



La representación de Jasón en *Heroidas* 6 y 12 de Ovidio¹

FERNANDO YAMIL CRISTALDO HIDALGO

Universidad Nacional del Nordeste
 fernando.yamil.12@gmail.com

.....
 Recibido: 13/06/2023
 Aceptado: 02/10/2023

En este trabajo analizamos los lexemas *lentus*, *fallax* y diferentes sintagmas que caracterizan a Jasón en las *Heroidas* de Ovidio, obra en la que se observan cuestionamientos a la fama del héroe y a su universo épico original de pertenencia. A partir de ese análisis procuramos demostrar que, para inscribir a Jasón en la elegía amorosa, Ovidio apela a un entramado de referencias intra e intertextuales articuladas no sólo con la representación previa del personaje y de su conducta en otras obras, sino también con las nuevas perspectivas enunciativas de Hipsípila y Medea, autoras ficticias de las *Heroidas* 6 y 12.

Jasón / voces enunciativas femeninas / intertextualidade / Hipsípila / Medea

...

THE REPRESENTATION OF JASON IN OVID'S *HEROIDES* 6 AND 12

We analyse the lexemes *lentus* and *fallax*, as well as some syntagmata related to Jason in Ovid's *Heroides*, where the fame of the hero and his original epic universe of belonging are critically addressed. The analysis demonstrates that, to insert Jason in the love elegy genre, Ovid appeals to a network of references, both intertextual (rooted in the previous representations of the character and his behavior) and intratextual (through the enunciative perspectives of Hypsipyle and Medea, fictitious authors of the *Heroides* 6 and 12).

Jason / female enunciative voices / intertextuality / Hypsipyle / Medea

Introducción

En Las epístolas de Hipsípila y Medea, *Heroidas* 6 y 12, son las únicas cartas dirigidas al mismo héroe, Jasón, quien abandona a Hipsípila por Medea y a esta para casarse con Creúsa. En el entramado de las cartas, Hipsípila parece estar más

preocupada por vituperar a su rival, aunque justifica el abandono acusando a Jasón de debilidad ante las artes mágicas dominadas por Medea. A su vez, si bien Medea denuesta a su rival Creúsa, al mismo tiempo se atribuye las hazañas realizadas para conseguir el vellocino de oro. Ambas epístolas, por lo tanto, forman un díptico², que permite leer cada una a la luz de la otra, o un par³, que deriva significados entre sí y lleva a cabo un diálogo interno. En este sentido, ambas cartas parecen una conversación en la que Hipsípila y Medea describen a Jasón con términos y sintagmas que lo presentan como un héroe inactivo. Esta caracterización pareciera servirles para eludir presentarse a sí mismas como amantes estáticas y pasivas, en oposición a la tradicional figura heroica activa y vigorosa del varón⁴.

Precisamente, los estudios sobre las *Heroidas* 6 y 12 se enfocan, en general, en la presentación de los personajes femeninos y en la relación que se establece entre las heroínas, entre sus epístolas y con la tradición literaria precedente⁵. Podemos afirmar, entonces, que las figuras de Hipsípila y Medea han resultado más que atractivas para el campo disciplinar; sin embargo, no así la figura de Jasón, su reconfiguración y su relación con otros héroes en el corpus ovidiano⁶.

En este trabajo, proponemos abordar particularmente las distintas representaciones del héroe Jasón a partir de las voces enunciativas de Hipsípila y Medea en las *Heroidas* 6 y 12. Pretendemos demostrar que, para inscribir a Jasón en la elegía amorosa, Ovidio apela a referencias intra e intertextuales articuladas no solo con la representación previa del personaje en otras obras sino también con las nuevas voces enunciativas propuestas⁷. Nuestro objetivo principal es explicar las relaciones existentes entre las perspectivas enunciativas femeninas, construidas por Ovidio para las autoras ficticias de ambas epístolas, y los usos marcados relevados en las correspondencias textuales que contribuyan a la reconfiguración de Jasón como héroe.

La descripción de Jasón en el corpus ovidiano se opone a la caracterización del personaje en la saga argonáutica, donde este es presentado como un héroe épico⁸. En *Argonáuticas*, Jasón vale como este modelo, teniendo en cuenta que, como plantea Toohey (1992), un héroe debe contar con una posición social destacada, a menudo ser un rey o líder por derecho propio y tener un físico superior, también ser preeminente en la lucha y, tal vez, incluso en la inteligencia⁹. En este sentido, observamos que Apolonio lo describe como ἀρήιος¹⁰ –guerrero, marcial, valeroso– cuando los argonautas se reúnen para designar al líder de la expedición en busca del vellocino de oro:

ἦ ῥα μέγα φρονέων ' ἐπὶ δ' ἦνεον ὡς ἐκέλευεν
 Ἡρακλῆης, ἀνὰ δ' αὐτὸς ἀρήιος ὄρνυτ' Ἰήσων
 γηθόσυνος καὶ τοῖα λιλαιομένοις ἀγόρευεν. (A. R. 1- 348-350)¹¹

Entonces, así habló con gran prudencia y Heracles los animó. Y él mismo, Jasón, el marcial, habló en el ágora con tal ansia.

Esta caracterización de Jasón se adecua a los parámetros del género épico, que posteriormente se reconfiguran en *Heroidas* con otros matices y particularidades propios del género elegíaco. En este sentido, la nueva configuración del héroe en la elegía responde tanto a los propósitos argumentativos y a la situación narrativa de cada heroína, como al género en el que se inscribe¹².

A fin de mantener una línea argumental sobre el proceso de reconfiguración de la imagen heroica de Jasón en *Heroidas*, hemos organizado el trabajo en tres apartados donde revisamos algunos términos y sintagmas centrales para la caracterización elegíaca del héroe. En el primero, analizamos el uso del adjetivo *lentus* por parte de Hipsípila para describir a Jasón y el empleo de este mismo término por Penélope, Briseida y Helena para describir las acciones de Ulises, Aquiles y Paris, respectivamente, puesto que en todos los casos se mantiene la misma noción al referir las actividades heroicas. En el segundo, abordamos el lexema *fallax*, atribuido a Jasón por Helena (*Ep.* 17), y su relación con la presentación del héroe en las obras de Ovidio. En el tercero, estudiamos la noción de gloria y su relación con la construcción de la imagen heroica de Jasón desde las perspectivas de ambas heroínas.

