

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA E INDOEUROPEO



UNIVERSIDAD  
DE SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

**INTERSECCIÓN DE GÉNEROS Y VOCES  
EN LAS *HEROIDAS* DE OVIDIO**

Heroínas intertextuales: de la tragedia griega a la epístola ovidiana

Tesis presentada para la obtención del título de Doctor en Textos de la Antigüedad  
Clásica y su Pervivencia por la Universidad de Salamanca

Realizada por Alba Blázquez Noya bajo la dirección de la Dra. Rosario Cortés Tovar

La Doctoranda

VºBº de la Directora

Fdo.: Alba Blázquez Noya

Fdo.: Rosario Cortés Tovar

SALAMANCA

2019



—[...] Es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones...

—Tal vez, pero el caso es que en esa novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere.

—Pues acabará no siendo novela.

—No, será..., será... *nivola*.

—¿Y qué es eso, qué es *nivola*?

—Pues le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez le llevó a don Eduardo Benot, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó, y don Eduardo le dijo: «Pero ¡eso no es soneto...!»». «No, señor —le contestó Machado—, no es soneto, es... *sonite*». Pues así con mi novela, no va a ser novela, sino... ¿cómo dije?, *navilo*..., *nebulo*, no, no, *nivola*, eso es, ¡*nivola*! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!

—¿Y cuando un personaje se queda solo?

—Entonces... un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo invento un perro a quien el personaje se dirige.

—¿Sabes, Víctor, que se me antoja que estás inventando?

—¡Puede ser!

Miguel de Unamuno, *Niebla*, 1914.



# Índice

Agradecimientos .....	1
Abreviaturas .....	2

## A. INTRODUCCIÓN

I. Estado de la cuestión: las <i>Heroidas</i> y la crítica actual .....	5
II. Objetivos y selección de <i>Heroidas</i> .....	7
III. Metodología y presupuestos teóricos .....	9
1. Intertextualidad .....	11
2. Teoría de la ficción literaria .....	14
3. Estudios de “género” .....	15
3.1. “Género” y literatura .....	15
3.2. La mujer en la Atenas del siglo V y en la Roma de época augústea .....	17
4. Teoría del género literario .....	22
IV. Consideraciones previas sobre el género literario de las <i>Heroidas</i> y su complejidad: la intersección de géneros .....	23
1. La carta .....	25
1.1. Las <i>Heroidas</i> como epistolografía ficticia: el problema del interlocutor .....	26
1.2. La epistolografía en la crítica sobre las <i>Heroidas</i> .....	30
2. La elegía romana .....	32
2.1. El código elegíaco .....	34
2.2. Reflexiones sobre la elegía: el autor masculino y la elegía en femenino .....	36
3. La tragedia: los elementos dramáticos .....	40
3.1. La acción: el monólogo y el diálogo .....	41
3.2. El coro .....	43
3.3. El prólogo .....	43
3.4. Personajes tipo: el discurso del mensajero. La nodriza .....	44
3.5. La ironía dramática .....	45
3.6. Teatralidad .....	45

## B. ANÁLISIS LITERARIO DE LAS *HEROIDAS* CON INTERTEXTOS TRÁGICOS

### Capítulo 1. La Carta de Fedra a Hipólito (Her.IV)

Texto latino de la <i>Carta de Fedra a Hipólito</i> .....	53
I. Intertexto trágico de la carta. El mito de Fedra .....	59
II. Fedra en los estudios de referencia más importantes .....	64
III. Análisis literario de la <i>Heroida IV</i>	
0. Estructura .....	66
1. Pensamientos de Fedra. Parte I (1-84) .....	70
1.1. Justificación de la escritura: <i>Amor y Pudor</i> (1-16) .....	70
1.2. Ofrenda de su <i>fama</i> (17-36) .....	77
1.3. Locura de Fedra (37-52) .....	82
1.4. Linaje maldito (53-66) .....	85
1.5. Enamoramiento de Fedra (67-84) .....	91
2. Peticiones a Hipólito. Parte II (85-176) .....	95
2.1. Concédeme su parte a Venus (85-108) .....	95
2.2. Respeta el lecho de tu padre (109-128) .....	100
2.3. No tengas miedo (129-146) .....	104
2.4. Sé benévolo (147-176) .....	108
IV. Conclusiones .....	117

### Capítulo 2. La Carta de Hermione a Orestes (Her.VIII)

Texto latino de la <i>Carta de Hermione a Orestes</i> .....	121
I. Intertexto trágico de la carta. El mito de Hermione .....	125
II. Hermione en los estudios de referencia más importantes .....	128
III. Análisis literario de la <i>Heroida VIII</i>	
0. Estructura .....	129
1. Introducción y contextualización del presente de la carta (1-14) .....	131
2. Parte epistolar y retórica. Parte I (15-64) .....	138
2.1. Objetivo: petición a Orestes de que la salve de Pirro (15-30) .....	138
2.2. Argumentos para convencer a Orestes (31-64) .....	144
2.2.1. El argumento legal (31-36) .....	144

2.2.2. Un ejemplo como argumento:	
Orestes/Menelao - Hermíone/Helena (37-42) .....	148
2.2.3. Pirro es el enemigo de Orestes (43-56) .....	149
2.2.4. Transición al monólogo dramático:	
La ira y la impotencia de Hermíone (57-64) .....	153
3. Monólogo dramático (65-116) .....	157
3.1. La historia de las tantálides (65-86) .....	157
3.2. La historia de Hermíone (87-116) .....	164
3.2.1. El pasado de Hermíone: el abandono de sus padres (87-104) .....	164
3.2.2. Su presente: el matrimonio con Pirro (105-116) .....	168
*** La importancia de Pirro en la configuración de discurso .....	171
4. Juramento final (117-122) .....	176
IV. Conclusiones .....	177

### Capítulo 3. La Carta de Deyanira a Hércules (Her.IX)

Texto latino de la <i>Carta de Deyanira a Hércules</i> .....	183
I. Intertexto trágico de la carta. El mito de Deyanira .....	189
II. Deyanira en los estudios de referencia más importantes .....	194
III. Análisis literario de la <i>Heroida IX</i>	
0. Estructura .....	197
1. Rumores. Parte I (1-118) .....	199
1.1. Introducción (1-12) .....	199
1.2. Comparación del pasado glorioso y el presente deshonroso de Hércules (13-26) .....	203
1.3. La realidad de la esposa del héroe vista por Deyanira (27-54) .....	205
1.4. Pasaje de Ónfale (55-118) .....	213
1.4.1. Sobre el aspecto de Hércules (55-72) .....	215
1.4.2. Sobre las labores y el comportamiento de Hércules (73-102) .....	218
1.4.3. Conclusión: la virilidad de Ónfale (103-118) .....	222
2. Realidad. Parte II (119-168) .....	225
2.1. Llegada de Yole y descripción de su apariencia (119-130) .....	225
2.2. Expresión de sentimientos de Deyanira (131-142) .....	228
2.3. Avance dramático (143-168) .....	231

IV. Conclusiones .....	237
------------------------	-----

#### Capítulo 4. La Carta de Cánace a Macareo (Her.XI)

Texto latino de la <i>Carta de Cánace a Macareo</i> .....	243
I. Intertexto trágico de la carta. El mito de Cánace .....	248
II. Cánace en los estudios de referencia más importantes .....	251
III. Análisis literario de la <i>Heroida XI</i>	
0. Estructura.....	252
1. Prólogo en forma de monólogo dramático (1-22) .....	255
2. Monólogo narrativo (recreación del nudo de la tragedia) (23-100) .....	262
3. Monólogo dramático final y suicidio fuera de escena (101-130) .....	281
IV. Conclusiones .....	288

