



N° 51 · 2024 · ISSN 1853-6379
 DOI 10.14409/argos.2024.51.e0066
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

Entre las *Querellae* y el *Ars*: esbozos de una retórica de la seducción en la *Heroida 15* De Ovidio

NICOLÁS PEDRO ALBERTO REALES

UNC, FFyH
 nicolas.reales@unc.edu.ar

.....
 Recibido: 17/07/2023
 Aceptado: 03/10/2023

La autenticidad de la *Heroida 15* de Ovidio (*Sappho Phaoni*) fue objeto de gran controversia crítica. Sin adentrarnos en la misma, pero a la luz de ella, mostramos los mecanismos intratextuales, narrativos y estilísticos que instauran esta epístola como instancia de transición entre las simples (1-15) y las dobles (16-21). Abordamos fundamentalmente dos aspectos: en qué medida la *Heroida 15* se construye como un “proemio en el medio” que determina la arquitectura global de la obra, y de qué manera su inscripción en el discurso elegíaco anticipa algunos rasgos del *Ars* y delimita ciertos ejes de la praxis literaria ovidiana.

Ovidio / Heroidas / Safo / Proemio en el medio / Intratextualidad

...

BETWEEN *QUIERELLAE* AND THE *ARS*: SKETCHES OF A RHETORIC OF SEDUCTION IN OVID'S *HEROIDE 15*

The authenticity of Ovid's *Heroide 15* (*Sappho Phaoni*) has triggered much critical controversy. In its light, I revisit Sappho's letter to show some narrative, intratextual and stylistic strategies that reveal its transitional role between the other single (1-15) and double (16-21) elegies. I focus on two major points: I examine to what extent this *Heroide* features as a “proem in the middle” that governs the whole collection; and I draw attention on how its inscription in the elegiac discourse anticipates some aspects of Ovid's *Ars* and thus demarcates some key issues of his literary writing.

Ovid / Heroides / Sappho / Proem in the middle / Intratextuality



1. Consideraciones preliminares: datación y ‘calidad’ literaria

Suele considerarse que las *Heroidas* de Ovidio habrían sido compuestas en dos períodos distintos. Por un lado, la crítica coincide en que las epístolas simples (1-15) serían contemporáneas a la primera obra elegíaca de este autor augustal (*Amores*) en virtud de ciertos tópicos comunes¹. Más aún, en *Am.* 2.18.19-34 Ovidio menciona a algunas protagonistas de sus *Heroidas*². Tal relación se desprende también de unos versos del *Ars* (3.341-346), donde el poeta alude a la creación de un nuevo género (*ignotum hoc aliis ille novavit opus* 346)³ y al alcance didáctico de su producción elegíaca, tanto para hombres como para mujeres (341-342). Por otro lado, las epístolas dobles (16-21) serían posteriores al exilio de Ovidio por sus características métrico-estilísticas⁴. Habrían sido escritas entre los años 4 y 8 d.C.⁵ y se vincularían más con las *Metamorphoseis* y los *Fasti* que con la primera etapa elegíaca del autor. De algún modo prefigurarían, incluso, a las *Tristia* (c. 8-12 d.C.) y a las *Epistulae ex Ponto* (c.12-16 d.C.)⁶.

Pese a que el mismo Ovidio destaque en su *Ars* la novedad que suponía el género elegíaco-epistolar de sus *Heroidas*, hasta la primera mitad del s. XX la crítica desmereció la calidad literaria de dicha colección, principalmente en relación con sus modelos⁷ y a causa de la fuerte matriz retórica que la atraviesa⁸. En cuanto texto que experimentó diversas valoraciones críticas, no es de extrañar entonces que su inclusión dentro del canon haya presentado grandes vaivenes, tanto respecto de su primer menosprecio y posterior rehabilitación como de su complejidad genérica (formato elegíaco-modo epistolar), narrativa (enunciadoras-destinatarios), retórica (discurso persuasivo-didáctico) e ideológica (enunciadoras femeninas-voz masculina de “Ovidio”). Ciertamente, en la reconsideración de las *Heroidas* incidieron los estudios más recientes sobre los géneros literarios de la antigua Roma en tanto constructos en los que confluyen factores socioculturales y estéticos⁹. Desde tal ángulo, se profundizó en el texto de Ovidio la articulación entre los discursos elegíaco y epistolar¹⁰. Las variables sociopolíticas que subyacen en las *Heroidas* se leyeron, así, en relación con su filiación genérica, dado que el texto se inscribe en el código elegíaco —por su formato rítmico y sus tópicos— pero al mismo tiempo exhibe una temática amorosa que funciona como un reverso exacto de la elegía de asunto erótico¹¹. Las *Heroidas* conservan, pues, los motivos que Ovidio ya había desplegado en sus *Amores* y desplegaría, luego, en su *Ars*¹². No obstante, operan, por un lado, cierta disrupción de ese código mediante una inversión de los roles de sus protagonistas y, por otro, una redefinición de sus fronteras al añadir algunas implicancias propias del formato epistolar¹³.

A la luz de estas cuestiones inherentes a la datación y al estatus genérico de las *Heroidas*, es comprensible que la autenticidad de gran parte de las cartas se viera cuestionada. Puesto que, de todas ellas, la *Heroida* 15 o *Epistula Sapphus* (ES) es la que suscitó mayores controversias, nos abocaremos, ante todo, a los aspectos más salientes de la problematización de su autoría, en la medida en que esta determinó sus interpretaciones y nos permitirá postular, además, nuestra propia lectura del texto.

2. Problemas de autoría

La negación de la autoría ovidiana de la *ES* involucra principalmente el tema de la circulación de la carta, su ubicación en la colección y, en consecuencia, la presunción de un imitador de Ovidio. La circulación de esta epístola comenzó recién en el Renacimiento (c. 1420), cuando se produjeron 200 manuscritos que proceden de una copia hoy perdida¹⁴. La abundancia de copias en dicho período responde al hecho de que el texto carecía de etiquetas o títulos que indicaran su autoría y de que, por consiguiente, se lo considerara como la traducción al latín de una obra de Safo. En época medieval, la *ES* solo se encuentra en el *Codex Francofurtanus* (s. XII-XIII), pero no aparece en el centro del corpus, sino que encabeza toda la colección, de modo que, contrariamente a la opinión generalizada, no se ubicaría al final de las simples y antes de las dobles¹⁵. Al añadir posteriormente las epístolas dobles, el mismo Ovidio la habría removido por el quiebre que la figura histórica de Safo provocaba en la unidad de la obra respecto de la raigambre mítica del resto de las enunciadoras. Ahora bien, como señala DÖRRIE en su edición canónica, se conservan también seis versos de la *ES* en el *Florilegium Gallicum* medieval, entre las cartas de Hipermnestra y de Paris¹⁶. Este editor planteó la posibilidad de que Ovidio incluyera la *Epistula Sapphus* en una primera edición; la habría eliminado en una segunda que contenía las dobles, de modo que el corpus habría quedado reducido a 20 epístolas en lugar de 21. Para DÖRRIE, tal elección pudo estar motivada por cuestiones políticas y morales relacionadas con la figura del *princeps*. Si bien no especifica motivaciones literarias de Ovidio, defiende la autenticidad de la *Heroida* 15.

La circulación tardía de esta carta y las oscilaciones de su ubicación en la obra explican, a su vez, que se la haya considerado como una mera imitación. Ya en el siglo XIX, SCHNEIDEWIN¹⁷ había propuesto la hipótesis de un imitador renacentista que conocía a Ovidio, pero cuya escasa habilidad poética explicaría los errores métricos y estilísticos de la epístola. Sin embargo, tan solo dos años después¹⁸ debió modificar su hipótesis tras descubrirse un testimonio medieval de la *Epistula Sapphus*. A partir de ello, sostuvo que sería previa al Medioevo a raíz de su temática griega. La hipótesis de un imitador tuvo importantes ecos en el siglo XX. Así, por ejemplo, TARRANT¹⁹ estima que la obra original habría desaparecido y que solo tenemos acceso a una imitación de poco talento, según dejan al descubierto una serie de peculiaridades métricas o “errores”, ciertas expresiones “poco ovidianas” e, incluso, algunos signos de incompetencia poética²⁰. Sobre la base de cuestiones métricas, COURTNEY ya había detectado diversas anomalías que descartarían la autenticidad de las epístolas dobles (16-21)²¹. Sin embargo, de las simples, solo consideraba espuria a la de Deyanira (*Her.* 9), razón por la cual no refutaba la autenticidad de la *Heroida* 15.

Aunque la hipótesis de un imitador fue retomada en los años ‘90²², la negación de la autoría ovidiana no impidió, por primera vez, una revalorización literaria de la epístola. Esta tendencia se generalizó a partir de entonces y dio lugar, actualmente, a un mayor consenso crítico sobre su autenticidad, basado en estudios de orden narratológico, metapoético, métrico-estilístico e intertextual. Así,

para ROSATI, el debate sobre la autenticidad de esta carta debe partir del mencionado catálogo de *Am.* 2.18.19-34, en el que Ovidio traza un breve recorrido por su producción poética. Puesto que no hay motivos para dudar de la autenticidad de ese catálogo, no resulta menor la ubicación de las figuras de Penélope (21; 29) y Safo (26; 34) en el mismo. Tanto en la referencia del poeta a sus propias epístolas como a la respuesta de su amigo Sabino (2.18.27 ss.), Penélope se encuentra al comienzo y, Safo, al final, en una marcada estructura simétrica entre los versos 26 y 34. El catálogo de *Amores* nos brindaría, entonces, una valiosa herramienta en defensa de la autoría ovidiana de la *Heroida* 15 y, también, de su ubicación en el centro del corpus. El final de la epístola funcionaría, pues, como nexo de unión con las cartas dobles, como elemento de transición y como cierre programático a la palabra masculina rechazada desde el *incipit* de la *Heroida* 1²³.