Lenti heroes: Jasón, Ulises, Aquiles y Paris

La *Heroida* 6 inicia con una felicitación de Hipsípila a Jasón por la obtención del vellocino de oro (vv. 3-4). Inmediatamente después de relatar las hazañas adjudicadas al héroe y la gloria obtenida con su empresa (vv. 10-14), Hipsípila lo llama *lentus maritus*¹³, condición que le permite a Ovidio, por un lado, incluir a Hipsípila en el conjunto de las heroínas abandonadas que cuestionan el comportamiento de los héroes y, por otro, justificar la escritura de la carta, dotando de fuerza los reclamos de la joven, al presentarla como esposa¹⁴. En segundo lugar, el adjetivo *lentus* (cuya posición central, a continuación de la cesura pentemímera, constituye una primera clave de lectura) contrasta con las acciones narradas previamente por la propia Hipsípila (vv. 3-14), en tanto el héroe es presentado ahora como alguien flexible y lento en el movimiento o en la acción¹⁵:

Quid queror officium | *lenti* | cessasse *mariti*?
Obsequium, maneo si tua, grande tuli. (*Ov. Ep.* 6.17-18)¹⁶

¿Por qué me quejo del deber de un *marido indolente* que tarda en llegar? Si permanezco tuya, gran complacencia obtuve.

Al igual que en la epístola 6, en la *Heroida* 1, dirigida por Penélope a Odiseo, Ovidio coloca el adjetivo *lentus* también a continuación de la cesura pentemímera, en el centro del primer verso: *Hac tua Penelope lento tibi mittit, Vlix* (“Esta [carta] te envía tu Penélope, tardo Ulises”, *Ov. Ep.* 1.1). De esta manera, se nos presenta a un héroe que, en primer lugar, es lento o tarda en volver, pero, al mismo tiempo,

es frío en el amor e incapaz de corresponder a los reclamos de la amada, de acuerdo con lo requerido por el código elegíaco¹⁷. Este matiz se acentúa con las sospechas y los celos de Penélope sobre la fidelidad e intenciones del héroe (vv.73-76). El calificativo *lentus* puede indicar, asimismo, que Odiseo es un marido insensible, que no está celoso de quienes cortejan a su esposa¹⁸.

Podemos inferir, entonces, que el adjetivo utilizado por Penélope e Hipsípila para calificar, respectivamente, a Ulises y a Jasón pone de manifiesto dos actitudes de estos amantes frente a los reclamos de las amadas –lentitud e insensibilidad– y revela una nueva configuración de ambos héroes. En el caso de Hipsípila, esta idea se refuerza si nos detenemos en la primera acepción de *lentus* (flexible, dúctil, maleable), acentuando la idea de que Jasón está con Medea y, por lo tanto, no ha cumplido con su palabra. Tanto Penélope como Hipsípila reclaman, entonces, la falta de disponibilidad de Jasón y de Ulises, quienes ni siquiera se han tomado el tiempo necesario para escribir una breve carta destinada a informar sobre sus viajes¹⁹. Los primeros reclamos dirigidos por Hipsípila a Jasón (*Gratulor incolumi, quantum sinis; hoc tamen ipsum / Debueram scripto certior esse tuo* “Te felicito por estar a salvo, en la medida que me lo permitas, sin embargo, sobre esto mismo debería estar más informada por un escrito tuyo”, *Ov. Ep. 6.3-4*) y los reclamos formulados por Medea al mismo héroe en la *Heroida 12* (*Exul inops contempta nouo Medea marito / Dicit; an a regnis tempora nulla vacant?* “La desterrada, pobre, despreciada Medea dice al recién casado: ¿Acaso no hay ningún tiempo libre para el reino?” *Ov. Ep. 12. a-b*) nos muestran dos universos opuestos: el heroico y masculino, por un lado, y el privado y femenino, por otro²⁰. En tal sentido, ambas mujeres aparecen como víctimas eróticas colaterales de las acciones heroicas de sus amantes²¹.

El lexema *lentus* también es utilizado por Briseida en la epístola 3, para caracterizar a Aquiles, el destinatario de su carta. El pasaje no solo es un reclamo respecto de las acciones del amante, sino que también enfatiza y combina de manera contrastiva dos de los rasgos más importantes por los que es tradicionalmente conocido Aquiles: su cólera y la velocidad de sus pies:

Sed data sum, quia danda fui. Tot noctibus absum
Nec receptor; cessas *iraque lenta tua est.* (*Ov. Ep. 3.21-22*)

Pero fui entregada porque debí ser entregada. Tantas noches estoy lejos. Y no soy reclamada; te detienes y *tu ira es lenta.*

Con los distintos usos del término *lentus* en las epístolas referidas y en esta en particular, posiblemente fuera posible que los lectores (que no olvidarían uno de los tópicos más importantes del canto homérico) entendieran la transcodificación operada sobre el relato griego²². En este sentido, el lexema *lentus*, referido a la ira del héroe, propone una nueva visión sobre la cólera de Aquiles, que ahora es calificada como flexible y no solo pierde la magnitud que le otorgaba la tradición,

sino que, desde la perspectiva enunciativa femenina, resulta también lenta de manera inversamente proporcional a la velocidad propia del héroe.

En la epístola 17, dirigida a Paris por parte de Helena, el término *lentus* vuelve a jugar un papel clave en la descripción del destinatario. El adjetivo, utilizado por Helena para describir la esperanza de Paris, remarca la condición de lentitud que tienen los distintos héroes para con las amantes: Helena le objeta al troyano no haber estado en calidad de pretendiente cuando su padre eligió a su esposo y, por ende, resalta que es tarde para conquistarla, pues ella ya tiene un marido:

Ad possessa uenis praeceptaque gaudia serus;
*Spes tua lenta fuit*²³; quod petis, alter habet. (Ov. *Ep.* 17.109-110)

Llegas tarde a unos gozos obtenidos y ya poseídos; *Tu esperanza fue lenta*; aquello que buscas, otro lo tiene.

La heroína griega parece destacar en este pasaje que el héroe es lento para llegar a ella, del mismo modo que lo son Jasón y Ulises con sus respectivas amantes. Como es posible observar, entonces, el término *lentus*, asignado a los destinatarios de las epístolas ovidianas, es utilizado para poner en duda la naturaleza dinámica de las acciones, emociones o rasgos que caracterizaban a estos tres héroes en obras anteriores, presentándolos bajo una nueva faceta que se condice mejor con la de los personajes propios de la elegía amorosa²⁴.

Es importante destacar también que las acepciones del término *lentus*, apócope de *lenitus* y derivado de *lenis*²⁵, suave, dulce (al tacto) y también suave (hablando de una corriente de viento), se vincula directamente con los versos 109-110 de la epístola 6, en los que Hipsípila relaciona a Jasón con el viento de primavera. Comparar al héroe con la brisa primaveral permite a Hipsípila atribuirle un carácter débil a sus acciones y, al mismo tiempo, colocarse a sí misma en una posición dominante; observamos aquí otro desplazamiento en la caracterización del héroe ya que la mujer aparece como sujeto constante, en tanto que él es débil e inestable:

Mobilis Aesonide vernaque incertior aura,
cur tua polliciti pondere verba carent? (Ov. *Ep.* 6.109-110)

Inconstante Esónida, más *inseguro* que el viento de primavera ¿Por qué tus palabras carecen del peso de la promesa?