#### Capítulo 5. La Carta de Medea a Jasón (Her.XII)

Texto latino de la <i>Carta de Medea a Jasón</i> .....	293
I. Intertexto trágico y épico de la carta. El mito de Medea .....	300
II. Medea en los estudios de referencia más importantes .....	304
III. Análisis literario de la <i>Heroida XII</i>	
0. Estructura .....	306
1. Futuro trágico y pasado épico .....	308
1.1. La <i>Medea</i> de Eurípides y la <i>Heroida XII</i> :	
Entre el presente elegíaco y el futuro trágico .....	308
1.2. Las <i>Argonáuticas</i> de Apolonio: recuerdos del pasado épico .....	316
1.2.1. La llegada de los Argonautas: Medea se enamora de Jasón ( <i>Her.XII.23-56</i> ; <i>Ap.Rhod.III.167-450</i> ) .....	319
1.2.2. La lucha interna de Medea entre el amor y el deber filial ( <i>Her.XII.57-66</i> ; <i>Ap.Rhod.III.451-824</i> ) .....	321
1.2.3. El primer encuentro a solas de Medea y Jasón ( <i>Her.XII.67-92</i> ; <i>Ap.Rhod.III.828-1172</i> ) .....	324
1.2.4. El desarrollo de las pruebas y el robo del vellocino ( <i>Her.XII.93-108</i> ; <i>Ap.Rhod.III.1278-1407</i> y <i>Ap.Rhod.IV.100-166</i> ) .....	328



1.2.5. Medea y Jasón huyen de la Cólquide ( <i>Her.</i> XII.109-128; <i>Ap.Rhod.</i> IV.167-1781) .....	329
1.2.6. El final de la carta: recuerdos de las <i>Argonáuticas</i> ( <i>Her.</i> XII.159-212) .....	331
2. El presente elegíaco: la voz subjetiva de Medea .....	333
2.1. Primera parte (1-158): interpolaciones subjetivas en la voz narrativa .....	333
2.1.1. Reproches irónicos dirigidos a Jasón (1-158) .....	334
2.1.2. Comentarios breves meta-referenciales (1-158) .....	336
2.1.3. Interpolaciones subjetivas extensas (1-158) .....	337
2.2. Parte segunda (159-212): el monólogo dramático final y sus cambios de tono ...	340
2.2.1. Voz de lamento irónico (159-174) .....	340
2.2.2. Voz sarcástica de ira (175-182) .....	341
2.2.3. Voz suplicante (183-198) .....	343
2.2.4. Voz arrogante (199-206) .....	345
2.2.5. Voz calmada y meta-referencial (207-212) .....	346
2.3. Consideraciones finales:	
La segunda parte como monólogo dramático (159-212) .....	346
3. La innovación Ovidiana:	
La verdadera tragedia de Medea (133-158) .....	349
IV. Conclusiones .....	355

### Capítulo 6. La Carta de Laodamía a Protesilao (*Her.*XIII)

Texto latino de la <i>Carta de Laodamía a Protesilao</i> .....	365
I. Intertexto trágico y elegíaco de la carta. El mito de Laodamía .....	370
II. Laodamía en los estudios de referencia más importantes .....	375
III. Análisis literario de la <i>Heroida</i> XIII	
0. Estructura .....	377
1. Prólogo en forma de monólogo dramático (1-30) .....	378
2. Descripción de la <i>nequitia</i> de Laodamía (31-42) .....	385
3. Monólogo dramático de lamento sobre la guerra:	
La elegía dentro de la carta (43-100) .....	388
3.1. Lamentos y temores sobre la guerra (43-64) .....	388
3.2. Mandatos a Protesilao (65-100) .....	392
***El poema 68 de Catulo como intertexto de la tercera parte (43-100) .....	398

4. Expresión de sentimientos de su día a día a solas (101-164) .....	403
4.1. Laodamía ve en sueños a Protesilao (101-112) .....	403
4.2. Buenas esperanzas (113-120) .....	407
4.3. Malas esperanzas (121-134) .....	408
4.4. Envidia a las troyanas (135-148) .....	410
4.5. Maneras de sobrellevar la soledad: la imagen de Protesilao (149-156) .....	413
4.6. Juramento final (157-164) .....	415
IV. Conclusiones .....	418

### Capítulo 7. La Carta de Hipermestra a Linceo (Her.XIV)

Texto latino de la <i>Carta de Hipermestra a Linceo</i> .....	423
I. Intertexto trágico y lírico de la carta. El mito de Hipermestra .....	427
II. Hipermestra en los estudios de referencia más importantes .....	429
III. Análisis literario de la <i>Heroida XIV</i>	
0. Estructura .....	430
1. Introducción (1-16) .....	432
2. Narración de la noche de bodas (17-84) .....	442
2.1. Llegada de las Danaides (21-32) .....	444
2.2. Lucha interna entre cumplir las órdenes o ser piadosa (33-68) .....	445
2.3. Hipermestra avisa a Linceo (69-78) .....	454
2.4. Dánao se entera de la traición (79-84) .....	457
3. Digresión de Ío (85-108) .....	458
4. Elegía -fúnebre- (109-122) .....	462
5. Despedida epistolar (123-132) .....	466
IV. Conclusiones .....	471

### C. CONCLUSIONES FINALES

I. Heroínas intertextuales: de la tragedia griega a la epístola ovidiana	
1. Evidencias:	
1.1. Heroínas intertextuales: de la tragedia griega a la epístola ovidiana .....	475
1.2. Esposas y madres: ¿heroínas subversivas o conservadoras? .....	476
1.3. Retrato de los hombres .....	478

1.4. Retrato de otras mujeres .....	479
1.5. Conceptos clave: <i>fama, pudor, furor, amor, pietas</i> .....	480
2. Interpretación de las evidencias:	
Sistematización de los cambios sociales y culturales .....	481
2.1. El matrimonio .....	481
2.2. El amor: la relación de las mujeres con sus esposos/amados .....	483
2.3. La tutela: padres e hijas .....	485
2.4. La maternidad .....	486
2.5. La mujer para la mujer .....	487
2.6. Virtudes romanas: cuestión de “género” .....	488
3. Reflexión final .....	489
II. Intersección de géneros y voces	
1. Evidencias:	
1.1. Elementos de la forma epistolar .....	491
1.2. Elementos dramáticos .....	492
1.3. Elementos elegíacos .....	492
2. Interpretación de las evidencias: Ovidio como teórico de la literatura .....	494
2.1. Reflexiones sobre la forma epistolar: primer nivel .....	494
2.2. Reflexiones sobre la elegía: segundo nivel .....	497
2.3. Reflexiones sobre el drama: el tercer nivel .....	498
3. Reflexión final: acercamiento teórico al género literario de las <i>Heroidas</i> .....	500
III. Últimas reflexiones .....	506

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. Ediciones, traducciones y comentarios	
1. <i>Heroidas</i> .....	511
2. Textos griegos: intertextos de la tragedia y de la épica .....	512
3. Fragmentos griegos y latinos .....	512
4. Ediciones y traducciones de otros textos griegos y latinos .....	513
II. Diccionarios y enciclopedias .....	514
III. Estudios .....	515

## ANEXOS

I. Traducción de la <i>Carta de Fedra a Hipólito</i> .....	535
II. Traducción de la <i>Carta de Hermione a Orestes</i> .....	541
III. Traducción de la <i>Carta de Deyanira a Hércules</i> .....	545
IV. Traducción de la <i>Carta de Cánace a Macareo</i> .....	551
V. Traducción de la <i>Carta de Medea a Jasón</i> .....	555
VI. Traducción de la <i>Carta de Laodamía a Protesilao</i> .....	562
VII. Traducción de la <i>Carta de Hipermestra a Linceo</i> .....	567

## Agradecimientos

Quiero mostrar mi agradecimiento a todas aquellas personas que han influido de alguna manera en el desarrollo y la conclusión de esta tesis.