La autenticidad de la *ES* fue defendida, asimismo, a partir de argumentos metapoéticos. Para FARRELL²⁴, el mismo poema tematiza reflexivamente el debate sobre su autoría. Así, cuando Ovidio se refiere a la sorpresa del lector ante el empleo del dístico elegíaco y al hecho de que el poema esté escrito en latín y no en griego (*Her.*15.5-8), no estaría negando el uso de ese esquema métrico por parte de la poeta Safo, sino que estaría dirigiendo la atención del lector hacia aspectos formales del texto, como ciertos problemas filológicos —e incluso editoriales— del mismo. Más aún, FARRELL compara esta carta con otras de la colección y deduce que, discursivamente, las *Heroidas* se presentan a sí mismas como textos escritos originalmente en griego y posteriormente traducidos al latín. Por consiguiente, entre el yo lírico de cada epístola y el lector mediaría la figura de un traductor-editor encarnado por Ovidio. La problematización de la escritura-transmisión y de la recepción en el resto de epístolas le permitirían postular a FARRELL la autenticidad de la *ES*.

Algunos abordajes métricos a la luz de la Estilística comparada contribuyeron a sustentar el mismo posicionamiento²⁵. Desde esta óptica, cobró especial importancia la relación con el *Ars*, es decir, la hipótesis de la *Heroida* 15 como precursora del tratado ovidiano de erotodidaxis²⁶. Una serie de estilemas que aparecen profusamente después de la *ES* a lo largo de las *Heroidas* y, luego, en el *Ars*, abonarían la teoría de su autenticidad. RIMELL²⁷ ya se había inclinado en este sentido al estudiar ambos textos desde una perspectiva retórica. Si bien esta autora no se refiere específicamente a la autenticidad de la epístola 15, apoya su revalorización literaria y, por ende, la necesidad de estudiarla en sí misma.

Por último, el cotejo intertextual de la *ES* con obras de época antigua y tardoantigua que la mencionan o dan clara cuenta de su incidencia fue un eje clave de la defensa de la autoría de Ovidio. En esta línea, la construcción ovidiana del personaje de Safo no debería entenderse solo a la luz de la obra de la poeta de Lesbos, sino también de aspectos legendarios ya presentes en la Comedia Nueva griega o mencionados por los eruditos helenísticos, tales como la inclusión del personaje de Faón o el tema del suicidio. Según MALCOVATI, todos estos aspectos indicarían un conocimiento de primera mano de la obra de Safo y de dramas hoy perdidos que solo un escritor de la Antigüedad podría conocer²⁸.

Lo cierto es que, si en el s. IV d.C. el gramático Mario Plocio Sacerdos fundamentaba la autenticidad del texto en el motivo amoroso entre Safo y Atis (*Her.*15.18), desde comienzos del s. XXI las precisiones que aportó el abordaje comparativo de la *ES* con diversos pasajes de la *Consolatio ad Liuiam* de Séneca instauraron la posibilidad de que la epístola 15 pudiera haber sido conocida en época neroniana. Aunque deba procederse con cautela en los intentos de datación sobre la base de enfoques comparatistas, lo cierto es que estos contribuirían a demostrar que la *ES* fue compuesta en época augustal, y por Ovidio²⁹. No resulta de menor interés para la cuestión que Ausonio mencione a Safo dos veces en su obra: en su epigrama CIII 11-14 la ubica entre otras heroínas míticas que aparecen en las *Heroidas*, y en su *Cupido Cruciatu*s (24-28) la nombra junto con una serie de personajes femeninos que padecieron amores desafortunados³⁰.

Estas fuentes mostrarían que ya en la Tardoantigüedad la *ES* era conocida y atribuida abiertamente a Ovidio, por lo que no existen motivos suficientes para considerar que el texto que nos ha llegado difiera del que conocían esos autores. En virtud de ello, pierde consistencia la hipótesis de un imitador que hubiera conseguido que se olvidara la *Heroida* auténtica en beneficio de la suya. Claro está que el estudio comparativo con las fuentes que mencionan o utilizan como hipotexto a la *ES* no constituye tampoco, en sí mismo, un argumento válido para la atribución de su autoría a Ovidio. Sin embargo, es innegable que, en convergencia con las otras razones mencionadas, esa perspectiva permite apoyar la hipótesis de su autenticidad. Más exactamente, el cotejo de los debates críticos en torno a esta cuestión, el paralelismo entre la *Heroida* 15 y los tópicos y rasgos discursivos que Ovidio despliega en sus *Amores* y, posteriormente, en su *Ars*, y el entramado estilístico-narrativo de la epístola nos inducen a incluirla dentro de la producción ovidiana. En línea con las tendencias críticas más actuales la abordaremos entonces como parte de una matriz poética mayor que abarca tanto a las *Heroidas* en su totalidad como a la producción restante de este autor. Más aún, a la luz de su compleja tradición y de las consiguientes dificultades y propuestas críticas, la ubicación de esta carta en la arquitectura general de la colección ofrece una vía de acceso clave para el estudio de sus implicancias poéticas dentro y fuera de ella. Si la *ES* funciona como una suerte de “proemio en el medio de la obra”³¹, como tal *asume* y *expone* un rango programático que opera a partir de una dinámica doblemente analéptica y proléptica: retoma elementos de las *Heroidas* simples (1-14) y prefigura, a su vez, a las epístolas dobles (16-21). Demostraremos esta dinámica de la *ES* a partir de dos ejes: la configuración de las palabras masculina y femenina, y la de los roles del personaje de Safo en relación con el discurso didáctico del *Ars*, es decir, en su calidad de *discípula* y, al mismo tiempo, de *maestra* de asuntos amorosos. En tal sentido, los conceptos de intertextualidad³² e intratextualidad³³ resultan, como veremos, sumamente operativos para una lectura integral que considere no solo a las *Heroidas*, entendidas como un todo, sino, más ampliamente, al discurso elegíaco ovidiano.

3. Voces masculinas y femeninas

Como ya señalamos, por la novedad genérica que, según el mismo Ovidio, introdujeron sus *Heroidas* en el campo literario romano, la primera carta de la colección resulta de vital importancia ya que, al encabezar la obra, delinea la poética de, al menos, el resto de las epístolas simples. Aunque las *Heroidas* carezcan de un poema inicial que explique, a modo de introducción, su propósito literario, la novedad del género y su organización estructural permiten leer a la *Heroida* 1 como una suerte de proemio o introducción de la totalidad³⁴. Es más, la elección de, quizás, el personaje más emblemático de las heroínas del corpus (Penélope), y la alta probabilidad de que un género novedoso requiriera de una introducción, son determinantes en la ubicación de la carta de Penélope a Ulises³⁵. Lejos de ser casual, dicha ubicación en el *incipit* de la colección responde a una decisión programática habilitada por ese lugar del texto³⁶.

*Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Ulixē.
Nil mihi rescribas tu tamen; ipse veni³⁷!* (Her. 1.1-2).

Esta [carta] te la manda a ti tu Penélope, indolente Ulises;
pero no me respondas nada: involvete en persona³⁸!

El primer dístico de la epístola de Penélope explicita el propósito de la enunciatrice: el pronto regreso a Ítaca de su marido (*veni* 2), motivo ya tradicional desde los poemas homéricos³⁹. Ahora bien, tal motivo es reelaborado por Ovidio desde la perspectiva del personaje femenino, en cuya voz confluyen la modalidad epistolar (*mittit* 1) y la expresión de una desdicha con tintes elegíacos. Esta se manifiesta en el motivo de la ausencia o indiferencia del ser amado (1)⁴⁰, sobre el cual el personaje busca provocar un claro efecto. En tanto primera enunciatrice de las epístolas simples, Penélope exhibe, así, el doble formato elegíaco-epistolar que continuará el resto de las cartas. Todas ellas siguen, pues, la lógica programática que delimitan los primeros versos de la *Heroida* 1 respecto de los actos de escritura femenino y masculino. Esta carta focaliza, más que ninguna otra, su doble estatus elegíaco-epistolar⁴¹, según anuncia el primer verso del poema: el deíctico (*hanc*) remite a la materialidad misma de la carta y supone, contextualmente, el término *epistulam* o *litteram*; a su vez, el verbo *mittit* refuerza la idea de intercambio epistolar al explicitar la ausencia del ser amado y la distancia entre ambos, que la epístola busca suplir o eliminar⁴². A ello se añade, como señalamos, el motivo elegíaco de la indiferencia. En efecto, el adjetivo *lentus*⁴³ refiere a la demora de Ulises, pero evoca también el tópico del amante frío e insensible con el que los lectores de Ovidio ya estaban familiarizados. No obstante, en esta primera *Heroida*-proemio la inclusión de dicho motivo se produce en sentido inverso respecto de las desdichas del *amator* elegíaco frente a una *dura puella*, dado que, en este caso, es el personaje femenino quien se ubica en el lugar de las *querellae* propias del género⁴⁴. Penélope insta, así, una suerte de patrón que subvierte las relaciones de género tradicionales de la elegía romana

de asunto erótico: ahora es la mujer quien escribe para persuadir a su objeto de deseo, así como es ella quien encarna y ejerce el tópico del *servitium amoris*⁴⁵. La relación entre los actores de ese tópico se trastoca también, en la medida en que la *domina/ puella* es desplazada de su lugar de objeto de deseo para convertirse, en este nuevo contexto, en una *mulier relicta*⁴⁶.

Ahora bien, el carácter programático de la *Heroida* 1 se vincula con una inflexión del género elegíaco, pero también con la representación de la palabra masculina y femenina. Así, Penélope en tanto primera enunciadora de las cartas simples reclama el “monopolio” de la escritura al negarle a Ulises la posibilidad de respuesta, ya que sólo pretende su retorno. Dan cuenta de esto los primeros dísticos de su discurso: si el primer hexámetro deja claro su dominio del acto de escribir, el primer pentámetro excluye a la voz masculina de este intercambio epistolar (*Nil mihi rescribas tu tamen* 2) y le exige a su interlocutor primario⁴⁷ una acción concreta (*ipse veni!*). De esta manera, el dístico inicial contrapone dos posiciones: a las mujeres les corresponde la escritura, mientras que a los hombres se les niega y solo se espera de ellos su retorno, es decir, un hecho. La carta de Penélope prefigura entonces una “poética sexual” bastante definida que se extiende, luego, a todas las epístolas simples: las mujeres escriben, los hombres leen y no pueden usurparles tal prerrogativa⁴⁸. Como es sabido, la palabra masculina estará ausente en todas las epístolas simples, donde las heroínas —de acuerdo a lo anticipado en el primer pentámetro de la *Heroida* de Penélope— no recibirán respuesta de sus destinatarios.