En estos versos se destaca el adjetivo *mobilis*, que acompaña al sujeto *Aesonida* y comparte con *lentus* la misma connotación²⁶. Precisamente, Coleman (1977: 72) y Clausen (1994: 37), en sus comentarios sobre *lentus* en la *Égloga* primera de Virgilio, observan que el adjetivo se usa para referirse a cosas que no son ni rígidas ni fluidas, y en relación con las plantas. Su presencia, por lo tanto, refuerza la idea de liviandad y de carencia de peso o solidez del héroe. Al connotar

directamente al término *Aesonida* y a la pregunta “*cur tua polliciti pondere verba carent?*” notamos, asimismo, que su sentido podría tener que ver también con las decisiones que toma Jasón durante su viaje: por ejemplo, romper la promesa de volver al lado de Hipsípila.

El uso del término *mobilis* en relación con el movimiento del viento aparece en otra obra de Ovidio, en *Arte de amar* 3.697-698: ‘*Quae*’ que ‘*meo releves aestus*’, *cantare solebat* / ‘*accipienda sinu, mobilis aura, ueni*’ (“Para calmar mis ardores, solía cantar, ven, ligera brisa, a que te reciba en mi pecho”), y además en relación con el movimiento de las hojas en *Amores* 3.5.35-36: ‘*Quem tu mobilibus foliis uitare uolebas / sed male uitabas, aestus amoris erat*’ (“el calor que querías evitar bajo las hojas movibles, pero que mal evitabas, era el del amor”)²⁷. En estos casos, el uso de *mobilis* nos permite inferir que ambos usos léxicos connotan el mismo sentido, en tanto enfatizan la imagen de Jasón como un amante que cambia fácilmente el curso de sus acciones o de sus promesas. De esta manera, Jasón es descrito como un héroe voluble.

De manera análoga, el sintagma *incertior aura* (v. 109), usado por Hipsípila para describir la inseguridad de Jasón en sus decisiones, también aparece en *Pónticas* 4.3.31-34, cuando el poeta se dirige a un viejo amigo que le dio la espalda después del destierro, para advertirle sobre la inconstancia de la fortuna humana:

Haec dea non stabili quam sit levis orbe fatetur
 quae summum dubiosubpede semper habet,
 quolibet est folio, quavis *incertior aura*:
 par illi levitas, improbe, solatua est. (Ov. *Pont.* 4.3.31-34)

Cuán inconstante sea esta diosa [i.e., la Fortuna], que siempre tiene lo más alto bajo su inseguro pie, lo confirma con su inestable rueda. Es *más incierta* que cualquier hoja, *que cualquier brisa*: malvado, solo tu inconstancia es igual a ella.

La presencia de la expresión *incertior aura* en ambos pasajes permite pensar que Hipsípila remarca la inseguridad o inestabilidad de Jasón, caracterizándolo como un ingrato que no ha regresado a su lado; pero al mismo tiempo, parece insinuar que la suerte se volverá en contra del héroe, puesto que el tono irónico de su discurso anticipa hechos que, como el lector sabe, aunque la heroína ignora, tendrán un efecto posterior²⁸.

El reiterado uso del lexema *lentus* para describir a los héroes y sus acciones en *Heroidas* contribuye a formar una nueva mirada sobre ellos. La idea de indolencia, lentitud, tardanza o falta de peso en las acciones de Jasón, Aquiles, Paris y Odiseo, presentada bajo la perspectiva de las amantes, propicia entonces la configuración de otra lectura sobre estas figuras heroicas, caracterizadas ahora desde perspectivas enunciativas femeninas.

Fallax Iason

Analizaremos en este apartado el uso del término *fallax*, en relación con Jasón y Medea, en la carta dirigida por Helena a Paris²⁹.

En la epístola 17, la heroína griega se refiere a los amores de Medea y Jasón para reforzar su reticencia a las insinuaciones de Paris. En ese contexto, presenta al líder de los argonautas como un amante falaz que engaña o traiciona, que promete y no cumple con su palabra.

Como *lentus* en la *Heroida* 6, *fallax* ocupa el lugar central del verso, después de la censura pentemímera, y es otro elemento importante que contribuye a la caracterización del héroe desde la perspectiva femenina, entendiendo que, en este caso en particular, no son ni Hipsípila ni Medea quienes lo utilizan, sino Helena:

Omnia Medeae | *fallax* | promisit Iason;
Pulsa est Aesoniam num minus illa domo? (Ov. *Ep.* 17.231-232)

A Medea todo ha prometido el *falso Jasón*; ¿cómo fue ella menos expulsada del palacio de Esón?

Si tenemos presente que Helena utiliza esta descripción como un *exemplum* de lo que podría ocurrirle si creyera en las palabras de Paris, podemos adoptar la propuesta de lectura de Fulkerson (2005), cuando sostiene que las heroínas epistolares ovidianas parecen haberse intercambiado y leído las cartas de las otras amantes que componen el corpus³⁰. Desde esa perspectiva, sería razonable que Medea aludiera en su carta a la epístola de Hipsípila. Y, dado el juego intertextual propuesto por Ovidio, también resulta probable que Helena leyera las epístolas de ambas heroínas y tomara a Jasón, en sus argumentos, como modelo de hombre falaz que engaña a las mujeres.

Un sintagma similar a *fallax promisit Iason*, referido al mismo personaje, aparece también en el *Arte de amar* (*fallax dimisit Iason*, 3.33). El empleo del término *fallax* en este poema permite considerar que el poeta construye la imagen de Jasón desde una única perspectiva, en la que convergen la visión femenina y la mirada del preceptor elegíaco que, al dirigirse a las mujeres, juzga con desdén las acciones del héroe. Es notable que el pasaje se ubique en el libro tres en el que los consejos están dirigidos a las mujeres y no a los hombres como en el primer y segundo libro de la obra. En este sentido, a las descripciones realizadas por Hipsípila y Medea se suma, entonces, la siguiente del *Arte de amar*, cuando el narrador también califica al héroe como mentiroso:

Saepe uiri *fallunt*, tenerae non saepe puellae
Paucaeque, si quaeras, crimina fraudis habent:
Phasida, iam matrem, *fallax* dimisit Iason;
uenit in Aesonios altera nupta sinus (Ov. *Ars.* 3.31-34)

A menudo los hombres engañan, y no a menudo las tiernas jovencitas, si buscarse, tienen pocas señales de malicia. El *falaz Jasón* abandonó a la de Fasis, ya desde entonces madre; otra esposa vino al regazo del Esónida.