En primer lugar, a Charo, gracias por acogerme y enseñarme esa forma tan especial que tienes de trabajar con la literatura y, por supuesto, el apropiado rigor filológico, que son la base de este trabajo. Gracias por tu dedicación, tus consejos y apreciaciones, siempre útiles y enriquecedores. Gracias también por tu buen humor, tan necesario.

No quisiera dejar de mencionar al profesor Bowie, porque sus clases en la Licenciatura en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada no sólo me introdujeron en el método comparativo que aplico, sino que también me enseñaron las bases de lo que sé sobre el género dramático.

Le agradezco también el apoyo que me mostró en la fase inicial de mi carrera académica, un punto en el que no quiero dejar de agradecer póstumamente al profesor Hinojo, que veló siempre por mí en mis primeros pasos.

Llego ahora al Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Valladolid y a todos mis compañeros, a los que agradezco que me hayan acogido como si fuera una más durante los últimos tres cursos que he estado allí. No quisiera dejar de agradecer especialmente a aquellos que han mostrado un apoyo directo en el desarrollo y conclusión de esta tesis: a Cristina, Mariaje, Anabel, Pedro, Patricia, Miguel Ángel, José Ignacio, que se han convertido en verdaderos pepitos grillos cuyas voces me recordaban: «¡la tesis!»; a Alfonso, compañero de fatigas, y a José Antonio, por nuestras charlas. A mis alumnos, porque sin duda darles clase me ha hecho mejor investigadora.

Gracias también a mi familia, especialmente a mi madre, porque su apoyo inicial me ha abierto este camino.

Y, por último, a Ras: mi mayor apoyo, mi compañero, mi amigo.

Todos tenéis un trocito de esta tesis.

## Abreviaturas

Las abreviaturas para los autores clásicos siguen las del *Oxford Classical Dictionary* (4ª edición). Cuando el autor es Ovidio no citamos explícitamente el nombre (Ov.). En los capítulos, para facilitar la lectura, al citar los textos de las *Heroidas* no usaremos la abreviatura (*Her.*), únicamente citaremos los versos. Excepcionalmente incluiremos la referencia completa de la *Heroida* cuando sea oportuno para evitar confusiones; por ejemplo, es un uso muy frecuente en el capítulo de Medea (*Her.XII*) debido a la proliferación de citas de intertextos. Para las revistas seguimos las abreviaturas de *L'Année Philologique*.

Las siguientes abreviaturas corresponden a los textos fragmentarios más relevantes en el trabajo:

### *TrGF*

#### *Tragicorum Graecorum Fragmenta*

3: Aeschylus, S. RADT (ed.), Göttingen, 1985.

4: Sophocles, S. RADT (ed.), Göttingen, 1977.

5.1-2: Euripides, R. KANNICHT (ed.), Göttingen, 2004.

### *TRF*

RIBBECK, O. (1871<sup>2</sup>), *Scaenicae Romanorum poesis Fragmenta, I; Tragicorum Romanorum Fragmenta*, Lipsia, Teubner.

# **Introducción**





### I. ESTADO DE LA CUESTIÓN: LAS *HEROIDAS* Y LA CRÍTICA ACTUAL

Las *Heroidas* de Ovidio, según su definición más extendida, es una colección de cartas de carácter elegíaco en las que las heroínas se lamentan porque sus amados las han abandonado. Estos poemas toman sus argumentos de la mitología y de historias que ya habían sido narradas en otros géneros, especialmente en la épica y la tragedia.

La opinión de la crítica sobre esta colección ovidiana ha cambiado en las últimas décadas: hasta el último tercio del siglo pasado fue minusvalorada por la crítica y tratada con desdén debido a su carácter retórico, como señala Jacobson (1974:3), pues eran consideradas meros “repetitive exercises on a single theme” (Kennedy 2002:219). También se llegó a pensar que algunas de ellas eran espurias, en especial las *Heroidas* III, VIII, IX, XII-XIV, XVI-XXI (Knox 2002:120)<sup>1</sup>, aunque actualmente la mayoría de los críticos aceptan la autenticidad de la colección completa<sup>2</sup>. Tradicionalmente se venía sosteniendo que las *Heroidas* eran *suasoriae* en verso o *ethopoeia*; pero esto resulta una simplificación. Aunque en las últimas décadas aún hay autores que defienden una fuerte influencia en ellas de la educación retórica y de la declamación (Jacobson 1974; Viarre 1977; Sabot 1981; Giomini 1993; Alekou 2018), las *Heroidas* son epístolas y hay toda una corriente de estudio que las ha leído como tales<sup>3</sup>. Como señala Jolivet (2001:1), la monografía de Jacobson (1974) fue clave en el cambio de actitud de la crítica hacia esta colección ovidiana y se convirtió en el punto de partida para los estudios modernos sobre las *Heroidas*.

Desde los años 80, un nuevo movimiento formalista en literatura latina empezó a estudiar la poesía de Ovidio preguntándose por el género literario de sus obras (Curley 2013:6). En este sentido, las *Heroidas* han sido estudiadas, sobre todo, como relecturas elegíacas de las versiones anteriores del mito, épicas o trágicas, realizadas por las heroínas desde sus propias perspectivas, en trabajos que plantean problemas de intertextualidad e intersección de géneros literarios (Kenney 1982; Kennedy 1984; Rosati 1984a, 1991; Spoth 1992; Rosati 1992; Hinds 1993; Casali 1995a, 1995b, 1998a; Farrell 1998; Fernández Corte 2000; Landolfi 2000a, 2000b; Barchiesi 2001a, 2001b; Jolivet 2001; Fulkerson 2005; Cortés Tovar 2012; Curley 2013). A este respecto, uno de los elementos que más atención ha recibido es la ironía dramática de la que las heroínas ovidianas son

---

<sup>1</sup> También Knox (1995:5-14, 2002:18-21) y Kenney (1996:20-26) ofrecen unos útiles resúmenes de las controversias sobre la autenticidad de la colección y su transmisión, según señala Curley (2013:60).

<sup>2</sup> En 1986 dice Moya del Baño (1986:XXX): “Hoy no niega casi nadie que las veintiuna cartas sean obra de Ovidio”.

<sup>3</sup> Para los críticos que las han leído como cartas, ver epígrafe IV.1.2 de esta introducción.

víctimas, pues, por su posición en el tiempo de la diégesis, ignoran lo que va a ocurrir, mientras que el autor y sus lectores tienen más información que ellas sobre la historia y su desenlace. Aunque estos autores trabajan desde una perspectiva amplia, los que trabajan en la intersección de géneros suelen fijarse especialmente en un único elemento de la intersección o apuntarlos de manera concisa. Kennedy (1984) es un referente, al ser el primero en preguntarse sobre cuál es el momento preciso en que la heroína escribe dentro del mito, lo cual es de gran relevancia para el estudio de la intertextualidad. Barchiesi (2001a:31) denomina “ventana” a este momento determinado dentro de la historia ya narrada en la que se inserta la escritura de la carta. Este estudioso combina el concepto de la “ventana” con el análisis de la crucial importancia del género de la elegía romana en la poética de las *Heroidas*, de modo que las heroínas reinterpretan desde una nueva perspectiva elegíaca los textos en los que ya han sido representadas<sup>4</sup>. Otros autores ponen más el acento en su carácter epistolar, la forma que reviste la expresión elegíaca de la subjetividad amorosa (Kennedy 1984; Farrell 1998; Kennedy 2002; Fulkerson 2003; Smith 2006).