En este sentido, la transgresión del código elegíaco tradicional es completa, por cuanto ya no es el hombre quien escribe para seducir a la *puella*, sino que la palabra le es negada dentro de un acto de comunicación unidireccional (*Nil mihi rescribas* 2)⁴⁹. A través de la figura de Penélope, Ovidio construye un mundo femenino en el que los hombres no tienen voz y han sido excluidos del discurso que les era propio. Si bien a las heroínas míticas les llegan información o rumores sobre sus amantes, lo cierto es que jamás reciben respuesta, como se observa, por ejemplo, en la carta de Hipsípila (*Her.*6.9). Algo similar ocurre en la de Deyanira a Ulises, quien también se entera de la muerte de su esposo a través de la fama (*Her.*9.143-144), o en la de Laodamia respecto de Protesilao (*Her.*13.1-3). En las *Heroidas* simples las mujeres se apropian, así, del discurso, y solo indirectamente tienen noticias de los hombres a quienes se dirigen. Esas noticias les llegan en forma oral acorde con la dicotomía oralidad/escritura-ausencia/presencia que establece programáticamente la *Heroida* de Penélope a través de una clara polaridad entre ella, ‘escritora’ de epístolas, y su marido, quien debe aparecer en persona y hacer uso de la comunicación oral⁵⁰.

Convendría matizar, quizás, la consideración de que las heroínas ovidianas asumen el monopolio de la palabra. Es así, mas solo en virtud de que no esperan una carta, sino un regreso concreto. Aunque tengan el monopolio de la palabra escrita, les dejan a los hombres la posibilidad de una palabra exclusivamente oral que implica, a su vez, su retorno junto a ellas. Da cuenta de tal dicotomía complementaria la fuerte insistencia de Penélope en el motivo de la oralidad a lo largo de su carta: durante la guerra de Troya (*sive quis Antilochum narrabat ab*

Hectore victum,... *Her.*1.15 “Si alguien contaba que Antíloco había sido vencido por Héctor...”); una vez que ésta ha finalizado y se producen los *nostoi* de los aqueos (*narrantis coniunx pendet ab ore viri. Her.* 1.30 “la esposa queda suspendida de la boca de su marido mientras éste habla...”); cuando Telémaco le refiere el relato de Néstor y delimita la oralidad como única forma de comunicación en ese contexto (*Omnia namque tuo senior te quaerere misso / rettulerat nato Nestor, at ille mihi. Her.*1.37-38 “Pues todo le había contado a tu hijo el viejo Néstor, / enviado a buscarte; y él, a mí”); o cuando expresa sus celos (*Forsitan et narres, quam sit tibi rustica coniunx Her.*1.77 “y quizás le contés qué tosca esposa tenés.”). Por el contrario, Penélope destaca enfáticamente su apropiación del discurso epistolar: es el único personaje que domina en su carta la acción de escribir, como puede apreciarse cuando le entrega un escrito a cualquier marinero que llega a Ítaca (*Quisquis ad haec vertit peregrinam litora puppim, / ille mihi de te multa rogatus abit; / quamque tibi reddat, si te modo viderit usquam, / traditur huic digitis charta notata meis. Her.*1.59-62 “Cualquiera que vuelve su nave extranjera hacia estas costas, / se va luego de que le pregunte muchas cosas sobre vos/ y de que le entregue una carta firmada por mis dedos, / para que te la entregue, si acaso te viera en algún lugar.”).

Esta concepción de la escritura femenina se retoma en todas las *Heroidas* simples con la excepción de la *Her.* 15, cuya especificidad, como ya anticipamos, replica especularmente, por su ubicación central entre las epístolas simples y las dobles, la función de la *Heroida* 1. Si bien tal función se percibe especialmente en sus últimos versos, se sugiere ya en su *incipit*:

*Ecquid, ut adspecta est studiosae littera dextrae,
protinus est oculis cognita nostra tuis?
An, nisi legisses auctoris nomina Sapphus,
hoc breve nescires unde veniret opus? (Her.*15.1-4)

¿Acaso, apenas fue vista [por vos] esta carta [propia de] una mano aplicada,
en seguida fue reconocida por tus ojos como mía?
¿O, si no hubieras leído el nombre de Safo, su autora,
no sabrías de dónde venía esta breve obra?

El inicio de la carta no resulta extraño si se lo compara con el del resto de las *Heroidas* simples, ya que, como en ellas, se alude al acto de escritura en el momento crítico del abandono. Sin embargo, la *sphragís* de su enunciadora (*auctoris nomina Sapphus* 3) llama la atención del lector por la presencia de un personaje histórico que contrasta con la raigambre mítica de las otras heroínas de la colección. Ovidio no solo elige al personaje de Safo por sobre otras figuras literarias de la tradición griega⁵¹, sino que la ubica, además, en el centro del texto, a modo de transición entre las cartas simples y las dobles. Dicho contraste delinea desde el comienzo la singularidad de este poema, su función de cierre respecto de las epístolas simples y de “proemio” o transición respecto de las dobles que le

siguen. Más aún, esta idea se destaca a través de las resonancias metapoéticas del sintagma *breve opus* (4) con el que Safo califica su discurso⁵². Ovidio no usa, pues, el término *opus* para aludir a la palabra de sus enunciantes en ninguna de las otras epístolas simples de la colección⁵³; a su vez, tal palabra suele aparecer en partes conclusivas de sus obras⁵⁴. En boca de Safo-enunciadora, resulta funcional para adjudicar la composición de la *ES* a Ovidio en términos de su adecuación al *usus scribendi* de este autor, pero principalmente en lo que respecta a su intención conclusiva, la cual coincide, además, con su *dispositio* dentro del mencionado catálogo de *Amores*⁵⁵.

Ahora bien, el estatus programático del *incipit* de la *ES* entendido como cierre de las *Heroidas* simples se desprende del alcance metapoético del sintagma *breve...opus* pero también de la entidad de quien lo enuncia. Safo constituye, como dijimos, el único ejemplo de un personaje histórico dentro de la colección. Cabe preguntarse, entonces, qué sentido podría tener la ubicación de esta figura singular dentro de esta procesión de personajes tomados de la esfera del mito, del drama y de la épica⁵⁶. En efecto, ese gesto resulta de por sí indicio sorprendente de un quiebre, el cual no responde a una ruptura de la unidad del texto ovidiano, sino, por el contrario, a una focalización de su integralidad: al presentar en la última de las *Heroidas* simples a un personaje histórico inscripto en un género que desconoce y cuyas reglas aprende, Ovidio instaura un doble movimiento en aras de explorar la tradición e innovar dentro de un género que él mismo había contribuido a consolidar. Es por esta razón que la función de la figura de Safo en las *Heroidas* y, más específicamente, de su presencia al final de las epístolas simples, permite anclar la elegía ovidiana en sus orígenes al mismo tiempo que proyectarla hacia futuras actualizaciones discursivas⁵⁷. Tales implicancias de la *ES* pueden identificarse especialmente en sus últimos versos:

*Sive iuvet longe fugisse Pelasgida Sappho
 (nec tamen invenies, cur ego digna fuga),
 hoc saltem miserae crudelis epistula dicat,
 ut mihi Leucadiae fata petantur aquae. (Her.15.217-220)*

[...] ya sea que te agrade huir de la pelasga Safo
 (aunque no vas a encontrar motivo por el que yo sea digna de tu huida),
 que al menos una epístola cruel se lo diga a esta desgraciada,
 para que mi destino busque las aguas de la Léucade.

Safo le ofrece a Faón dos alternativas: regresar lo antes posible o abandonarla, pero siempre mediando una epístola que se lo informe (*hoc saltem miserae crudelis epistula dicat* 219). Ciertamente, el último dístico de la *Heroida* 15 constituye una invitación contraria a la formulada por Penélope. Mientras que esta inauguraba la exclusión de la voz masculina de las epístolas simples, Safo vuelve a poner en escena la palabra de los hombres al solicitarle a Faón que le envíe una carta y anticipa, así, el intercambio bidireccional de las sucesivas epístolas dobles.

El final del poema se instaura de este modo como nexo discursivo con esa segunda instancia de la obra, como elemento de transición y como cierre programático del rechazo inicial de la palabra masculina⁵⁸. Contribuye a esta lectura la negación extrema de dicha palabra en la *Heroida* 15. Aunque Penélope, en cuanto primera enunciativa de las *Heroidas*, rechaza la palabra de Ulises para reclamarle, más bien, su vuelta, lo cierto es que le llegan indirectamente noticias del mismo en el marco de una serie de dicotomías significativas. Por el contrario, Faón no tiene palabra alguna, no tiene historia antes de Safo y su única acción ha sido abandonarla. Así, por ejemplo, cuando Safo se refiere al romance de Faón y las mujeres sicilianas (51-56), lo da por supuesto aun cuando esto resulta puramente hipotético, pues se funda en lo que ella cree y no en una noticia que le haya llegado. La voz de Faón ni siquiera aparece mencionada en los recuerdos de Safo (41-50) o en sus sueños (123-134), sino solo como mera posibilidad y deseo de lo que a ella le hubiera gustado escuchar cuando este partía (*si modo dixisses "Lesbi puella, vale"* "si solo me hubieras dicho: '¡Adiós, muchacha de Lesbos!'"). *Her.*15.100). Es más, aunque la enunciativa de la carta reproduzca también la voz masculina de su hermano Caraxo, esta no la informa sobre la suerte del amante que la ha dejado —como en el caso de las otras *Heroidas* simples—, sino que la reprende por su actitud (*Her.*15.120). A su vez, por contraposición a los restantes destinatarios masculinos, a Faón se lo esboza escasamente desde el punto de vista psicológico⁵⁹.