En este pasaje encontramos, además del adjetivo *fallax*, el uso del verbo *fallunt* para referir una característica propia de los hombres en general y, seguidamente, incluir a Jasón entre los hombres que engañan. El líder de los argonautas ya aparece asociado con el engaño y presentado como ejemplo de este en el *Arte de amar*. Teniendo en cuenta el momento de composición de las cartas dobles, entre las que se incluye la epístola de Helena a Paris, podríamos pensar que la descripción de Jasón utilizada por Helena tiene como precedente las enseñanzas del poeta en su poema didáctico y que Ovidio parece haberla moldeado previamente en las epístolas 6 y 12³¹. En este sentido, como sostiene Ugartemendia:

A maior parte das epístolas integrantes do corpus das *Heroides* pertencem a mulheres malsucedidas na arte de amar (como o caso de Medeia), as *Heroides* podem ser lidas de uma perspectiva diferente, como um corpus de exempla míticos, complemento do objetivo erotodidático da *Ars amatoria* e também dos *Remedia amoris*³².

Precisamente, en la *Heroida* 6, Hipsípila utiliza el verbo *fallere* al referirse a los hijos que ha tenido con Jasón; es decir, a la propia descendencia del héroe. La heroína menciona que parió dos criaturas que se parecen en todo a su padre. Sin embargo, destaca que hay una diferencia: estos aún no saben engañar. Podemos, entonces, leer entre líneas y de modo irónico que una cualidad innata de Jasón, y por ende de todo lo referido al héroe de aquí en adelante, es el engaño:

Si quaeris, cui sint similes, cognosceris illis;
Fallere non norunt; cetera patris habent, (Ov. *Ep.* 6.123-124)

Si indagas, a quien son parecidos, en aquellos se te reconoce; engañar no saben; lo demás lo tienen del padre.

Es conveniente observar que el verbo *fallere*, usado aquí por Hipsípila, y el término *fallax*, usado en *Heroida* 17 y el *Arte de amar*, ambos compuestos con la misma raíz y con el mismo campo de significado, denotan el matiz de engaño que caracteriza al héroe. El adjetivo *fallax* también aparece en *Metamorfosis* para describir a Medea realizando sus artes mágicas. Este término, por lo tanto, que caracteriza a Medea y que está ligado a plantas engañosas o venenosas, podría relacionarse con las artes mágicas practicadas por esta³³. Según la tradición, Medea es experta en plantas, y, en este sentido, Ovidio parece atribuirle a Jasón un adjetivo vinculado con la hechicera³⁴:

Ter iuga Phoebus equis in Hiberno flumine mersis
 dempserat et quarta radiantia nocte micabant
 sidera, cum rapido *fallax Aetias* igni
 imponit purum laticem et sine uiribus herbas. (Ov. *Met.* 7.324-327)³⁵

Tres veces había quitado Febo los yugos a los caballos sumergidos en la corriente ibérica y en la cuarta noche centelleaban las radiantes estrellas, cuando rápidamente la *engañoso Eetida* coloca fluido puro al fuego y hierbas que sacan el vigor.

De esta manera, podemos observar un cambio de perspectiva: en *Metamorfosis*, texto que pertenece al género épico, el adjetivo *fallax* aparece referido al personaje femenino, mientras que, en sus textos elegíacos, Ovidio lo utiliza para referirse al héroe³⁶. Todo ello contribuye, por lo tanto, a verificar la hipótesis de la reconfiguración de la imagen del héroe en el género elegíaco. En este sentido, el tratamiento de Jasón parece estar siempre relacionado con la idea de falsedad y engaño, a la que podemos sumar la connotación de lentitud e inestabilidad que advertimos también en la *Heroida* 6.

Tanto en este apartado como en el precedente, hemos podido observar que los términos *fallax*, *fallere* y *lentus* se complementan y funcionan como indicadores de un aspecto novedoso en la nueva configuración de la imagen de Jasón, un personaje ligado con el universo heroico, dentro de la elegía amorosa. A continuación, elaboramos un análisis sobre el cuestionamiento de la gloria atribuida a Jasón desde las perspectivas de ambas heroínas.

(In)gloriosus Jasón: el cuestionamiento de la fama

En las epístolas 6 y 12 la fama de Jasón se ve cuestionada por las voces femeninas de Hipsípila y Medea. Precisamente, la primera afirma, en la epístola 6, que la fama del héroe se debe a los poderes de la segunda:

atque aliquis Peliae de partibus acta venenis
 imputat et populum, qui sibi credat, habet:
 ‘non haec Aesonides, sed Phasias Aetine
 aurea Phrixiae terga revellit ovis.’ (Ov. *Ep.* 6.101-104)

Y además alguno de los partidarios de Pelias atribuye los hechos a los venenos y tiene un pueblo que lo cree: ‘estas cosas no las hizo el Esónida, sino la de Fasis, la hija de Eetes, la que arrancó la lana de oro del lomo de la oveja fríxa’.

Resulta interesante, en estos versos, que el cuestionamiento de las acciones heroicas de Jasón, recogidas y transmitidas por Hipsípila en su carta, esté atribuido

a los partidarios de Pelias. Estas acusaciones, por lo tanto, muestran una nueva perspectiva sobre las hazañas efectuadas, ya que parte del pueblo y la propia Hipsípila atribuyen (*imputant*) a Medea, y no al argonauta, la obtención del vellocino de oro, en contraste con lo que describe la tradición épica. Bloch (2000: 201), afirma que fue la magia de Medea, y no la fuerza de Jasón, lo que venció a los toros y calmó a la serpiente. Medea e Hipsípila, irónicamente y sin saberlo, están de acuerdo: el héroe al que le escriben no sería un héroe sin la ayuda de las mujeres.

En este sentido, Medea le reclama a Jasón haber sido considerada criminal por las acciones que realizó para favorecerlo:

ut culpent alii, tibi me laudare necesse est,
pro quo sum totiens esse coacta nocens. (Ov. *Ep.* 12.131-132)

Aunque otros me culpen, es necesario que tú, por quien tantas veces me vi forzada a ser criminal, me alabes.

Este cuestionamiento parece estar incluso contestando las acusaciones hechas por Hipsípila en la epístola 6, cuando manifiesta que su accionar ‘criminal’ se debió a Jasón y su actitud incompetente frente a los hechos (vv. 99-102). Nótese cómo el reclamo de Medea se hace más contundente al final de la carta:

Dos ubi sit, quaeris? campo numeravimus illo,
qui tibi laturo vellus arandus erat.
aureus ille aries villo spectabilis alto
dos mea, quam, dicam si tibi ‘redde!’, neges. (Ov. *Ep.* 12.199-202)

¿Dónde está la dote, preguntas? La pagamos en aquel campo, que tú mismo tenías que haber arado para llevarte el vellón. Aquel carnero de oro, deslumbrante por su gran vellón, es mi dote, que, si te dijera ‘idevuélvemelo!’, dirías que no.

Estos últimos versos no sólo cuestionan la fama del héroe, haciendo pensar que Medea en realidad se refiere a su ‘dote’ como la gloria que le entregó a Jasón, sino que también denuncian la paridad en las acciones por la obtención del vellón. Desde esta línea de lectura, entonces, el rol de Medea y la gloria reclamada gracias a sus artes mágicas ponen en duda, inclusive, los dichos de Jasón rememorados por ella en la epístola:

Perdere posse sat est, siquem iuuat ipsa potestas;
Sed tibi seruatus *gloria maior ero*. (Ov. *Ep.* 12.75-76)

No es poco poder ser causa de perdición, si a alguien agrada ese poder. Pero, salvado, *seré* para ti una *gloria mayor*.