Según apunta Fulkerson (2009), otra perspectiva muy fructífera han sido los estudios de “género”<sup>5</sup>, que tratan cuestiones que tienen que ver con las voces del autor y las de las heroínas. En la última década han sido publicadas algunas monografías en las que podemos señalar como denominador común que las cartas se estudian como escritura de mujeres, que reescriben desde sus personales puntos de vista las versiones literarias anteriores de sus historias (Lindheim 2003; Spentzou 2003; Fulkerson 2005). Los conceptos críticos feministas y la perspectiva de “género” están presentes en todas ellas y en la última, la de Laurel Fulkerson (2005) se tiene en cuenta también la intratextualidad, pues analiza cómo se leen las heroínas entre ellas y forman una especie de comunidad de escritoras<sup>6</sup>.

A modo de recapitulación, puede señalarse que las *Heroidas* han recibido distintas consideraciones por parte de los estudiosos a lo largo de los años, siendo consideradas primero como meros ejercicios retóricos repetitivos sin gran valor literario, para pasar a ser consideradas después, a partir de la monografía de Jacobson (1974), como una

---

<sup>4</sup> A grandes rasgos nos basamos aquí en las apreciaciones de Casali (2009:346-347) sobre las aportaciones de Kennedy y Barchiesi al estudio de las *Heroidas*.

<sup>5</sup> Pondremos “género” entrecomillado cuando nos refiramos al concepto sociológico. De lo contrario nos estaremos refiriendo al género literario.

<sup>6</sup> En esta síntesis de las aproximaciones teóricas recientes de las *Heroidas* seguimos parcialmente la aportación en la materia ofrecida por Cortés Tovar (2012:248).

colección de textos individualizados y de interés desde el punto de vista de su género literario (la epistolaridad, el drama, la elegía), de la intertextualidad (el hipotexto, intratextualidad), y de los estudios de “género” y la escritura femenina. En esta corriente de pensamiento insertamos nuestra investigación, que nace con el objetivo de dar respuesta a problemas que no siempre han recibido la atención necesaria por parte de los estudiosos, como a continuación planteamos.

## II. OBJETIVOS Y SELECCIÓN DE *HEROIDAS*

El concepto de “genres in flux” ha sido uno de los pilares de la crítica ovidiana durante casi un siglo, desde que Kroll (1924) introdujo el concepto de *crossing of genres* en su estudio de las *Metamorfosis* (Curley 2013:11). Con respecto a las *Heroidas*, numerosos estudiosos han señalado que Ovidio es un maestro de la intersección de géneros. Jacobson (1974:348), hablando sobre el género de la colección, dice “el hecho de que las *Heroidas* puedan ser vistas como una mezcla de diferentes factores (ejercicios retóricos, tradición epistolográfica, lírica griega, poesía helenística, elegía latina etc.) no necesariamente implica causalidad o influencia directa [...]. El todo es sin duda más que la suma de sus partes”. Kenney (1982:466) señala que “para este nuevo género no había un solo modelo griego o romano. Su originalidad, sin embargo, como en la misma elegía amorosa, consistía en la mezcla de elementos existentes procedentes de la tradición literaria y retórica”. Moya del Baño (1986:XX) apunta en la introducción a su edición de las *Heroidas* que una “innovación ovidiana muy importante es también saber aunar una serie de variados influjos para lograr un *único* que se parece a todos y que es distinto de todos [...]. Y los aunó porque se dio cuenta [...] de que los límites entre los distintos géneros literarios podían ser, y era lícito que así fuese, traspasados.” Alvar Ezquerro (1997:217) dice: “Por si no bastara lo que en *Heroidas* hay de elegía y epístola, de tragedia y de epopeya, de retórica y de lírica, hay quien ha dado en definir las como novelas poéticas [...] Podrán señalarse otras creaciones latinas de mayor calidad, pero pocas serán tan sugerentes”. Dangel (2007:13, 34-35), en la misma línea, señala: “Las heroínas vienen directamente de la literatura, en una interesante mezcla de géneros [...]. La complejidad genérica [...], que apunta más al descubrimiento de los márgenes comunes entre los géneros que a abolir las fronteras entre ellos, corresponde a una preocupación constante de la poética ovidiana: la búsqueda de la poesía total”.

Como vemos, se suelen señalar los siguientes elementos genéricos: por un lado la elegía y la epístola como géneros de base, por otro la tragedia y la épica, géneros de los

intertextos, que se combinan con los anteriores para dar lugar al producto final de cada *Heroida*. Esta concepción de la poética de las *Heroidas* basada en la intersección de géneros está tan generalizada hoy en día que se asume como una premisa y al mismo tiempo como una conclusión, pero por lo general, los estudios que se enmarcan en la corriente sobre intertextualidad e intersección de géneros en las *Heroidas* se suelen centrar en analizar sólo uno de estos elementos. Hemos advertido por tanto que faltan estudios holísticos que se dediquen a desentrañar, explicar y demostrar de manera sistemática el propio proceso de intersección de géneros. Creemos además que esta carencia está relacionada con el paradigma teórico del estudio del género ovidiano que prevalece actualmente, que se basa en una identificación conservadora y bastante estricta entre determinadas formas métricas y temas, como señala Farrell (2009:377). Este autor apunta que este paradigma no ha cambiado durante años y que incluso, en ciertos aspectos clave, no ha variado desde tiempos de Quintiliano o del propio Ovidio. Así, utilizando las palabras de Jacobson que citamos más arriba, en este trabajo vamos a fijarnos en cómo se construye el **todo** analizando las partes no como elementos aislados, sino como miembros de un todo, al mismo tiempo que intentaremos contribuir a ampliar el paradigma metodológico en el estudio contemporáneo del género de las *Heroidas*.

Dado que un trabajo de estas características, que estudia una gran cantidad de niveles imbricados, no puede asumir un análisis de la colección completa, hemos seleccionado las *Heroidas* que tienen como hipotexto una tragedia y nos hemos centrado especialmente en los elementos dramáticos. Partimos de la premisa de que estas pueden tener una mayor influencia del drama y ser por tanto más productivas a la hora de alcanzar nuestro objetivo. Creemos que, dentro de la intersección, este elemento genérico es de especial interés *a priori* porque el monólogo del drama es una de las bases en la que se sostiene la forma monologada que tienen las *Heroidas*. A continuación presentamos las *Heroidas* que analizaremos en este trabajo en orden de aparición en la colección<sup>7</sup>:

1. La *Carta de Fedra a Hipólito* (*Heroida* IV), con el *Hipólito velado* (I) y el *Hipólito coronado* (II) de Eurípides como intertextos trágicos.

2. La *Carta de Hermíone a Orestes* (*Heroida* VIII) con la *Hermíone* de Sófocles como probable intertexto trágico.

---

<sup>7</sup> Apuntamos aquí los intertextos que tradicionalmente se han señalado, algunos dudosos, según los recoge Fulkerson (2009:78). No obstante, en cada capítulo dedicaremos un epígrafe a tratar en profundidad los intertextos de cada *Heroida*, y podremos ampliar o matizar este catálogo inicial.

3. La *Carta de Deyanira a Hércules (Heroida IX)* con las *Traquinias* de Sófocles como intertexto trágico.

4. La *Carta de Cánace a Macareo (Heroida XI)* con el *Eolo* de Eurípides como probable intertexto trágico.

5. La *Carta de Medea a Jasón (Heroida XII)* con la *Medea* de Eurípides y las *Argonáuticas* de Apolonio como intertextos trágico y épico respectivamente.

6. La *Carta de Laodamia a Protesilao (Heroida XIII)* con el *Protesilao* de Eurípides como probable intertexto trágico.

7. La *Carta de Hipermestra a Linceo (Heroida XIV)* con la trilogía de las *Danaides* de Esquilo como probable intertexto trágico.