La *ES* invita entonces a una doble reflexión: involucra un contraste respecto de las cartas simples por el carácter histórico de su enunciativa y, al mismo tiempo, por la caracterización de su destinatario. Parecería que Safo lleva al extremo la negación de la palabra masculina del amado y la instauración del monopolio de la palabra femenina que Penélope inauguraba como un tópico recurrente en las *Heroidas* simples. Al excluir radicalmente la voz de Faón, Safo reclama, pues, paradójicamente, que la palabra masculina vuelva a entrar en escena. En este sentido, la *ES* funcionaría más como conclusión o cierre programático del proyecto literario de las *Heroidas* simples⁶⁰ que como un "proemio en el medio". Si bien tal lectura podría resultar plausible en virtud del sintagma *breve opus* (4) que define el rango genérico del poema, lo cierto es que esto implicaría soslayar la singularidad de las *Heroidas* dobles. En efecto, es posible que, como afirma DANGEL, la *ES* marcara un cierre de las epístolas simples —cosa que, en efecto, hace—. No obstante, dado que las cartas dobles fueron compuestas en una fecha posterior, la *ES* parecería actuar, más bien, a modo de una "transición programática". En una primera instancia, habría operado sin duda como conclusión de las epístolas simples, pero, al haberse añadido después las *Heroidas* dobles, esta carta parece habilitar, discursivamente, el intercambio dialógico de los poemas 16-21. Quizás, incluso, cabría pensar que la *ES* hubiera funcionado como cierre de toda la colección y que las epístolas dobles hubieran surgido solo a partir de la respuesta de Sabino a la que el autor alude en su catálogo de *Amores*. Más aún, esto conllevaría que la composición posterior de las *Heroidas* dobles suponía la explotación de un sentido ya latente pero inexplorado en la *ES*⁶¹.

De este modo, la *ES* se constituye como una vía de acceso a la inserción de la palabra masculina que irrumpe en las epístolas dobles. El quiebre que instaura respecto de las cartas simples se produce, puntualmente, en dos sentidos: como un cambio visible en el dominio del acto de escritura por parte de los hombres —quienes ahora escriben para seducir a la *puella* objeto de su deseo—, y bajo la forma de un mayor despliegue retórico como consecuencia de la relación entre Safo y el *Ars* de Ovidio, cuya preceptiva amorosa el personaje ‘prefigura’ en su propia epístola.

4. Safo y el *Ars amatoria*

Pese a que gran parte de las enunciadoras femeninas de las *Heroidas* simples⁶² fracasan en sus propósitos sobre sus respectivos destinatarios, parecería que Ovidio sí logra plasmar en ellas sus objetivos de erotodidaxis. Más exactamente, las estrategias retóricas de persuasión que los personajes femeninos despliegan a lo largo de sus discursos las inscriben, desde el punto de vista metaliterario, en el universo del *Ars* y, más ampliamente, de la praxis elegíaca ovidiana. En el caso de la *ES*, la articulación de la intención persuasiva con una serie de tópicos elegíacos explicita la operación intertextual y sus efectos metapoéticos. En primer lugar, la adopción misma del formato epistolar obedece a un consejo concreto del tratado ovidiano, donde el poeta elabora una suerte de preceptiva para la escritura de cartas:

*Sed lateant vires, nec sis in fronte disertus;
effugiant voces verba molesta tuae.
Quis, nisi mentis inops, tenerae declamat amicae?465
Saepe valens odii littera causa fuit.
Sit tibi credibilis sermo consuetaque verba,
blanda tamen, praesens ut videare loqui.
Si non accipiet scriptum, inlectumque remittet,
lecturam spera, propositumque tene. (Ars 1.463-470)*

Pero se oculten tus fuerzas y no seas abiertamente elocuente;
que tu discurso rehúya las palabras afectadas.
¿Quién, sino un fallo de juicio, declama para su tierna amiga?
A menudo una carta fue causa válida de odio.
Que tu estilo sea creíble y tus palabras, las acostumbradas,
pero aduladoras, de modo que parezca que le hablás en persona.
Si no acepta tu escrito y lo devuelve sin haberlo leído,
esperá a que lo lea y mantené tu propósito.

La adopción del modo epistolar en las *Heroidas*⁶³ responde, por un lado, a la centralidad de la retórica en la sociedad romana, acorde con la relevancia que le otorgaba Cicerón a la *elocutio* (*De oratore* 2.182-211; 25.84-85), y, por otro, a la

organización rítmica de dicho sustrato retórico, el cual prefigura el discurso del *praeceptor amoris* en el *Ars* de Ovidio⁶⁴. Dentro de la matriz oratoria y del formato elegíaco, es la *ES* la que evidencia mayormente dicha prefiguración a partir de un doble mecanismo: Safo se construye allí simultáneamente como ‘discípula’ del *praeceptor amoris* y como una suerte de *magistra amoris* de sus sucesoras en la colección. Los vínculos entre ambas obras resultan de especial interés para la identificación del carácter programático de la carta de Safo. Desde esta óptica, el comienzo de la *Heroida* 15 debe entenderse a la luz de las implicancias del discurso epistolar en el *Ars*, donde es presentado por el poeta como el primer paso en la estrategia de seducción masculina (*Cera vadum temptet, rasis infusa tabellis: / cera tuae primum conscia mentis eat.* 1.437-438 “que la cera explore el vado, esparcida sobre lisas tablillas, / que la cera vaya primero como cómplice de tu propósito.”). El registro epistolar de la *ES* incluye una retórica explícita de la seducción, resignificada por la mirada de su enunciataria. Con todo, cuando se trata de la seducción femenina, el *praeceptor* aconseja en el libro 3 de su *Ars*, a modo de precaución, que las muchachas manden a algún esclavo o esclava a escribir cartas en su nombre (*Ars* 3.485-486), o que aprendan a trazar diferentes tipos de letras cuando se trata de responder a un engaño con otro engaño (*Ars* 3.493). Para el lector resultaría extraña, entonces, la ambigüedad con la que Safo juega en las primeras líneas de su carta respecto de su género e identidad, si no se leyera esa ambigüedad a la luz de la relación intertextual entre ambos textos ovidianos⁶⁵. En otros términos, el comienzo de la *ES* problematiza las nociones de autor y de género al incluir la posibilidad de que Faón no reconozca a la enunciadora de la carta ni su letra si no lee explícitamente su nombre. Se destaca, sobre todo, un aspecto que no aparece en ninguna de las otras epístolas simples del corpus: la problematización autorial. Tal problematización plantea la necesidad de un intermediario, un traductor o intérprete que se encuentre a mitad de camino, en el pasaje de la carta desde la enunciadora hacia su destinatario interno⁶⁶. El *incipit* del poema permite, así, vislumbrar a la poetisa griega como una suerte de ‘discípula’ *avant la lettre* del *praeceptor amoris*, por cuanto su alusión a la posible reacción ante su carta anticipa algunas instrucciones que Ovidio desplegará posteriormente en su *Ars*.

Ahora bien, junto con la adopción del formato epistolar como parte de las estrategias retóricas de Safo, el tópico de la *excusatio vitiorum*⁶⁷ habilita también la asociación de la *ES* con el tratado ovidiano:

*Si mihi difficilis formam natura negavit,
ingenio formae damna repende meae.
Sum brevis. At nomen, quod terras impleat omnes,
est mihi: Mensuram nominis ipsa fero.
Candida si non sum, placuit Cepheia Perseo 35
Andromede patriae fusca colore suae.
Et variis albae iunguntur saepe columbae
et niger a viridi turtur amatur ave. (Her.15.31-38)*

Si la difícil naturaleza me negó la belleza,
 compensá con mi ingenio los daños de mi belleza⁶⁸.
 Soy pequeña, pero tengo un nombre que llena todas las tierras;
 yo misma llevo la medida de mi nombre.
 Aunque no soy blanca, a Perseo gustó la Cefeida
 Andrómeda, morena del color de su patria.
 Y a menudo se unen palomas albas a las coloreadas
 y la tórtola negra es amada por un ave verde.

Safo presenta algunos de sus defectos físicos pero, al excusarse por ellos o resignificarlos, remite al lector a los versos 497-508 de *Ars 2*, en los que Ovidio retoma el precepto délfico γνῶθι σεαυτόν para adaptarlo al mundo elegíaco: se trata de tener conciencia de sus propias virtudes y defectos para conquistar al ser amado (*cognosci quae sibi quemque iubet Ars 2.500* “[hay una inscripción...] que ordena que cada uno se conozca a sí mismo”)⁶⁹. Esto implica, por ende, remarcar los propios puntos fuertes y atenuar los débiles para mostrarse ante el ser amado como alguien digno de su amor. Safo pone en práctica las lecciones del *Ars* y nos muestra su eficacia, al menos en términos de logros poéticos⁷⁰. Aunque exhiba una clara conciencia de sus defectos corporales⁷¹, insiste, pues, en su talento como herramienta de compensación. Así, su escasa altura (*Sum brevis. 33*)⁷² se desplaza hacia su habilidad literaria a través de la transformación de su rasgo físico en el valor metafórico de su *ingenium* y su renombre (31-32)⁷³. El personaje mezcla, así, el plano literal de su corporalidad con una afirmación metafórica que no solo la excusa, sino que la enaltece en otro plano. Atenúa, además, el rasgo de su tez oscura a través del *exemplum* mítico de Andrómeda mediante el tono eufemístico de la litote retórica (*Candida si non sum 35*). Es más, la designación del color de su piel se produce a partir de una degradación desde la forma eufemística hacia la más explícita⁷⁴: del adjetivo inicial *candida* en litotes se pasa primero al término *fusca* (36) para tornar más aceptable la tez (casi) oscura; finalmente, el adjetivo *nigra* (38) conlleva las connotaciones más negativas⁷⁵. A su vez, el eufemismo surge del hecho de que solo la litote sobre el adjetivo *candida* refiere a Safo directamente, mientras que los otros dos (*fusca* y *nigra*) remiten respectivamente a Andrómeda y a un ave, es decir, no refieren a la poeta en forma directa. De este modo, el recurso de la *excusatio vitiorum* del *Ars* se plasma en la *Epistula Sapphus* de dos maneras distintas. Acorde con la preceptiva del *praeceptor amoris* ovidiano, en este contexto el recurso ya no solo consiste en sustituir la falta por la virtud equivalente —la altura física por la ‘altura’ del ingenio—, sino también en la utilización de un eufemismo, es decir, en la elección de aquella virtud que más se acerque al defecto que hay que ocultar o que, incluso, en cierta medida se solapa con él. Así, Safo no niega ni su escasa altura ni su tono de piel, mas emplea estrategias fuertemente retóricas para evitar que tales defectos provoquen una consideración negativa de Faón.