A partir de este pasaje, es interesante pensar que la figura heroica de Jasón en la elegía “becomes, in short, something of an anti-hero”³⁷. La gloria por la conquista del vellocino no estaba originalmente destinada a Medea; sin embargo, Jasón le promete reconocimiento a cambio de su ayuda. El reclamo de esta amante parece justo, porque sin la asistencia de sus artes el héroe no hubiera salido glorioso en las tareas asignadas y su fama por cumplirlas no hubiese trascendido. Medea, en consecuencia, hace legítima su gloria y coloca a Jasón en una categoría de héroe *(in)gloriosus*.

Observamos, entonces que, en ambas cartas los roles femeninos y masculinos se invierten: Hipsípila sostiene que su rival es quien realmente ejecuta las labores que debía realizar Jasón, mientras Medea le reclama al héroe que los trabajos fueron realizados por ella y le señala que ha logrado fama sólo gracias su intervención:

*ipsa ego, quae dederam medicamina, pallida sedi,
cum vidi subitot arma tenere viros,
donec terrigenae, facinus mirabile, fratres
inter se strictas conseruere manus. (Ov. Ep. 12.97-100)*

Yo misma, la que te había dado los venenos, me senté pálida cuando vi los hombres que brotaban y portaban armas; hasta que ellos, hermanos nacidos de la tierra, hecho admirable, entre sí trabaron combates con sus espadas desenvainadas.

En estos pasajes, Ovidio enfatiza el uso de la primera persona: *ipsa ego* (yo misma), sumado al uso de los verbos *dederam, sedi, vidi* (todos en primera persona), para reforzar que las acciones fueron realizadas por Medea y no por el héroe. En tal sentido, la presencia del sintagma *ipsa ego*, que parece ser particularmente relevante en esta carta, se relaciona con su uso previo, siempre en la misma posición, en otros tres autores³⁸. La construcción *ipsa ego*, en la *Heroida* 12, tiene una doble función: por un lado, enfatiza el lamento de la abandonada y, por otro, señala que las acciones por las que Jasón es reconocido fueron realizadas por Medea, resaltando su posición en el relato. En *Heroida* 6, por el contrario, Hipsípila utiliza reiteradas veces la tercera persona junto el lexema *illa* (vv. 85, 86 y 87) para acentuar las acciones realizadas por su rival, Medea.

Con respecto al uso particular de la primera persona en Ovidio, Tola (2019) analiza la secuencia *ille ego sum* en los poemas del destierro como una estrategia de autoafirmación del estado del “yo” poético, asociado con el dolor del exilio³⁹. Consideramos que, en la epístola 12, el refuerzo de la primera persona también constituye una estrategia de autoafirmación del “yo”, no solo referida a la participación de Medea en la obtención del vellocino sino también en relación con su condición de bárbara y de desterrada:

*Illa ego, quae tibi sum nunc denique barbara facta,
nunc tibi sum pauper, nunc tibi visa nocens,
flammea subduxi medicato lumina somno,
et tibi, quae raperes, vellera tuta dedi. (Ov. Ep. 12.105-108)*

Yo, la que ahora para ti finalmente parece *bárbara*, ahora para ti soy pobre, ahora para ti me veo criminal, *retiré* los ojos llameantes con un sueño preparado con remedios. Y a ti, te *entregué* el vellón sin peligro, para que lo arrebatas.

La reiteración de los sintagmas *ipsa ego* e *illa ego*, cuyo uso es poco frecuente en el corpus latino, acentúa el tono de la queja y de los reclamos que Medea le dirige al héroe en la epístola y, por lo tanto, enfatiza su posición de mujer abandonada⁴⁰. La repetición léxica contribuye a la representación del estado del “yo”, sirve para marcar el dolor de la amante y, a la vez, evidencia que las acciones fueron realizadas por la figura femenina.

Tanto las acusaciones de Hipsípila como las de Medea generan dudas sobre el verdadero papel heroico de Jasón cuando revelan, aunque en el plano privado, sus posturas personales frente a las acciones del héroe. Nótese, entonces, cómo las figuras femeninas ya no están a la sombra del personaje masculino, sino que cumplen una función esencial dentro de las historias. Más allá de la rivalidad amorosa existente entre estas amantes, Ovidio presenta a ambas cuestionando la fama y la gloria de Jasón desde sus particulares perspectivas.

A modo de cierre

A partir del análisis filológico intra e intertextual de los lexemas y sintagmas utilizados por Ovidio en las *Heroidas* 6 y 12, es posible observar que la inscripción de Jasón en la elegía amorosa se articula principalmente desde las voces de Hipsípila y Medea, quienes reconfiguran la imagen del héroe a partir de una nueva perspectiva.

En este sentido, en primer lugar, Hipsípila caracteriza a Jasón con el término *lentus* que se contrapone con la descripción presente en el relato épico de *Argonáuticas*. Pudimos observar que Jasón, al igual que otras figuras masculinas de *Heroidas* –como Ulises, Aquiles y Paris–, es caracterizado como un héroe indolente e inconstante en sus palabras y sus acciones. De este modo, la presencia del término *lentus* aporta una nueva perspectiva sobre estos héroes, poniéndolos en tensión con sus representaciones en la épica griega.

En segundo lugar, notamos que Jasón es caracterizado en el género elegíaco con el término *fallax*. Observamos que en *Metamorfosis*, texto perteneciente al género épico, Ovidio utiliza el adjetivo *fallax* para caracterizar al personaje femenino de Medea, mientras que en los textos elegíacos lo utiliza para referirse a Jasón. Esto contribuye a comprobar la nueva configuración de la imagen del héroe en la elegía ovidiana.

Por último, advertimos que en *Heroidas* la gloria de Jasón es cuestionada tanto en la epístola 6 por Hipsípila, como por Medea en la epístola 12. Aunque ambas rivalizan por el amor de Jasón, irónicamente Ovidio las presenta de acuerdo entre sí sin saberlo: el héroe al que le escriben (y sobre el que escriben) no hubiera llegado a consagrar su gloria sin la ayuda de ambas. Hipsípila y Medea lejos de representarse a sí mismas como, *mulieres relictæ*, se construyen como sujetos activos, tanto en la acción como en el discurso, capaces de cuestionar las hazañas y las palabras del héroe y de proponer otra posición en la narración de los hechos. Por el contrario, Jasón resulta no solo un amante débil e inconstante sino también un héroe incapaz de realizar sus empresas por sí mismo. Todo parece indicar que las heroínas, ahora que tienen el poder de ejercer la palabra, pueden cuestionar al amante, al menos en el ámbito privado, y revelar que ellas también formaron parte de esas historias, aunque sus voces siempre hubieran estado silenciadas.