En definitiva, el objetivo primario de este trabajo es desentrañar, explicar y demostrar de manera efectiva y sistemática esas intersecciones genéricas tan complejas que prácticamente la totalidad de la crítica señala pero que sólo han sido objeto de tratamientos parciales. Tras los análisis individualizados de las cartas, nuestro objetivo último es ofrecer un acercamiento teórico al complejo género literario de las *Heroidas*.

Pero cometeríamos un error si dejáramos de leer las *Heroidas* como el producto cultural que también son, pues el ambiente sociocultural en el que se inserta la escritura del hipertexto y el hipotexto no es un elemento externo sino que es un agente implicado en el proceso intertextual. Es una parte fundamental de nuestro objetivo, como resultado del análisis intertextual de las *Heroidas* y sus hipotextos dramáticos, llegar a sistematizar los cambios culturales y sociales que se reflejan en las versiones de los mitos y que influyen en la evolución intertextual de las heroínas desde la Atenas del s. V con sus mujeres recluidas en el οἶκος hasta las mujeres liberadas de la época de Ovidio.

### III. METODOLOGÍA Y PRESUPUESTOS TEÓRICOS

Este trabajo es un estudio de corte intertextual y comparatista con enfoque teórico-literario y de “género”. Como veremos, el análisis literario de cada una de nuestras siete *Heroidas* se conforma como el grueso de nuestro trabajo. En nuestro estudio hemos procedido de la siguiente forma. En la fase preliminar previa a la redacción, nos centramos en el estudio de los textos originales: por un lado, interpretamos los textos latinos de las *Heroidas* seleccionadas para ofrecer una traducción acorde con nuestra visión de la heroína y del texto, que añadimos en el anexo; por otro lado, trabajamos con

## **Capítulo 3**

# ***La Carta de Deyanira a Hércules*** ***(Her.IX)***



TEXTO LATINO DE LA CARTA DE DEYANIRA A HÉRCULES

DEIANIRA HERCVLI

- a [Mittor ad Alciden a coniuge conscia mentis  
b Littera si coniunx Deianira tua est.]  
Gratulor Oechaliam titulis accedere nostris;  
Victorem uictae subcubuisse queror.  
Fama Pelasgiadas subito peruenit in urbes  
Decolor et factis infitianda tuis,  
5 Quem numquam Iuno seriesque immensa laborum  
Fregerit, huic Iolen imposuisse iugum.  
Hoc uelit Eurystheus, uelit hoc germana Tonantis,  
Laetaque sit uitae labe nouerca tuae,  
At non ille uelit, cui nox (si creditur) una  
10 Non tanti, ut tantus conciperere, fuit.  
Plus tibi quam Iuno nocuit Venus; illa premando  
Sustulit, haec humili sub pede colla tenet.  
Respice uindicibus pacatum uiribus orbem,  
Qua latam Nereus caeruleus ambit humum;  
15 Se tibi pax terrae, tibi se tota aequora debent;  
Implesti meritis solis utramque domum;  
Quod te laturum est, caelum prius ipse tulisti;  
Hercule supposito sidera fulsit Atlans.  
Quid nisi notitia est misero quaesita pudori,  
20 Si cumulas sturpi facta priora nota?  
Tene ferunt geminos pressisse tenaciter angues,  
Cum tener in cunis iam Ioue dignus eras?  
Coepisti melius quam desinis; ultima primis  
Cedunt; dissimiles hic uir et ille puer.  
25 Quem non mille ferae, quem non Stheneleius hostis,  
Non potuit Iuno uincere, uincit Amor.  
At bene nupta feror, quia nominor Herculis uxor  
Sitque socer, rapidis qui tonat altus equis.



Quam male inaequales ueniunt ad aratra iuueni,  
30 Tam premitur magno coniuge nupta minor;  
Non honor est sed onus species laesura ferentes;  
Siqua uoles apte nubere, nube pari.  
Vir mihi semper abest, et coniuge notior hospes  
Monstraque terribiles persequiturque feras;  
35 Ipsa domo uidua uotis operata pudicis  
Torqueor, infesto ne uir ab hoste cadat;  
Inter serpentes aprosque auidosque leones  
Iactor et esuros, terna per ora canes.  
Me pecudum fibrae simulacraque inania somni  
40 Ominaque arcana nocte petita mouent.  
Aucupor infelix incertae murmura famae,  
Speque timor dubia spesque timore cadit.  
Mater abest queriturque deo placuisse potenti,  
Nec pater Amphitryon nec puer Hyllus adest;  
45 Arbiter Eurystheus irae Iunonis iniquae  
Sentitur nobis iraque longa deae.  
Haec mihi ferre parum. Peregrinos addis amores  
Et mater de te quaelibet esse potest.  
Non ego Partheniis temeratam uallibus Augen,  
50 Nec referam partus, Ormeni nympha, tuos;  
Non tibi crimen erunt, Teuthrantia turba, sorores,  
Quarum de populo nulla relicta tibi est;  
Vna, recens crimen, referetur adultera nobis,  
Vnde ego sum Lydo facta nouerca Lamo.  
55 Maeandros, totiens qui terris errat in isdem  
Qui lassas in se saepe retorquet aquas,  
Vidit in Herculeo suspensa monilia collo,  
Illo, cui caelum sarcina parua fuit.  
Non puuit fortes auro cohibere lacertos,  
60 Et solidis gemmas opposuisse toris?  
Nempe sub his animam pestis Nemeaea lacertis  
Edidit, unde umerus tegmina laeuus habet!

Ausus es hirsutos mitra redimire capillos.  
Aptior Herculeae populus alba comae.  
65 Nec te Maeonia lasciuae more puellae  
Incingi zona dedecuisse pudet?  
Non tibi succurrit crudi Diomedis imago,  
Efferus humana qui dape pauit equas?  
Si te uidisset cultu Busiris in isto,  
70 Huic uictor uicto nempe pudendus eras!  
Detrahat Antaeus duro redimicula collo,  
Ne pigeat molli subcubuisse uiro.  
Inter Ioniacas calathum tenuisse puellas  
Diceris et dominae pertimuisse minas.  
75 Non fugis, Alcide, uictricem mille laborum  
Rasilibus calathis inposuisse manum  
Crassaque robusto deducis pollice fila  
Aequaque formosae pensa rependis erae?  
A! quotiens, digitis dum torques stamina duris,  
80 Praeualidae fusos comminuere manus!  
[Crederis infelix scuticae tremefactus habenis]  
Ante pedes dominae pertimuisse minas  
[Eximiis pompis, immania semina laudum]  
Factaque narrabas dissimulanda tibi,  
85 Scilicet immanes elisis faucibus hydros  
Infantem caudis inuoluisse manum,  
Vt Tegeaeus aper cupressifero Erymantho  
Incubat et uasto pondere laedit humum.  
Non tibi Threiciis adfixa penatibus ora,  
90 Non hominum pingues caede tacentur equae  
Prodigiumque triplex, armenti diues Hiberi  
Geryones, quamuis in tribus unus erat,  
Inque canes totidem trunco digestus ab uno  
Cerberos implicitis angue minante comis,  
95 Quaeque redundabat fecundo uulnere serpens  
Fertilis et damnis diues ab ipsa suis,