En tercer lugar, la epístola 15 añade al discurso de Safo, a modo de contrapunto dialéctico, el tópico de la *commendatio virtutum*⁷⁶:

*At mea cum legeres, etiam formosa videbar:
 Unam iurabas usque decere loqui.
 Cantabam, memini (meminerunt omnia amantes);
 oscula cantanti tu mihi rapta dabas.
 Hoc quoque laudabas; omni tibi parte placebam, 45
 sed tunc praecipue, cum fit Amoris opus.
 Tunc te plus solito lascivia nostra iuvabat
 crebraque mobilitas aptaque verba ioco
 et quod, ubi amborum fuerat confusa voluptas,
 plurimus in lasso corpore languor erat. (Her.15.41-50)*

Pero cuando leías mis [poemas], incluso te parecía hermosa;
 y continuamente jurabas que yo era la única a la que convenía hablar.
 Cantaba, me acuerdo (de todo nos acordamos los enamorados);
 a mí mientras cantaba me dabas furtivos besos.
 También los alababas, en todo aspecto te agradaba,
 pero entonces especialmente, cuando se produce la obra del Amor.
 Entonces más que nunca te gustaba mi sensualidad,
 mis movimientos veloces y mis palabras aptas para el juego
 y que, cuando se había mezclado el placer de ambos,
 había una enorme languidez en los cuerpos exhaustos.

El coordinante adversativo *at* y el término *formosa* enmarcan la mención de las virtudes y destaca en ese proceso dos aspectos centrales: la configuración del personaje como *docta puella* elegíaca y sus habilidades en el terreno del amor (y del discurso elegíaco)⁷⁷. Como ya señalamos, Safo no niega sus defectos físicos, sino que les cambia de signo a través de su *ingenium* y de la alusión indirecta a su belleza desde el punto de vista de Faón (*formosa videbar* 41), siempre por mediación de su poesía (*mea cum legeres* 41, *cantabam* 43, *cantanti* 44). Al sugerirle a su destinatario que su talento poético la aparta del resto de las mortales, Safo se autorepresenta con un estatus divino⁷⁸. No solo su *ingenium* le otorga la belleza que reconoce no tener, sino que ella misma se define como la única mujer a la que conviene hablar de manera ininterrumpida, apelando así a un *deceat* en el terreno doblemente erótico y literario (*Unam iurabas usque decere loqui*. 42)⁷⁹. Dicho talento aleja a Faón de las otras mujeres, pero también del género humano por la vinculación que el personaje femenino se atribuye con las Musas (15.27-28), tanto es así que se autorefiere como *vates* en dos ocasiones (15.58; 15.205).

Ahora bien, la relación con el discurso elegíaco se manifiesta también en el motivo de las habilidades de Safo en el terreno del amor. En efecto, varios términos y expresiones sexuales eufemísticas a lo largo de su carta⁸⁰ remiten a ese discurso y, más puntualmente, al léxico que usa Ovidio en *Amores* 1 y 2 (1.4.47-48; 1.5.25; 2.4.14) con un fuerte sentido erótico (*Her.15: oscula* 44; *cum fit Amoris opus* 46; *lascivia* 47; *mobilitas aptaque verba ioco* 48; *ubi amborum fuerat confusa voluptas* 49)⁸¹. El sustantivo *lascivia* con el que el poeta caracteriza

a Safo no resulta menor ya que luego será vinculado en el *Ars* con los poetas amorosos que el discípulo del *praeceptor* debe conocer para cortejar a la *puella* (*Nota sit et Sappho. quid enim lascivius illa? Ars 3.331* “Se conozca también a Safo; pues ¿qué es más lascivo que ella?”)⁸². En boca de Safo, dicho término parece anticipar entonces su uso en el tratado de erotodidaxis, donde el poeta la presenta como modelo de lectura por sus experiencias pasadas con mujeres. En el caso de la enunciadora de la *Heroida* 15, la *lascivia* se vincula explícitamente con sus anteriores experiencias lésbicas, las cuales la han dotado de la capacidad de instruir a los hombres en el terreno amoroso, según da cuenta su ‘instrucción’ de Faón en el plano sexual⁸³. La asociación de Safo con la *lascivia* en el contexto del *Ars* no solo se torna eficaz en la *ES* para el cortejo amoroso del destinatario, sino también en lo relativo a las rivales sicilianas de la poeta. Más aún, la asociación prefigura el rol que Ovidio le atribuirá en su *Ars* (3.329-334), donde ubica la lectura de su obra a la par de la de poetas masculinos como Calímaco, Filias o Anacreonte. Tal paridad implica una clara inversión de géneros: Safo ya no aparece como una *magistra* que transmite sus enseñanzas a los hombres a partir de sus experiencias lésbicas, es decir, no pone su sexualidad al servicio de la seducción masculina⁸⁴. Por el contrario, su rol de maestra se construye respecto de otras mujeres a las que instruye a partir de su experiencia con Faón, lo cual invierte el contexto del *Ars* hacia el de una heterosexualización⁸⁵. Safo se convierte en una suerte de *magistra amoris* al advertirles a las muchachas de Sicilia —en tono didáctico a través del uso del subjuntivo— que no deben creer en las palabras de Faón (*Nec vos decipiant blandae mendacia linguae: /Quod vobis dicit, dixerat ante mihi. 15.54-56* “Y que no les engañen las mentiras de su lengua seductora: /lo que les dice, me lo dijo antes a mí.”). Sus advertencias anuncian nuevamente una declaración del poeta del *Ars* (*quae vobis dicunt, dixerunt mille puellis 3.435* “Lo que te dicen, se lo han dicho a miles de mujeres”). El contexto erótico de la *Heroida* 15 representa entonces a Safo como precursora del *Ars*, no solo porque domina las técnicas del arte de amar, sino también por su estatus de *magistra* que enseña a otras mujeres desde su propia experiencia.

La inscripción de la poeta griega en el discurso elegíaco a través del entramado intertextual que hemos analizado deja al descubierto el rol central de la *ES* dentro de la colección ovidiana. En efecto, a través de una figura histórica tradicionalmente asociada con la poesía lírica, Ovidio (re)afirma su propia práctica elegíaca al convertir a su enunciadora en una *discipula* del *praeceptor amoris* del *Ars* y, a su vez, en una *magistra* que encarna y replica prolépticamente dicha preceptiva. Tal prefiguración de ciertos rasgos del *Ars amatoria* se completa, a su vez, con una dinámica anticipatoria respecto de las epístolas dobles.

Al presentar a Safo como *magistra amoris* en la *Heroida* 15, no resulta sorprendente, pues, que los personajes femeninos de las epístolas que siguen actúen como *puellae* que dominan el juego de seducción amorosa por contraposición a sus predecesoras de las epístolas simples, quienes no llegaron a ser ‘instruidas’ por la poeta de Lesbos. En este sentido, la *Her.* 17 construye a Helena en clave elegíaca, como una *puella* que no responde de forma contundente a las argumentaciones previas de Paris (*Her.* 16), sino que oscila más

bien en una ambigüedad propia del juego amoroso, entre la duda y la certeza, como si hubiera sido instruida por los consejos del *Ars* y, en términos narrativos, de la misma Safo ovidiana⁸⁶. Más aún, los primeros enunciadores de las *Heroidas* dobles dan cuenta de un marcado conocimiento de los *praecepta* del *Ars* en su despliegue argumentativo⁸⁷.

De un modo general, la crítica ha tendido a analizar ambas *Heroidas* que introducen el corpus de las dobles en relación con el *Ars* para explicar el éxito de Paris y su contraste con el ‘fracaso’ retórico de las heroínas de las epístolas simples⁸⁸. Asimismo, se identificó en la *Her.* 16 la clara obediencia del personaje de Paris a los consejos del *magister amoris* ovidiano, especialmente en lo que atañe a la escritura de una carta como primer paso en la estrategia de seducción (*Ars* 1.437-438)⁸⁹. La inserción de la voz masculina en las *Heroidas* implica una vuelta a la escritura de cartas en la estrategia persuasiva masculina. Este movimiento se opone a la apropiación del formato epistolar por parte de las enunciatrices de las cartas simples y explica, en gran medida, el éxito retórico de los enunciadores masculinos de las dobles: Leandro a Hero (*Her.*18) y Aconcio a Cídipe (*Her.*20). Se añade a esto la considerable extensión de la epístola de Paris, que, al contar con 378 versos, se constituye como la más extensa de la colección y subraya, una vez más, la importancia de las cartas en el proceso de seducción masculina (*Ars* 1.439-440).