Bibliografía

- Ahl, F. (1985). *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and other Classical Poets*. Ithaca & London.
- Ahl, F. (1976). *Lucan. An Introduction*. Ithaca & London.
- Albrecht, M. von (2014). *Ovidio, una introducción*. Murcia.
- Alatorre, A. (1950). *Heroidas*. Universidad Nacional de México. México.
- Anderson, J. (1986). On the sources of Ovid's *Heroides* I, III, VII, X, XII. Berlín.
- Barchiesi, A. (1992). *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum 1-3*. Felice Le Monnier. Firenze.
- Barkhuizen, J. (1979). "The Psychological Characterization of Medea in Apollonius of Rhodes, *Argonautica* 3.744-824", *AClass*, 22, pp. 33-48.
- Beye, C. (1968). "Jason as Love-hero in Apollonius' *Argonautica*", *GRBS*, 10, pp. 31-55.
- Bloch, D. (2000). Ovid's '*Heroides* 6': Preliminary Scenes from the Life of an Intertextual Heroine. *CQ*, 50, 1, pp. 197-209.
- Casali, S. (1994). "Ancora su Medea e Scilla (Ovidio, *Heroides* 12, 124)", *MD*, 32, pp. 173-174.
- Clausen, W. (1994). *Virgil, Eclogues*. Oxford.
- Clauss, J. y Johnston, S. (1997). *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*. Princeton.
- Coleman, R. (1977). *Virgil, Eclogues*. Cambridge.
- Fowler, D. (2000). *Roman Constructions: Readings in Postmodern Latin*. Oxford.
- Fulkerson, L. (2005). *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*. Cambridge.
- Glare, P. (ed.) (2012). *The Oxford Latin Dictionary*. Oxford.
- Heinze, T. (1993). "The Authenticity of Ovid *Heroides* 12 reconsidered", *BISC*, 38, pp. 94-97.

- Hickey, J. (1966). "Ovid, *Heroides* 6. 54", *CR*, 2, pp. 144-145.
- Hunter, R. (1988). "Short on Heroics: Jason in the *Argonautica*", *CQ*, 38(2), pp. 436-453.
- Klein, T. (1983). "Apollonius' Jason: Hero and Scoundrel". *QUCC*, 13(1), pp. 115-126.
- Knox, P. (1986) "Ovid's Medea and the Authenticity of *Heroide* 12", *HSPH*, 90, pp. 207-223.
- Knox, P. (1995). *Ovid: Heroides: Select epistles*. Cambridge.
- Lawall, G. (1996). "Apollonius' *Argonautica*: Jasón as Anti-Hero", *YCIS*, pp. 121-169.
- Leigh, M. (1997). "Ovid, *Heroides* 6.1-2". *CQ*, 2, pp. 605-607.
- Liddell, H. G. y Scott, R. (1996). *A Greek-English Lexicon*, Oxford.
- Llanos, P. (2013). "Viaje y narración en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas: Las "Argonáuticas" de Jasón", *Síntesis*, 4, pp. 1-15.
- Michalopoulos, A. (2004). "Fighting against a witch: The importance of magic in Hypsipyle's letter to Jason (Ov., HER. 6)", *Mene*, 4, pp. 95-122.
- Ramírez de Verger, A. (2006). *P. Ovidius Naso, Carmina Amatoria*. Múnich.
- Ruiz de Elvira, A. (1982). *Mitología Clásica*. Madrid.
- Schniebs, A. (2006). *De Tibulo al Ars amatoria*. Buenos Aires.
- Tarrant, R. (1983). "Heroides". En: Reynolds, L. D. (Ed). *Texts and transmission. A Survey of the Latin Classics* (pp. 268-273). Oxford.
- Tarrant, R. (2004). *P. Ovidi Nasonis, Metamorphoses*. Oxford.
- Tola, E. (2005). *Ovidio. Metamorfosis. Una introducción crítica*. Buenos Aires.
- Tola, E. (2019). "Ille ego sum lignum qui non admittar in ullum (Ov. *Pont.* I, 2, 33) ou l'écriture poétique à l'épreuve de l'exil", *VL*, 199, 3, pp. 74-91.
- Toohy, P. (1992). *Reading Epic, An introduction to the ancient narratives*. NewYork.
- Ugartemendía, C. (2017). "Capítulo 2: Didatismo nas Heroides". En: *A exemplaridade do abandono: epístola elegíaca e intratextualidade nas Heroides de Ovídio*. São Paulo.
- Vaiopoulos, V. (2013). "Between Lament and Irony: Some Cross-references in Ovid's *Heroides* 6 and 12", *MS*, 21, 2, pp.122-148.
- Vian, F.&Delage, É. (2009). *Apollonios de Rhodes, Argonautiques*. París.

Notas

¹ Este trabajo forma parte de mis actividades como becario de Iniciación de la SGCyT de la UNNE y se enmarca en el PI 17H014 "Dimensiones monstruosas de la épica y de sus héroes en Heroidas de Ovidio" y el PI 21H005 "Reconfiguraciones genéricas de la representación de los héroes y sus armas en Heroidas de Ovidio", financiados por la SGCyT de la UNNE. Agradezco a lxs evaluadorxs anónimxs por la lectura atenta, las sugerencias y los comentarios que me permitieron mejorar el trabajo y me alientan a continuar con mis investigaciones.

² Fulkerson (2005: 40).

³ Bloch (2000: 198).

⁴ Vaiopoulos(2013: 129).

⁵ Para profundizar el estudio acerca de las *Heroidas* 6 y 12, ver: Hickey(1966) y Ruiz de Elvira (1982). Leigh (1997) realiza un análisis intertextual sobre la apertura de la *Heroida* 6 y el final de *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, además analiza la semejanza de Hipsípila con la Dido virgiliana y la Ariadna de Catulo. Casali (1994) aborda la ironía intertextual presente en un fragmento de *Heroida* 12 en relación a la tragedia *Medea* de Eurípides. Bloch (2000) y Vaiopoulos (2013) también analizan la ironía intertextual, pero para la *Heroida* 6 proponen una lectura en relación a la carta 12 y estudian la rivalidad entre Hipsípila y Medea. Michalopoulos (2004) se centra en la presentación del personaje de Hipsípila y su transformación en hechicera, asimilándola al personaje de Medea en la *Heroida* 12. Anderson (1986) rastrea las fuentes literarias de algunas *Heroidas* entre las que incluye la epístola 12. Knox (1986) discute la autenticidad de la *Heroida* 12; Heinze (1993), por su parte, argumenta a favor de la autenticidad de la misma. Ugartemendia (2017), en el segundo capítulo de su tesis, estudia los personajes de Hipsípila y Medea como ejemplos de lectura erotodidáctica.