Quique inter laeuumque latus laeuumque lacertum  
Praegraue compressa fauce pependit onus,  
Et male confisum pedibus formaque bimembri  
100 Pulsum Thessalicis agmen equestre iugis.  
Haec tu Sidonio potes insignitus amictu  
Dicere? non cultu lingua retenta silet?  
Se quoque nympa tuis ornauit Dardanis armis  
Et tulit e capto nota tropaea uiro.  
105 I nunc, tolle animos et fortia facta recense;  
Quod tu non esses, iure uir illa fuit.  
Qua tanto minor es, quanto te, maxime rerum,  
Quam quos uicisti, uincere maius erat.  
Illi procedit rerum mensura tuarum;  
110 Cede bonis; heres laudis amica tuae.  
O pudor! hirsuti costis exuta leonis  
Aspera texerunt uellera molle latus.  
Falleris et nescis; non sunt spolia illa leonis,  
Sed tua, tuque ferae uictor es, illa tui.  
115 Femina tela tulit Lernaëis atra uenenis,  
Ferre grauem lana uix satis apta colum,  
Instruxitque manum claua domitrice ferarum  
Vidit et in speculo coniugis arma sui.  
Haec tamen audieram; licuit non credere famaë.  
120 Et uenit ad sensus mollis ab aure dolor.  
Ante meos oculos adducitur aduena paelex,  
Nec mihi, quae patior, dissimulare licet.  
Non sinis auerti; mediam captiua per urbem  
Inuitis oculis adspicienda uenit,  
125 Nec uenit incultis captarum more capillis,  
Fortunam uultu fassa tegente suam;  
Ingreditur late lato spectabilis auro,  
Qualiter in Phrygia tu quoque cultus eras;  
Dat uultum populo sublimis, ut Hercule uicto:  
130 Oechaliam uiuo stare parente putes.

- Forsitan et pulsa Aetolide Deianira  
    Nomine deposito paelicis uxor erit  
Eurytidosque Ioles atque insani Alcidae  
    Turpia famosus corpora iunget Hymen.
- 135 Mens fugit admonitu, frigusque perambulat artus  
    Et iacet in gremio languida facta manus.  
Me quoque cum multis, sed me sine crimine amasti;  
    Ne pigeat, pugnae bis tibi causa fui.
- Cornua flens legit ripis Achelous in udis  
140 Truncaque limosa tempora mersit aqua;  
Semiuir occubuit in letifero Eueno  
    Nessus, et infecit sanguis equinus aquas.  
Sed quid ego haec refero? scribenti nuntia uenit  
    Fama, uirum tunicae tabe perire meae.
- 145 Ei mihi! quid feci? quo me furor egit amantem?  
    *Impia quid dubitas Deianira mori?*  
*An tuus in media coniunx lacerabitur Oeta,*  
    *Tu sceleris tanti causa superstes eris?*<sup>8</sup>  
Ecquid adhuc habeo facti cur Herculis uxor  
150 Credar? coniugii mors mea pignus erit!  
Tu quoque cognosces in me, Meleagre, sororem.  
    *Impia quid dubitas Deianira mori?*  
Heu deuota domus! solio sedet Agrios alto,  
    Oenea desertum nuda senecta premit;
- 155 Exulat ignotis Tydeus germanus in oris;  
    Alter fatali uiuus in igne fuit;  
Exegit ferrum sua per praecordia mater.  
    *Impia quid dubitas Deianira mori?*  
Deprecor hoc unum per iura sacerrima lecti,  
160 Ne uidear fatis insidiata tuis.  
Nessus, ut est auidum percussus arundine pectus,  
    «Hic, dixit, uires sanguis amoris habet».

---

<sup>8</sup> Añadimos la cursiva para marcar una voz coral que analizaremos durante el capítulo.

### Capítulo 3: La *Carta de Deyanira a Hércules*

Illita Nesseo misi tibi texta ueneno.

*Impia quid dubitas Deianira mori?*

165 Iamque uale, seniorque pater germanaque Gorge

Et patria et patriae frater adempte tuae,

Et tu lux oculis hodierna nouissima nostris

Virque (sed o possis!) et puer Hylle, uale.

#### I. INTERTEXTO TRÁGICO DE LA CARTA. EL MITO DE DEYANIRA

La *Carta de Deyanira* se incluye dentro del mito de Heracles-Hércules<sup>9</sup>. La parte del mito que más nos interesa comienza cuando, tras matar en uno de sus accesos de locura a sus hijos y a su mujer, para purificar su mancha de sangre el héroe se pone al servicio de Euristeo, quien le encomienda los doce trabajos que debe cumplir<sup>10</sup>. De la versión de Sófocles en las *Traquinias* se deduce que se habría casado con Deyanira durante los trabajos o antes de comenzarlos<sup>11</sup>, teniendo que vencer en combate primero a su pretendiente Aqueloo. Una vez casados tomó Éfira, donde nuestro héroe mantuvo relaciones con la hija del monarca, Astidamía, con quien tuvo un hijo. Según la versión que recogen López Eire y Velasco López (2012), esta sería la única infidelidad que cometió Heracles estando con Deyanira -sin contar con la de Yole-, pues las otras tres ocasiones que se mencionan en la *Heroida IX* habrían sido anteriores: las cincuenta hijas del rey Tespio, Auge y Ónfale. Sin embargo, en las *Traquinias* (459-460), aunque no se menciona ningún caso concreto, Deyanira alude a las muchas mujeres con las que ha estado Heracles, dando a entender que eran infidelidades que había tenido que sufrir<sup>12</sup>.

Más adelante, cuando para expiar otra mancha de sangre decidió exiliarse, el héroe tomó consigo a Deyanira y atravesó el río Eveno, confiándola al centauro Neso para que la pasara de orilla a orilla. A mitad de la travesía el centauro intentó violar a Deyanira, por lo que Heracles lo mató con una de sus flechas envenenadas. Pero antes de morir, Neso confió a Deyanira un secreto: si algún día el amor de su esposo decaía, sólo tenía que impregnar una prenda de Heracles con su sangre, que actuaría como filtro amoroso.

Una vez finalizados sus trabajos, el héroe se dedicó a otras hazañas. No mucho tiempo después de que Eurito se negara a entregarle la mano de su hija Yole, Heracles mató a Ífito, hijo de este, a propósito según la versión de Sófocles (*Soph.Trach.*270-273). Que Heracles se encontraba en la corte de Eurito es lo último que la Deyanira de las *Traquinias* sabe sobre el paradero de su esposo al inicio de la tragedia, momento en el que Heracles lleva un año y tres meses fuera de casa. Deseando purificarse de la mancha de sangre, el oráculo de Delfos le indica que debe pagarle una compensación a Eurito y

---

<sup>9</sup> Hablaremos de “Heracles” siempre que nos refiramos al personaje griego, y de “Hércules”, a la versión latina.

<sup>10</sup> Repasaremos el mito teniendo presente la versión de Sófocles como hipotexto de la carta, y la que resumen López Eire y Velasco López en términos mitográficos (2012:589-649).

<sup>11</sup> En la versión que recogen López Eire y Velasco López (2012:641), se casa con Deyanira una vez ha finalizado sus trabajos.

<sup>12</sup> Dice Deyanira al enterarse de la relación de Heracles y Yole: οὐχὶ χᾶτέρας / πλείστας ἀνὴρ εἰς Ἡρακλῆς ἔγημε δῆ; (*Soph.Trach.*459-460); “¿No se unió Heracles, / un solo hombre, con otras muchas?”. Seguimos el texto griego de las *Traquinias* de Storr (1913).

además debe ser vendido como esclavo. Eurito no aceptó la compensación, y nuestro héroe fue comprado como esclavo por Ónfale, reina de Lidia, al servicio de la cual estuvo durante un año, según la versión de Sófocles. Al terminar su servicio y ya purificado<sup>13</sup>, Heracles reunió una armada para conquistar la ciudad de Ecalia y castigar a Eurito. Tras saquear la ciudad, se llevó a Yole como botín de guerra. Este es el momento de la historia en que comienzan las *Traquinias*. Heracles envió a su heraldo Licas por delante con las esclavas, y de boca de este Deyanira finalmente se enteró de que Yole era la concubina de su marido. Entonces, recurrió al filtro amoroso que le había entregado Neso e impregnó con él una túnica que le dio a Licas para que se la llevase a Heracles, quien se encontraba en Eubea para llevar a cabo sacrificios a Zeus. Cuando este se vistió con ella para officiar la ceremonia, el unguento, que no era más que sangre mezclada con el veneno de la Hidra, comenzó a corroerle el cuerpo. Y así fue transportado a Traquis, donde Deyanira se había suicidado al enterarse del horrible resultado de su plan. Antes de morir, Heracles ordenó a su hijo Hilo que se casara con Yole, mandó construir una pira en el monte Eta y allí le prendieron fuego, siendo divinizado tras su muerte.