Con todo, aun siendo innegable que la carta de Paris asume diversas estrategias propias del cortejo amoroso según las enseñanzas del *praeceptor* ovidiano⁹⁰ —como se desprende del hecho de escribir una carta en lugar de apelar a la oralidad, o de fingir una borrachera para confesar el amor a Helena durante el banquete con Menelao (16.247-248; *Ars* 1.597-600)—, el personaje no es sino alguien amateur quien conoce, pero no domina adecuadamente, los *praecepta* del *Ars*, como resulta de la elección de su amada (*Te peto, quam pepigit lecto Venus aurea nostro; / te prius optavi quam mihi nota fores. / Ante tuos animo vidi quam lumine vultus; / prima fuit vultus nuntia fama tui. Her.*16.35-38 “A vos te busco, a quien la áurea Venus prometió a mi lecho, / a quien deseé antes de haber conocido. / Vi tu rostro con mi corazón antes que con mis ojos. / La fama de tu belleza fue mi primera noticia de vos.”). Si bien Paris sigue la instrucción ovidiana de tomar la iniciativa del acto de seducción, se aparta del mismo cuando, contrariamente a lo que se indica en el *Ars* (1.42-44), se enamora de Helena antes de haberla visto en persona. Es más, el hecho de viajar hasta Esparta para conquistarla (*Her.*16.35-38) contrasta con lo que el poeta del *Ars* instruye respecto de la búsqueda del objeto de deseo. Otra falta de su adecuación a las instrucciones del *praeceptor amoris* se produce durante su comportamiento en el banquete. En efecto, aunque finja embriaguez para cortejar a Helena debido a la presencia de Menelao, el contenido de lo que expresa es general (*aliquem amorem* 16.243), tanto es así que el personaje sopesa incluso explícitamente la posibilidad de que Helena no se reconozca a sí misma como la *puella* a la que se refiere en su discurso. El comportamiento de Paris frente a Helena resulta, entonces, cobarde: solo revela sus verdaderos propósitos mediante el envío de la carta, lo cual sugiere que, aunque finja su borrachera acorde con el *Ars*, no la

utiliza como estrategia de seducción. Más aún, “Paris is far from the artists the ideal pupil of the *praeceptor* ought to become. Examination of Helen’s response to Paris, on the other hand, will show her to be precisely the careful student that Paris is not.⁹¹” En este sentido, Helena posee un mayor conocimiento de los discursos del *praeceptor amoris* ovidiano y es gracias a ella que se consuma la unión de ambos. Reprocharle a Paris la liviandad típica de los hombres mediante *exempla* provenientes de las otras *Heroidas* y, más concretamente, de su propia historia con Enone (*Her.*17.193-200), implica una lectura intratextual de las otras epístolas, pero, sobre todo, un conocimiento particular de la *ES*, pues Helena sigue el consejo que Safo, en su condición de *magistra*, brindaba a las mujeres sicilianas. Helena se configura entonces como una mujer conocedora del juego de seducción amorosa, que desconfía de las palabras de Paris al poner en práctica la prefiguración que encarna Safo del *Ars* y, principalmente, el consejo que brinda explícitamente la poetisa griega en su nuevo contexto literario. La enunciataria de la *Heroida* 17 presenta, incluso, rasgos propios de una *domina* elegíaca que atiza el fuego de la pasión en su amado, quien le declara su *servitium amoris* incondicional⁹²; opera sobre su destinatario a partir de las instrucciones del *Ars* (3.475-478), por cuanto no insta a Paris a desistir de sus flirteos sino a hacerlo con prudencia, pero a actuar a pesar de las habladurías y de su propio pudor (*Her.*17.154-156). En línea con lo que dirá el poeta del *Ars*, el personaje femenino ‘juega’, a la manera elegíaca, con la ambivalencia de Paris: lo provoca, pero a la vez lo previene, aunque, conforme avanza la carta, incrementa más las esperanzas de Paris que su temor (*Her.*17.69-74, 83-93, 105-110, 113-116, 149-152, 155-156, 160-166, 185-188). Los últimos versos de la *Heroida* 17 confirman la construcción de Helena como conocedora del *Ars* y, por ende, como quien maneja el juego de seducción frente a la inoperancia de Paris:

*Cetera per socias Clymenen Aethramque loquamur,
quae mihi sunt comites consiliumque duae. (Her.17.269-270)*

Hablemos las demás cosas por medio de la asociación de Clímene y Etra,
que son para mí, las dos, compañeras y consejeras.

El cierre de la epístola 17 se relaciona abiertamente con una indicación del *Ars* respecto del empleo de los siervos como medida de precaución (*Ars* 3.485-486). Dicha indicación contrasta, en este caso, con la acción de Paris, ya que, aunque busca ganarse la confianza de las esclavas de Helena para acercarse a ella (*Her.*16.259-262) —de acuerdo con el precepto del *Ars* según el cual, antes de seducir a la *puella*, el *amator* debe ganarse a la criada (*Ars* 1.351-352)—, ambas acciones difieren en su resultado. Si Paris fracasa, entonces, en su empresa, Helena logra incorporarse exitosamente al discurso elegíaco en tanto ‘lectora’ del *Ars*⁹³, como se desprende de la simulación de su sorpresa (*Ei mihi, iam didici sic ego posse loqui!* *Her.*17.92 “¡Ay de mí, ya aprendí que puedo hablar así!”). El personaje femenino se autorepresenta, así, como una *puella* que maneja las

reglas convencionales del género; Paris, por el contrario, recién las está aprendiendo y no logra resolver tal tensión⁹⁴. En tanto primera enunciadora de las epístolas dobles, Helena está ya versada en el arte de amar tras las ‘instrucciones’ de Safo en la *Heroida* 15. Si bien la palabra masculina entra en escena tras su silenciamiento en las cartas simples, son los personajes femeninos quienes tienen el control del intercambio epistolar al haber incorporado satisfactoriamente los consejos y advertencias de la *magistra amoris* que encarna la poeta griega en el marco de su transcodificación elegíaca.

5. Conclusión

Como hemos demostrado a partir de nuestro análisis, una lectura intertextual e intratextual de la *ES* podría sustentar la atribución de su autoría a Ovidio. En efecto, el paralelismo entre esta *Heroida* y los tópicos que desplegará posteriormente el *Ars amatoria*, junto con la arquitectura estilística de la epístola y con la trama de relaciones analépticas y prolépticas respecto de las epístolas simples y las dobles, nos inducen a ponderar especialmente las implicancias de su ubicación en el centro de la colección. Al producir un cambio estilístico y temático dentro de las *Heroidas*, cabe entenderla como una instancia de transición que determina la organización global de las cartas ovidianas. La *ES* funciona en este sentido como una suerte de proemio en el medio, es decir, como un pasaje entre dos secciones del texto, el cual expone dos mecanismos clave del mismo: por un lado, su interacción dialéctica con la *Heroida* 1 a través de la dicotomía entre oralidad y escritura deja al descubierto los modos de configuración de la palabra masculina y femenina en la obra, así como la inscripción del propósito retórico de las diversas enunciatarias en la matriz elegíaca a la luz de la construcción de Safo como discípula (lectora) destacada del *praeceptor Amoris*; por otro lado, el estatus de Safo como *magistra* del *ars amatoria* respecto de las co-enunciatarias que le siguen opera una inflexión discursiva en la segunda sección del texto de Ovidio: estas actuarán frente a sus respectivos destinatarios a partir de la asimilación exitosa de los *praecepta* de su predecesora.

Bibliografía

- ADAMS, J. N. (1982) *The Latin Sexual Vocabulary*, Londres.
- ALTMAN, J.G. (1982) *Epistolarity. Approaches to a Form*, Columbus.
- ANDERSON, W.S. (1973) “The *Heroides*”, en BINNS, J.W. (ed.), *Ovid*, Londres, pp. 48-83.
- ARNALDI, F. (1958) “La retorica nella poesia di Ovidio”, en HERESCU, N.I. (ed.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, París, pp. 23-31.
- BACA, R.A. (1969) “Ovid’s Claim to Originality and *Heroides* 1”, *TAPhA*, 100, pp. 1-10.
- (1971a) “Ovid’s Epistle from Sappho to Phaon (*Heroides* 15)”, *TPhS*, 102, pp. 29-38.

- (1971b) “The Themes of *Querela* and *Lacrimae* in Ovid’s *Heroides*”, *Emerita*, 39, pp. 195-201.
- BARCHIESI, A. (1987) “Narratività e convenzione nelle *Heroides*”, *MD*, 19, pp. 63-90.
- (1992) *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum 1–3. Edition with Introduction and Commentary*, Florencia.
- (1999) “Vers une histoire à rebours de l’élégie latine: les *Héroïdes* doubles (16-21)”, en FABRE-SERRIS, J-DEREMETZ, A. (eds.), *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne, Héroïdes et Amours: en hommage à Simone Viarre*, Lille, pp. 53-67.
- Bessone, F. (2003) “Saffo, la lirica, l’elegia: su Ovidio, *Heroides* 15”, *MD*, 51, pp. 209-243.
- BIANCHET, S.M. (2016) “*At peccant aliae matronaque rara pudica est: quão romana é a Helena das Heroides de Ovídio?*”, *Nuntius Antiquus*, 12, pp. 131-140.
- Björk, M. (2016) *Ovid’s Heroides and the Ethopoeia. Doctoral Thesis (monograph)*, Lund.
- BOOTH, J. (1991) *Ovid. The Second Book of Amores*, Warminster.
- CAMERON, A. (1968) “The First Edition of Ovid’s *Amores*”, *CQ*, 18, pp. 320-333.
- CONTE, G.B. (1992) “Proems in the Middle”, en DUMM, F.M., COLE, T. (eds.), *Beginnings in Classical Literature*, Cambridge, pp. 147-160.
- COURTNEY, E. (1965) “Ovidian and Non-Ovidian *Heroides*”, *BICS*, 12, pp. 63-66.
- DANGEL, J. (2007) “Intertextualité et intergénéricité dans les *Héroïdes* d’Ovide: la métrique à l’œuvre”, en CASANOVA-ROBIN, E. (ed.), *Amor scribendi. Lectures des Héroïdes d’Ovide*, Grenoble, pp. 13-35.
- (2008) “Réécriture topique en réception polyphonique: Sappho lyrique revisitée par Ovide élégiaque (*Héroïde* XV)”, *Latomus*, 67, pp. 114-129.
- DE DORADO, E.A. (2018) “Una mirada a los intertextos en las *Heroidas*”, *Stylos*, 27, pp. 71-79.
- DEPEW, M.-OBBINK, D. (eds.) (2000) *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Cambridge.
- DEREMETZ, A. (1995) *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille.
- (2007) “L’*Héroïde* XV ou le paradoxe de l’élégie”, en CASANOVA-ROBIN, E. (ed.), *Amor scribendi...*, Grenoble, pp. 37-52.
- DÖRRIE, P. (1971) *Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*, Berlín-Nueva York.
- DRINKWATER, M.O. (2013) “An Amateur’s Art: Paris and Helen in Ovid’s *Heroides*”, *CPh*, 108, pp. 111-125.
- ELISEI, C. (2019) “Sappho as a Pupil of the *praeceptor amoris* and Sappho as *magistra amoris*: Some Lessons of the *Ars Amatoria* Anticipated in *Heroides* 15”, en THORSEN, T.S., HARRISON, S.J. (eds.), *Roman Receptions of Sappho*, Oxford, pp. 227-247.
- FANTHAM, E. (2009) “Rhetoric and Ovid’s Poetry”, en KNOX, P. (ed.), *A Companion to Ovid*, Singapur, 26-44.
- FARRELL, J. (1998) “Reading and Writing the *Heroides*”, *HSPH*, 98, pp. 307-338.
- (2003) “Classical Genre in Theory and Practice”, *New Literary History*, 34, pp. 383-408.
- FORERO ÁLVAREZ, R. (2017) “Relaciones intertextuales entre los nuevos poemas de Safo y