⁶ Para profundizar el estudio del héroe Jasón, ver Clauss (1997), quien relaciona los personajes de Nausicaa y Odiseo con Medea y Jasón en *Argonáuticas*. La comparación de figura de Jasón con otros héroes épicos, como Aquiles, Odiseo y Eneas, ha sido abordada por Klein (1983) y por Llanos (2013), quien realiza un análisis filológico y estructural de *Argonáuticas*, haciendo foco en el relato del viaje de Jasón y comparándolo con el de Odiseo en el poema homérico. Por su parte, Lawall(1966) y Beye (1968) estudian a Jasón como modelo de héroe en Apolonio de Rodas, haciendo especial hincapié en la relación con Heracles y otros personajes que funcionan como antítesis del modelo heroico. A su vez, desde una perspectiva psicológica, la relación entre Jasón y Medea ha sido abordada por Barkhuizen(1979).

⁷ Entendemos la intertextualidad como la presencia de un texto dentro de otro texto, donde el sentido surge en el marco del sistema literario y no en la obra aislada. Como señala Fowler(2000), la intertextualidad se manifiesta dentro de un sistema literario, es pública, múltiple, como rasgo general del lenguaje y de otros sistemas semióticos y acto intratextual (creador de sentido). Esta lectura, entonces, implica un proceso de dos etapas: la reconstrucción de la matriz que le da sentido, y la producción de ese significado por el acto de relacionar textos de origen y de destino.

⁸ Cf. Hunter (1988: 442): “Jason’s speech, with its stress on the responsibilities of the leader to the group as a whole, suggests why the expedition could not be led by Heracles, a hero of notoriously solitary and idiosyncratic virtue. Jason is indeed ὄριστος, if *arete* consists in the possession of appropriate qualities for a particular task and involves notions of what is fitting in a particular context”; y Lawall (1966: 149): “It is he, and he alone, who resolutely makes the necessary decisions, and it is he alone who confidently carries through the necessary actions. Jason, the initially ἀμήχανος, has become Jason μηχανικώτατος”.

⁹ Toohey (1992: 9-10).

¹⁰ Cf. Liddell & Scott, ἀρήϊος [α], η, ον also ος, ον Ion. for ἄρειος. ἄρειος, [α], ον: devoted to Ares, warlike, martial.

¹¹ Seguimos la edición de Vian y Delage (2009). La traducción es nuestra.

¹² Ahl (1985: 203)

¹³ En el relato de Apolonio de Rodas, Jasón e Hipsípila no se casan, aunque el matrimonio está implícito en algunos lugares de *Argonáuticas* y sugerido en otros textos de la tradición (Knox, 1995: 170-171 y Bloch, 2000: 199).

¹⁴ Knox (1995: 175) plantea que el contraste entre las obligaciones matrimoniales (*officium*) incumplidas, y las atenciones de un amante (*obsequium*) es agudo y muy irónico. Ovidio opta por una tradición diferente en la que el matrimonio de Jasón con Hipsípila se concreta, por lo tanto, es la que resulta más conveniente para los argumentos esgrimidos por la heroína, sin embargo, surge la pregunta de cuál era la obligación de Jasón como esposo. En la epístola se sugiere que el héroe tenía la obligación de escribir, pero en el contexto del matrimonio, el *officium*, un término raro en la poesía del período de Augusto, se refiere a la obligación legal de las relaciones sexuales y la procreación.

¹⁵ Cf. OLD, s.v. *lentus*, 1: “Flexible, pliant, supple, and yielding”; 2: “Not brittle, tough”; 4: “Slow in the movement or action, sluggish, leisurely”; 7: “Tardy in taking action, procrastinating, delaying, slow”; 8: “slow to feel emotion, not easily moved, unresponsive, cold.”

¹⁶ Seguimos la edición de Knox (1995); todas las traducciones de los pasajes de *Heroidas* citados son de nuestra autoría.

¹⁷ Barchiesi (1992: 66).

¹⁸ Barchiesi (1992: 66).

¹⁹ Vaiopoulos (2013: 129).

²⁰ Para el análisis de las cartas no incluidas en la selección de Knox (1995), seguimos la edición de Moya del Baño (1986). Esta autora plantea que muchos editores han sometido a revisión y suprimido algunos versos por considerarlos no ovidianos, tal como ocurre con los dísticos iniciales de algunas epístolas, como por ejemplo los de la *Heroida* 12. Quizás estos dísticos iniciales antecedían a la carta a modo de epigrama y es posible que se colocaran en las imágenes de las heroínas que podían aparecer en la carta. Así se pueden explicar los dísticos de las cartas V, VI, IX, X, XI y XII (p. 64). Alatorre (1950) sostiene que algunas epístolas presentan ciertos dísticos evidentemente apócrifos como la *Heroida* 12. El *codex Etonensis* (siglo XI, inferior al *codex Parisinus*) es el único que incluye estos dísticos iniciales, y Alatorre (1950: 81), como otros editores, los incluye para evitar el comienzo abrupto de las cartas. Por su parte, Tarrant (1983: 271) considera que algunos dísticos introductorios, como el de la epístola 12, son espurios y pueden explicarse como interpolaciones diseñadas para identificar al remitente y al destinatario de cada carta en sus palabras iniciales.

²¹ Vaiopoulos (2013: 113).

²² Adoptamos la noción de transcodificación definida por Schniebs (2006: 15): “transcodificar implica poner en contacto dos series significantes estructuradas como

sistema, esta transcodificación operada por la elegía erótica tiene dos características particulares que tipifican el género más allá de las modalidades propias de cada obra y autor. En primer lugar, es una transcodificación que se realiza *in praesentia* y, en segundo lugar, el *ego* enunciador se constituye discursivamente a sí mismo como sujeto 'transcodificante'. Es decir, puesto que es *in praesentia*, no se trata simplemente de que al ingresar en el código elegíaco los elementos del código cultural resulten resignificados sino de que la elegía exhibe esa transcodificación, hace de ella la materia misma de la escritura, para lo cual es imprescindible la presencia conjunta de las dos series implicadas, la del código cultural y la del código elegíaco".

²³ Observamos la misma construcción en la *Heroida 2*, dirigida por Filis a Demofonte: *Spes quoque lenta fuit; tarde, quae credita laedunt / Credimus: invita nunc es amante nocens* ("La esperanza también fue lenta, tarde creemos lo que nos duele creer; ahora, que soy amante sin quererlo, me es nocivo, vv.9-10). Si bien Filis no utiliza el término *lentus* para referirse directamente al héroe, el sintagma *spes lenta* parece connotar la misma idea que en la *Heroida 17*: la esperanza de Filis es lenta precisamente a causa de la ausencia del héroe.

²⁴ Podemos ver una figura más activa y dinámica de estos héroes (Aquiles, Paris, Ulises y Jasón) tanto en la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, como en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas.

