulterio hasta las “violaciones forzadas” (Adams [1982: 200-201]).

⁶⁴Williams (1999: 106).

⁶⁵Hemos abordado el tratamiento del *stuprum* en la obra ovidiana en Flores (2020).

⁶⁶La vestimenta apropiada para los hombres es la *toga* (signo de dominación) la cual es asignada asimismo a las prostitutas como marca de indignidad con respecto a las cualidades del propio género (Schniebs [2006: 69]). Vemos en este pasaje una inversión similar y con el mismo objetivo.

⁶⁷Blázquez Noya (2019: 216).

⁶⁸De Vaan (2018: 164). Resulta interesante la alusión metaliteraria, dado que el *deceit* define, en la retórica, el funcionamiento de los géneros literarios.

⁶⁹Sobre las connotaciones del término *domina*, remitimos a Librán Moreno (2011a).

⁷⁰Librán Moreno (2011a: 153).

⁷¹Cf. Estévez Sola (2011: 164-169).

⁷²White (2009: 128).

⁷³Drinkwater (2013).

⁷⁴Bianchet (2016: 140).

⁷⁵Rimell (2009: 158).

⁷⁶Bebergal (2013: 228-229).

⁷⁷Sobre el carácter ambivalente de Paris, remitimos al artículo de Peñalver (2022).

⁷⁸Sobre las características del *amator* elegíaco, sugerimos Schniebs (2006).

⁷⁹Para esta traducción, seguimos el comentario de Moya del Baño que indica: “os en el sentido de «desvergüenza»” (1986: 141).