- la *Heroida* XV: los nuevos aportes de P. GC. Inv 105 + P. Sapph. Obbink”, *Byzantion nea hellás*, 36, pp. 24-43.
- FULKERSON, L. (2005) *The Ovidian Heroine as Author. Reading, Writing, and Community in the Heroides*, Cambridge.
- (2009) “The *Heroides*: Female Elegy?”, en KNOX, P. (ed.), *A Companion to Ovid*, Singapur, pp. 78-89.
- (2013) “*Seruitium Amoris*: The Interplay of Dominance, Gender and Poetry”, en THORSEN, T. (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge, pp. 180-193.
- GALLAND- HALLYN, P. (1991) “Corinne et Sappho. *Elocutio* et *inuentio* dans les *Amours* et les *Héroïdes*”, *BAGB*, 4, pp. 336-358.
- GENETTE, G. (1978) *Discurso del relato. Ensayo de Método. Figuras III*, Córdoba.
- HARDIE, P. (2002) *Ovid’s Poetics of Illusion*, Cambridge.
- HARRISON, S. (2007) *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford.
- INGLEHEART, J. (2019) “*Vates Lesbia*. Images of Sappho in the Poetry of Ovid”, en THORSEN, T.S., HARRISON, S.J. (eds.), *Roman Receptions of Sappho*, Oxford, pp. 205-225.
- JACOBSON, H. (1974) *Ovid’s Heroides*, Princeton.
- KEITH, A.M. (1999) “Slender Verse: Roman Elegy and Ancient Rhetorical Theory”, *Mnemosyne*, 52, pp. 41-62.
- KENNEDY, D.F. (2002) “Epistolarity: The *Heroides*”, en HARDIE, P. (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, pp. 217-232.
- KENNEY, E.J. (ed.) (1995) *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei feminae, Ars amatoria, Remedia amoris*, Oxford.
- (1996) *Heroides XVI-XXI*, Cambridge.
- KERAMIDA, D. (2010) “*Heroides* 10 and *Ars Amatoria* 1.527-64: Ariadne Crossing the Boundaries between Texts”, *Rosetta*, 8, pp. 47-63.
- KNOX, P.E. (ed.) (1995) *Ovid: Heroides: Selected Epistles*, Cambridge.
- (2002) “The *Heroides*. Elegiac voices”, en WEIDEN BOYD, B. (ed.) *Brill’s Companion to Ovid*, Leiden, pp. 117-139.
- LA BUA, G. (2018) “Intratextual Readings in Ovid’s *Heroides*”, en HARRISON, S., FRANGOULIDIS, S.A., PAPANGHELIS, T.D. (eds.), *Intratextuality and Latin literature. Trends in classics. Supplementary volumes, Volume 69*, Berlín-Boston, pp. 243-255.
- LANDOLFI, L. (2000) *Scribentis imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna.
- LINDHEIM, S.H. (2003) *Male and Female. Epistolary Narrative and Desire in Ovid’s Heroides*, Madison.
- LÓPEZ, A. (1999) “Interpretaciones de Penélope desde el mundo clásico al nuestro”, en ÁLVAREZ MORAN, M.C.-ROSA MARÍA, I.M. (coords.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos*, Murcia, pp. 329-338.

- MALCOVATI, E. (1966) "La fortuna di Saffo nella letteratura latina", *Athenaeum*, 44, pp. 3-31.
- MAZUREK, E.F. (2006) "Elegy and Epic and the Recognition of Paris: Ovid *Heroides* 16", *Arethusa*, 39, pp. 47-70.
- (2013) "Homer and the Epic Cycle in Ovid, '*Heroides*' 16-17", *TAPhA*, 143, pp. 153-170.
- OTIS, B. (1966) *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge.
- PALMER, A.P. (1874) *P. Ovidii Nasonis Heroides*, Londres.
- PAPANGHELIS, D.T.-HARRISON, S.-FRANGOULIDIS, S. (eds.) (2013) *Generic Interfaces in Latin Literature*, Berlín-Boston.
- PÉGOLO, L.-ROBLEDO, A. (2017) "Voces ovidianas y técnica centonaria en *Cupido cruciatus* de Décimo Ausonio", *Praesentia*, 27, pp. 1-14.
- PICHON, R. (1991) *Index uerborum amatorium*, Hildesheim.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (2009) "La carta de Safo a Faón de Ovidio (*Her.* XV)", *Emerita*, 77, pp. 187-222.
- RAND, E.K. (1925) *Ovid and His Influence*, Boston.
- RIMELL, V. (1999) "Epistolary Fictions: Authorial Identity in "*Heroides*" 15", *PCPhS*, 45, pp. 109-136.
- ROHDE, E. (1914) *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig.
- ROSATI, G. (1989) *Ovidio. Lettere di eroine. Introduzione, traduzione e note (Testo latino a fronte)*, Milán.
- (1996a) "Sabinus, the *Heroides* and the Poet-Nightingale. Some Observations on the Authenticity of the *Epistula Sapphus*", *CQ*, 46, pp. 207-216.
- (1996b) *P. Ovidii Nasonis. Heroidum Epistulae XVIII-XIX. Leander Heroni, Hero Leandro*, Florencia.
- SABOT, A.F. (1981) "Les *Héroïdes* d'Ovide: préciosité, rhétorique et poésie", *ANRW*, II 31, pp. 2552-2636.
- SCHNEIDEWIN, F.W. (1843) "Ovid's fünfzehnter Brief", *RhM*, 2, pp. 138-144.
- (1845) "Ovid's fünfzehnter Brief", *RhM*, 3, pp. 138-144.
- SCHNIEBS, A. (2007) *De Tibulo al Ars Amatoria: transcodificación, intertextualidad y clausura*, Buenos Aires.
- SCHNIEBS, A.-DAUJOTAS, G. (2009) *Ovidio. Arte de amar*, Buenos Aires.
- SPENTZOU, E. (2003) *Readers and Writers in Ovid's Heroides: Transgressions of Genre and Gender*, Oxford.
- TARRANT, R.J. (1981) "The Authenticity of the Letter of Sappho to Phaon (*Heroides* XV)", *HSCP*, 85, pp. 133-153.
- THORSEN, T.S. (2006) *Scribentis imagines in Ovidian Authorship and Scholarship. A Study of the Epistula Sapphus (Heroides 15)*, Bergen.
- (2014) *Ovid's Early Poetry. From his single Heroides to his Remedia Amoris*, Cambridge.
- THORSEN, T.S.-HARRISON, S.J. (eds.) (2019). *Roman Receptions of Sappho*, Oxford.

- UGARTEMENDIA, C.M. (2014) “Ars oratoria e ars amatoria em *Heroides XIV*”, *Rónai: Revista de Estudios Clásicos e Tradutórios*, 2, pp. 173-189.
- (2017) *A exemplaridade do abandono: epístola elegíaca e intratextualidade nas Heroides de Ovídio*, San Pablo.
- VERDUCCI, F. (1985) *Ovid’s Toyshop of the Heart: Epistulae Heroidum*, Princeton.
- VIDEAU, A. (2005) “La lettre et l’élegie: Une introduction à l’épistolarité des *Héroïdes*”, *Vita Latina*, 172, pp. 16-25.
- VOIGT, E. (ed.) (1971) *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Ámsterdam.
- VON ABRECHT, M. (1994) *Historia de la literatura latina: desde Andrónico hasta Boecio Volúmenes I y II*, Barcelona.
- WILKINSON, L.P. (1955) *Ovid Recalled*, Cambridge.
- ZISSOS, A. (2019) “Closure and Segmentation: Endings, Medial Proems, Book Divisions”, en REITZ, C., FINKMANN, S. (eds.), *Epic Poetry. Volume I: Foundations*, Berlin-Boston, pp. 531-564.