²⁵ Cf. *OLD*, s.v. *lenis*, 1: "Slowly or quietly moving, gentle, light, placid."; 2: "Lacking intensity, mild, weak"; 3: "Mild to taste, mellow".

²⁶ Cf. *OLD*, s.v. *mobilis*, 3: "Capable of being moved, movable."; 4: "Varying, changeable, shifting"; 5: "Inconstant, fickle, easily swayed".

²⁷ Seguimos la edición de Ramírez de Verger (2006). La traducción es nuestra.

²⁸ Según Vaiopoulos (2013: 142), las palabras de Hipsípila en la *Heroida 6* parecen cumplirse a modo de una maldición que demuestra ser efectiva. En este sentido, el autor sostiene que puede existir un círculo con relación al accionar del héroe, teniendo en cuenta lo que exponen ambas heroínas con respecto a Jasón, pues la ubicación de la carta de Hipsípila antes que la de Medea en la colección conlleva varios efectos irónicos. Hipsípila no sólo silencia elementos desfavorables para su posición e introduce nuevos aspectos del mito que el lector encuentra aquí por primera vez, sino que también adopta las prácticas que ella misma ha señalado como sellos distintivos de Medea, es decir, maldecir a enemigos, adversarios y rivales.

²⁹ Cf. *OLD*, s.v. *fallax*, 1: "(of persons) deceitful, treacherous"; 2: "(of things) misleading, deceptive"; 3: "not real or genuine, false, spurious, counterfeit".

³⁰ Fulkerson (2005: 48).

³¹ Cf. von Albrecht (2014: 36-37): "las obras de su primer período podrían ser ordenadas aproximadamente como sigue: primera edición de *Amores* (antes del 15 a.C.), *Medea* (alrededor del 15-8 a.C) y, a continuación, las cartas simples de *Heroidas*. *El arte de amar* puede ser datado con un poco más de precisión. Varias referencias a la inminente partida del príncipe Cayo César en dirección a Partia nos permiten situar *El arte de amar* y *Remedios contra el amor* entre el 1 a.C. y el 2 d.C. (...) La edición definitiva de *Heroidas*

(incluyendo las cartas dobles 16-21) también es datada por Syme antes del libro tercero de *El arte de amar*. (...) Para su temprana datación de las cartas dobles Syme no ofrece, en lo que a mí se me alcanza, ninguna razón. La mayor parte de los estudiosos las datan (de forma convincente) alrededor del 4 d.C. o entre el 4 y el 8 d.C.”.

³² Ugartemendia (2017: 58).

³³ Cf. Verg. *ecl.* 4.24: *occidet et serpens, et fallax herba veneni* (“Y morirá la serpiente, y la engañosa hierba venenosa”); Tib., *eleg.* 2.1.19: *Neu seges eludat messem fallacibus herbis* (“Y que no engañe la tierra a la cosecha con hierbas falsas”); y Cic. *amic.*, 68: *ut tamquam in herbis non fallacibus fructus appareat* (“de que el fruto aparezca como en las hierbas no engañosas”).

³⁴ Cf. Ov. *Ars*, 2.99-102: *fallitur, Haemonias siquis decurrit ad artes / datque quod a teneri fronte reuellit equi./ non facient, ut uiuat amor, Medeides herbae/ mixtaque cum magicis nenia Marsa sonis* (Engaña, de alguna manera el que recurre a las artes de Hemonia y da aquello que arranca de la frente de un tierno potro. Las hierbas de Medea no harán que el amor viva, ni con cantos marsos mezclados con sonidos mágicos); y, *rem.* 259-262: *quid te Phasiacae iuuerunt gramina terrae, / cum cuperes patria, Colchi, manere domo?* (¿En qué te ayudaron las hierbas de la tierra de Fasis, cuando deseabas, Cólquida, permanecer en la casa de tu patria?).

³⁵ Seguimos la edición de Tarrant (2004). La traducción es nuestra.

³⁶ Si bien sabemos que *Las Metamorfosis* está compuesta en hexámetros, su pertenencia al género épico ha sido cuestionada en reiteradas oportunidades, dado que hay una serie de elementos que la alejan de la caracterización propia de la epopeya. En este sentido, siguiendo a Tola (2005: 26), el poema ovidiano puede ser considerado un texto híbrido por la multiplicidad de géneros que alberga.

³⁷ Ahl (1976: 153).

³⁸ Cf. CT, 3.9.12-13: *Ipsa ego per montes retia torta feram,/ Ipsa ego velocis quaeram vestigia cervi* (“Yo misma llevaré la retorcida red por los montes, yo misma buscaré huellas de un ciervo veloz”); Verg. *georg.* 4.401-404: *ipsa ego te, medios cum sol accenderit aestus./cum sitiunt herbae et pecori iam gratior umbra est,/in secreta senis ducam, quo fessus ab undis/ se recipit, facile ut somno adgrediare iacentem* (“Yo misma, cuando el sol encienda con ardores el mediodía cuando las hierbas tienen sed y la sombra es ya más agradable al ganado, te conduciré al lugar apartado del anciano, donde, cansado, se retira al salir de las ondas, para que fácilmente lo ataques tendido mientras duerme”); y Verg. *Aen.* 5.650: *ipsa egomet dudum Beroen digressa reliqui* (“Yo misma hace poco apartada dejé a Broe”). En los dos primeros casos, el sintagma es usado por mujeres que se presentan como ayudantes de jóvenes débiles, que necesitan el apoyo de una figura femenina; mientras que, en el tercero, la construcción *ipsa ego* sirve para acentuar y afirmar la credulidad del personaje que habla.

³⁹ Tola (2019).

⁴⁰ Al igual que ocurre con el sintagma *ipsa ego*, notamos que *illa ego*, a principio de verso, se registra escasas veces en el corpus latino: *Ciris*, 411-414: *illa ego sum Nisi pollentis filia quondam, /certatim ex omni petiit quam Graecia regno / qua curuus terras amplectitur*

Hellespontus; / illa ego sum, Minos, sacrato foedere coniunx / dicta tibi: tamen haec, etsi non accipis, audis (“Yo soy aquella, la hija del entonces poderoso Niso, a la que con empeño solicitó desde todo el reino de Grecia, por donde el sinuoso Helesponto rodea las tierras; Yo soy aquella, Minos, declarada a ti como esposa con sagrada alianza: sin embargo estas cosas, aunque no las aceptes, escúchalas”); *Ov. Fast. 3, 505: illa ego sum cui tu solitus promittere caelum* (“Yo soy aquella a la que tú solías prometer el cielo”). En *Ciris*, donde la motivación amorosa es un tema central, se narra la metamorfosis de Escila, hija de Niso. Precisamente, la expresión *illa ego* aparece puesta en boca de Escila para exponer sus reclamos al rey Minos, tal como lo hace Medea con Jasón, y en *Fastos*, la misma construcción es usada por Ariadna, quien dirige sus reclamos a Baco, motivada, al igual que Medea, por el abandono del dios.