En cuanto a las adaptaciones literarias del mito de Deyanira, aunque la de Sófocles<sup>14</sup> es la más célebre, hay estudiosos (Hoey 1979:219; March 1987:49-60 citados por Obrist 2011:178) que afirman que paralelamente a la tradición de Sófocles, habría otra que presentaba a Deyanira como guerrera, y apoyan su existencia en testimonios post-sófocleos que corroboran esto, más concretamente Apolodoro y Nono<sup>15</sup>, argumentando que no habría llegado esta tradición a autores tan tardíos, después de las famosas *Traquinias*, de no haberse mantenido algún testimonio suficientemente asentado. A pesar ello, en Sófocles, y posteriormente en Ovidio, nada queda de esa guerrera que, de acuerdo con la etimología de su nombre<sup>16</sup>, habría acabado con su marido a propósito.

La fuente principal para el tratamiento del mito en la carta es la obra de Sófocles,

---

<sup>13</sup> Según la versión que recogen López Eire y Velasco López (2012:628,641), es después de tres años de servicio a Ónfale cuando al liberarse pide la mano de Deyanira.

<sup>14</sup> López Férez (2007:100-107) señala los materiales más relevantes a los que pudo recurrir Sófocles para escribir las *Traquinias*, de los cuales seleccionamos los que contienen el mito de Deyanira. En orden cronológico, encontramos la presencia del mito de Deyanira en el *Catálogo de las mujeres*, varias odas de Baquílides, especialmente el epinicio 5 y el ditirambo 2, Apolodoro (*Bibl.I.64.5*) y *Dionisiacas* de Nono, mucho más tardía.

<sup>15</sup> Apolodoro presenta a Deyanira como hija de Dionisio y la describe manejando un carro y practicando el arte de la guerra (*Apolod.Bibl.I.64.5*). Nono se refiere a que Heracles, en dificultades por haber robado un buey a los Driopes, arma a Deyanira, quien queda herida en el pecho tras la lucha (Obrist 2011:178).

<sup>16</sup> Nelli (2006:11) señala que es generalmente aceptado que el nombre estaría relacionado con δαΐς y que significaría algo así como “destructora del hombre”, “hostil al hombre” o incluso “que lucha contra el hombre”.

### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

*Tarquínias*, como ya establecieron Birt (1877) y Stoessl (1945) (citados por Jolivet 2001:111). Puesto que esta obra es el hipotexto más claro y dominante de la carta de Deyanira a Hércules vamos a ver en el análisis cómo se produce la transgenerización tragedia-epístola, y en qué medida influye en el texto de Ovidio el género de partida, y no sólo el mito<sup>17</sup>. Si al mismo tiempo analizamos un poco más en profundidad la trama de las *Tarquínias* en general, podremos llegar a conclusiones interesantes sobre la concepción del mito que tenía Sófocles, especialmente en lo que se refiere al retrato que esbozó de Deyanira, para poder compararlo con la versión que presenta Ovidio. Es conveniente detenerse a continuación en unas consideraciones previas sobre en qué medida los elementos clave del mito que se desarrollan en la tragedia se trasladan a la carta.

Empecemos por el final. Los sucesos que tienen lugar en el mito tras el suicidio de Deyanira no se encuentran en la carta<sup>18</sup>, pero sí en Sófocles y en el *Hércules en el Eta* de Séneca. Podríamos pensar que todo ha acabado con el suicidio de Deyanira, y así es en la epístola, pero no en la tragedia. Tras la muerte de esta, un Heracles moribundo, al que su hijo le explica que la acción de su madre se ha debido a un error trágico, le hace prometer a este que, además de rendirle las honras fúnebres apropiadas, se case con su concubina Yole, de modo que tenemos de nuevo afirmado el modelo patriarcal y la institución del matrimonio<sup>19</sup>: tras más de mil versos de un matrimonio roto, se finaliza con la promesa de un nuevo compromiso. Sófocles defiende aquí los valores tradicionales de la familia, y enseña que los dioses castigan a quien los incumple. La obra termina con esta frase de Hilo: κούδὲν τούτων ὅ τι μὴ Ζεὺς<sup>20</sup> (Soph.*Trach.*1278).

En este final de las *Tarquínias* tenemos un caso claro de caída del héroe, el hombre excepcional y arrogante que al final cae en la desgracia y sucumbe. La muerte de Heracles es inesperada y a manos de una mujer, acaecida además tras un momento de victoria que parecía haber puesto punto final a sus trabajos. Es también un ejemplo de cambio de fortuna, un tema muy presente en esta tragedia en concreto acompañado de reflexiones morales, que no están en la carta. El héroe cae para expiar la culpa trágica: él ha cometido crímenes constantemente que ha tenido que ir pagando, pero de que pague el crimen de

---

<sup>17</sup> Dice Barchiesi (2001b:114) que las heroínas de Ovidio están condicionadas por una intertextualidad que no es sólo mitológica, sino especialmente literaria.

<sup>18</sup> Aunque sí que encontramos una prolexis, como veremos más adelante.

<sup>19</sup> Dice López Férez (2007:110) sobre Heracles, refiriéndose a su acción pacificadora, que “Al final de la obra que revisamos, cuando le ordena a Hilo, su hijo, que se case con Yole y constituya una nueva familia, vuelve a ser el héroe defensor de la humanidad y de las instituciones más importantes de la misma.”

<sup>20</sup> “Y no hay ninguna de estas cosas -muertes y calamidades- en las que no esté Zeus”.



haber faltado a su matrimonio se encargan los dioses. Su castigo no consiste únicamente en la muerte, sino en la degradación y el dolor. Además, aunque Heracles fue divinizado tras su muerte, Sófocles decide evitar esa parte de la historia, algo que por ejemplo Séneca sí que utilizará en su *Hércules en el Eta*. A pesar de ello, está patente en la tragedia una clara relación entre los hombres y los dioses, algo que en Ovidio ha desaparecido.

Según Rodríguez Adrados (1966, citado por Alonso de Santos 1998:454), en la tragedia de Sófocles es muy frecuente el tema del oráculo mal interpretado. En efecto, en las *Traquinias* tenemos un oráculo, que no se transfigura a la carta<sup>21</sup>. Señala López Férez (2007:112) que es curioso que ningún oráculo hable de Deyanira, pues todos se refieren al gran héroe de los griegos, como si a ninguna divinidad le preocupara lo más mínimo el futuro de la protagonista. En esta línea, resulta paradójico que, pese a ello, la historia que se cuenta en las *Traquinias* sea, sobre todo, la historia de Deyanira, mientras que en la *Heroida* tiene gran relevancia, como señala Lindheim (2003), la historia de Hércules.