Notas

- ¹ KNOX (2002: 119-120); THORSEN (2014: 27). Sobre la debatida cronología de *Amores*, cfr. CAMERON (1968); BOOTH (1991).
- ² BYÖRK (2016: 21-22).
- ³ Seguimos la edición de KENNEY (1995).
- ⁴ KNOX (1995); FULKERSON (2009: 79)
- ⁵ BACA (1971a: 30-31)
- ⁶ SCHNIEBS (2009: LIX-LX)
- ⁷ ROHDE (1914)
- ⁸ WILKINSON (1955); OTIS (1966)
- ⁹ DEPPEW OBINK (2000); FARRELL (2003); HARRISON (2007; 2013)
- ¹⁰ LANDOLFI (2000); VIDEAU (2005)
- ¹¹ FULKERSON (2009: 63)
- ¹² SCHNIEBS (2007)
- ¹³ HARDIE (2002: 106-142)
- ¹⁴ THORSEN (2006: 76)
- ¹⁵ BACA (1971a: 32)
- ¹⁶ DÖRRIE (1971: 287-288)
- ¹⁷ SCHNEIDWIN (1843)
- ¹⁸ SCHNEIDWIN (1845)
- ¹⁹ TARRANT (1981: 48)
- ²⁰ Entre estos, el uso de la frase verbal pasiva *adspecta est* en *Her.* 15.1 (TARRANT 1981: 144), los “errores” métricos de los versos 96 y 113 (TARRANT 1981: 138; PALMER 1898: 424) y un uso coloquial no atestiguado hasta época neroniana (KNOX 1995: 299).
- ²¹ COURTNEY (1965: 66)

- ²² e.g. KNOX (1995: 14)
- ²³ ROSATI (1996a: 211)
- ²⁴ FARRELL (1998: 337-338)
- ²⁵ e.g. DANGEL (2007; 2008).
- ²⁶ ELISEI (2019).
- ²⁷ RIMELL (1999).
- ²⁸ MALCOVATI (1966: 17-21).
- ²⁹ RAMIREZ DE VERGER (2009: 193).
- ³⁰ PÉGOLO-ROBLEDO (2017: 4).
- ³¹ CONTE (1992: 157-159).
- ³² KENNEDY (2002:220) propuso reemplazar la idea de “repetición” por la de “reiteración”, lo cual implicó un cambio conceptual ya que invitaba a leer el texto de Ovidio “de forma colectiva”, desde una mirada integral que apunte a las *Heroidas* en su conjunto, pero también a la reformulación de sus rasgos en la poesía del exilio.
- ³³ LA BUA (2018: 247).
- ³⁴ BACA (1969: 2).
- ³⁵ BARCHIESI (1992: 51-53).
- ³⁶ CONTE (1992); ZISSOS (2019).
- ³⁷ Seguimos la edición de DÖRRIE (1971).
- ³⁸ Todas las traducciones son propias.
- ³⁹ LÓPEZ (1999: 329-330); DE DORADO (2018: 79).
- ⁴⁰ SCHNIEBS (2007: 6-7).
- ⁴¹ JACOBSON (1974: 276).
- ⁴² ALTMAN (1982:13). La carta también delimita su formato epistolar al incluir la “focalización interna” de su narradora (GENETTE, 1978), lo cual muestra la inflexión ovidiana del material tradicional en pos de las necesidades del discurso elegíaco-epistolar.
- ⁴³ OLD s.v. 4.
- ⁴⁴ BACA (1971b); PICHON (1991).
- ⁴⁵ FULKERSON (2013: 180-193).
- ⁴⁶ Este motivo recurrente llevó, hasta la primera mitad del s. XX, a menospreciar la calidad literaria del texto en virtud de su “monotonía” (KENNEDY, 2002: 219; PÉREZ VEGA, 1994: 15).
- ⁴⁷ Para la distinción entre “lector primario” (identificable con el receptor de la carta) y la comunidad de “lectores secundarios” (identificable con los lectores de Ovidio), cfr. FULKERSON (2009: 86).
- ⁴⁸ FARRELL (1998: 324).
- ⁴⁹ BARCHIESI (1999: 55).
- ⁵⁰ LINDHEIM (2003: 39).
- ⁵¹ Sobre la elección de Safo por parte de Ovidio, cfr. GALLAND-HALLYN (1991); DANGEL (2007: 32-33).

- ⁵² El adjetivo *brevis* explicita la alusión al discurso elegíaco dentro de la normativa genérica romana. Cfr. DEREMETZ (1995); KEITH (1999).
- ⁵³ FARRELL (1998: 332).
- ⁵⁴ Las resonancias metapoéticas del término se potencian por su uso ovidiano al final de los tres libros de *Amores* para referir a la poesía elegíaca (*Am.1.15.1-2*; *Am.2.19.1*; *Am.3.15.20*) y del segundo libro del *Ars* para designar todo el *liber* (*Ars 2.733-735*).
- ⁵⁵ Cfr. *supra*, pp. 4-5.
- ⁵⁶ JACOBSON (1974: 10)
- ⁵⁷ RIMELL (1999: 116-117)
- ⁵⁸ ROSATI (1996a: 211)
- ⁵⁹ VERDUCCI (1985: 154)
- ⁶⁰ DANGEL (2007: 34); (2008: 128)
- ⁶¹ ROSATI (1996a: 211-212)
- ⁶² Pocas heroínas tienen éxito en sus propósitos persuasivos, entre las cuales Penélope (*Her.1*) e Hipermnestra (*Her.14*). Cfr. UGARTEMENDIA (2017)
- ⁶³ UGARTEMENDIA (2014: 174-176)
- ⁶⁴ Cfr. KERAMIDA (2010) y UGARTEMENDIA (2014), quienes analizan la relación entre el *Ars* y las *Heroidas* de Ariadna (*Her.10*) y de Hipermnestra (*Her.14*), respectivamente.
- ⁶⁵ RIMELL (1999: 111-112)
- ⁶⁶ FARRELL (1989: 334-335)
- ⁶⁷ ELISEI (2019: 230)
- ⁶⁸ Sobre el problema textual de este verso, cfr. ROSATI (1989: 283).
- ⁶⁹ El poeta del *Ars* aplica la *sententia* apolínea a la práctica erótica como sustento de la racionalidad de su instrucción (SCHNIEBS-DAUJOTAS, 2009: 135).
- ⁷⁰ ELISEI (2019: 232).
- ⁷¹ El vínculo con el *Ars* se manifiesta, asimismo, en la analogía entre los defectos físicos que Safo reconoce como propios y los aspectos físicos que el *praeceptor* menciona como centrales en la estrategia de seducción amorosa (*Ars 2.503*; *Her.15.31*; *Ars 2.504*; *Her.15.34*).
- ⁷² La ‘discípula’ del *praeceptor* subvierte un consejo concreto del *Ars*, donde Ovidio aconseja a las mujeres que, de ser bajas, se sienten para no parecer sentadas estando de pie (3.263), mientras que les sugiere a los hombres que escondan los defectos de las mujeres a través de algún atributo cercano a dicho defecto (2.661-662). En la *ES* Safo sigue el consejo masculino al no ocultar su altura. Tal inversión remite al tema de la apropiación de la palabra por parte de las enunciadoras de las *Heroidas* y a su consiguiente negación de la voz masculina; a su vez, al presentar la altura de Safo a través del adjetivo *brevis*, Ovidio desplaza a Safo desde sus orígenes líricos griegos hacia el ámbito de la elegía romana (VERDUCCI, 1985: 151; RIMELL, 1999: 114-117). Asimismo, el motivo de la pervivencia del propio nombre (*Her.15.33-34*) introduce una afirmación común en época augustal (cfr. *Hor.Od.3.30*; *Ov.Tr.3.3*). En este caso, la yuxtaposición con el sintagma *sum brevis* contribuye a la caracterización de Safo en clave elegíaco-epistolar (cfr. BESSONE, 2003).
- ⁷³ LINDHEIM (2003: 159-160).
- ⁷⁴ ELISEI (2019: 236).
- ⁷⁵ OLD s.v. 2; 9.

⁷⁶ Cfr. Safo, fr. 94 Voigt. Ver ELISEI (2019).

⁷⁷ La conjunción en el mismo verso del término *ioco* (48) con el sintagma *aptaque verba opera*, en boca de Safo, un nuevo gesto de la transcodificación: Ovidio remite, a través de su enunciataria, al *deceat* elegíaco en el que inserta a la poeta griega (cfr. v. 42: *decere loqui*). No solo sus palabras ahora son ‘aptas’ para el juego, a nivel temático, sino que ella misma es ‘apta’ o adecuada para adoptar las reglas del discurso elegíaco (*iocos*).

⁷⁸ LINDHEIM (2003: 160)

⁷⁹ El *ingenium* de la enunciataria se instaure como el eje de su propósito retórico, según muestra reiteradamente la epístola (27-30, 58, 81-84, 195-206)

⁸⁰ KNOX (1995: 288-289)

⁸¹ Cfr. ADAMS (1982)

⁸² Más allá de su referencia al homoerotismo, el término *lascivius* debe entenderse también como un término de la retórica elegíaca (INGLEHEART, 2019: 214).

⁸³ Para la relación entre dicho proceso y el aprendizaje de las reglas elegíacas que Safo debe adoptar para insertarse en este nuevo marco literario, cfr. RIMELL (1999: 115).

⁸⁴ INGLEHEART (2019: 218).

⁸⁵ THORSEN-HARRISON (2019: 252-253).

⁸⁶ BIANCHET (2016: 137-138).

⁸⁷ KENNEY (1996: 5). Si bien las *Heroidas* dobles han sido a menudo consideradas como inauténticas debido a “anomalías” estilísticas o métricas, lo cierto es que, al igual que las simples, constituyen un corpus estructurado atribuible a Ovidio por sus rasgos poéticos, por largo tiempo infravalorados. Cfr. RAND (1925: 27); KENNEY (1996: 20-26); ROSATI (1996b).

⁸⁸ ANDERSON (1973: 70).

⁸⁹ SPENTZOU (2003: 128-129).

⁹⁰ Las relaciones entre las primeras *Heroidas* dobles y los consejos desplegados en el *Ars* obedecen a las fechas de publicación de ambas obras (cfr. *supra* p. 1).

⁹¹ DRINKWATER (2013: 111).

⁹² VON ABRECHT (1994: 692).

⁹³ BIANCHET (2016: 137).

⁹⁴ MAZUREK (2006: 48).