Hércules-Heracles es un elemento común e imprescindible en ambas obras. Heracles es un héroe griego por excelencia. En el momento en que el espectador griego, incluso el moderno, comienza a ver la obra, sabe perfectamente quién es Heracles, y le atribuye rasgos tan loables como la fuerza, la virilidad, y la valentía, pero no olvida aquellos accesos de locura que le obligaron a cometer tantos errores. Todo eso está en la cabeza del espectador, pero también en la del tragediógrafo. Si Sófocles quiere transmitir bien su mensaje del cambio de fortuna y de la acción de los dioses en la vida del hombre, tiene que presentarnos a un tipo especial de Heracles. En la tragedia, hasta el momento de su llegada, se teme por él y se le alaba, Deyanira se muestra muy enamorada y temerosa de que le pase algo horrible, lo que en la carta se encuentra reducido al mínimo. Pero el Heracles que vemos en escena nada tiene que ver con el que las palabras de los personajes nos han estado mostrando: lamentos, quejas y gritos es lo que sale en escena de la boca del héroe, un hombre moribundo, yacente, impotente. Odia a su mujer, incluso cuando su hijo le explica que ha actuado por error y que se ha suicidado por ello. Heracles genera la antipatía de los que le rodean, de Hilo en especial. Parece que Sófocles no ha querido alabar al héroe; finalmente su heroína es Deyanira. Y es esta heroína la que desarrolla Ovidio.

---

<sup>21</sup> Sobre el oráculo dice Deyanira: ὡς ἢ τελευτήν τοῦ βίου μέλλει τελεῖν / ἢ τοῦτον ἄρα ἄθλον εἰς τό γ' ὕστερον / τὸν λοιπὸν ἤδη βίον εὐαίον' ἔχειν (Soph.Trach.79-81); “-Los oráculos indican- que o va a terminar su vida / o, si resiste esta prueba, / va a pasar feliz en el futuro lo que le quede ya de vida”. Pero luego, el Heracles moribundo se da cuenta, hablando con Hilo, de la verdad del oráculo (Soph.Trach.1164-1172).

Sobre el carácter de la Deyanira de la tragedia hay bastante unanimidad entre los estudiosos. Scott (1997:47) defiende que Deyanira “is a woman whose whole desire in life is to be a good woman”, y por ello necesita reprimir los celos y la ira que le pudiera provocar la inaceptable situación de que su marido introdujera en su propia casa a su nueva concubina<sup>22</sup>. Goward (2004:37), en su introducción a la edición de las *Traquinias* de Easterling, recoge esta interpretación tradicional del carácter de Deyanira como inocente, tímida, comprensiva y sin rabia. A estas apreciaciones hay que añadir un elemento esencial para entender al personaje que apunta Gasti (1993:22): la doble moral del carácter de Deyanira basada en la dicotomía público-privado, que justifica esta represión.

La Deyanira sofoclea “lucha por mantener unida a su familia y al mismo tiempo disfrutar de las ventajas indudables de ser la esposa legítima, δάμαρ” (López Férez 2007:108), y por tanto se retrata dentro del modelo tradicional. Pero tiene ciertos rasgos que no se adecuan directamente con lo que se espera de la esposa tradicional griega enclaustrada en el οἶκος<sup>23</sup>, lo cual es propio de la tragedia, donde las mujeres rompen las barreras porque representan el miedo de los hombres a que ellas quisieran participar en el sistema democrático, como apuntamos en la introducción. Por un lado, no acepta las decisiones de su marido e intenta conseguir que cambie de opinión, lo cual es un elemento subversivo: entra en el mundo de las decisiones de los hombres y no acepta lo que tienen pensado para ella. Ese dato aislado no sería tan representativo, si no contáramos con el hecho de que es ella misma quien decide darse muerte y con el modo de hacerlo: el puñal en el diafragma es un suicidio tradicionalmente masculino<sup>24</sup>, mientras que la mujer suele recurrir al ahorcamiento, como es el caso de Antígona (López Eire y Velasco López 2012:646).

De todas formas, la Deyanira trágica no es un personaje tan subversivo como por ejemplo Medea, de hecho, hace gala de extraordinaria pasividad<sup>25</sup> durante toda la obra, actuando únicamente cuando la situación es extrema y se ve desposeída de su marido. Su

---

<sup>22</sup> A este respecto señala López Férez (2007:108): “por los datos de que disponemos en la Atenas del momento no se reprobaba que un varón tuviera relaciones sexuales (con ambos sexos) fuera del matrimonio, pero, en cambio, se censuraba introducir una concubina en el hogar familiar [...]. Nuestra tragedia expone, de modo excepcional en su autor, el deseo sexual de una mujer que echa en falta la presencia de su esposo en el lecho conyugal”.

<sup>23</sup> Aunque es cierto que no es representada como una mujer viril, como ocurre con Medea.

<sup>24</sup> La nodriza tiene que repetir dos veces que Deyanira se ha suicidado con el hierro, porque la corifeo no da crédito a “semillante desmesura” y señala lo inadecuado que resulta que una mujer recurra a este tipo de muerte (Soph.*Trach.*870-898).

<sup>25</sup> Vara Donado (1993:84-85) defiende la pasividad de Deyanira, y cita al respecto a Bowra (1945) y Waldock (1951). Incluso se refiere a su “estupidez”, citando a Kirkwood (1958).

pasividad se hace patente en algunos hechos de su historia, como que fuera salvada en dos ocasiones por Heracles y ganada como trofeo. Señala Lindheim (2003:64-65) que la Deyanira sofoclea construye para sí una absoluta pasividad a partir del uso de dos metáforas que la representan como un instrumento: primero, en referencia al abandono por parte de Heracles, se compara con un campo que el labrador apenas visita<sup>26</sup>, y más adelante, se compara con una tablilla que recogió fielmente las instrucciones que Neso le dio sobre el uso del filtro<sup>27</sup>. Esta pasividad del personaje trágico es compartida por la Deyanira de la carta, como apunta Lindheim (2003:65), pero ambas deciden actuar cuando envían el manto al ver su matrimonio amenazado; además, no olvidemos que la Deyanira ovidiana es activa realizando otra acción crucial: escribirle una carta a Hércules.

La adaptación de la heroína que lleva a cabo Ovidio en la epístola es muy significativa pues la caracteriza de manera diferente: ya no se reprime, una amarga ironía fruto de la rabia inunda sus palabras<sup>28</sup>, ya no hay grandes muestras de amor. Gran parte del texto de la *Heroida* está dedicado a recordarle incisivamente a Hércules que su sumisión al amor de Yole le ha arrebatado el honor heroico, pero también encontramos el lamento por su matrimonio. Por tanto, sobre la Deyanira de la *Heroida*, nos parece un buen punto de partida la opinión de Jacobson (1974:240), para quien la heroína es una mujer “who is married to a great man and lives through and in her husband’s greatness”, y por ello, para poder seguir compartiendo su honor, le incita a seguir comportándose como un héroe, mientras que, a diferencia de la sofoclea, “loving and being love is of small importance”.

## II. DEYANIRA EN LOS ESTUDIOS DE REFERENCIA MÁS IMPORTANTES

La carta de Deyanira a Hércules ha recibido una atención moderada por parte de la crítica. De hecho, fue una de las cartas consideradas espurias. En 1969 aún defendía Vessey que la *Heroida* IX no era obra de Ovidio basándose en las siguientes razones: un estilo repetitivo y tedioso impropio de un poeta tan grande como Ovidio; ciertos casos

---

<sup>26</sup> κἀφύσαμεν δὴ παῖδας, οὓς κείνός ποτε, / γήτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβών, / σπεύρων μόνον προσεῖδε κάξαμῶν ἄπαξ (Soph. *Trach.*31-33); “Y tuvimos hijos, a los que este, / como un labrador que tiene un campo alejado, / sólo vio una vez en la siembra y otra en la siega”.

<sup>27</sup> ἐγὼ γὰρ ὦν ὁ θήρ με Κένταυρος, πονῶν / πλευρὰν πικρᾷ γλωχίνι, προυδιδάξατο / παρήκα θεσμῶν οὐδέν, ἀλλ’ ἐσφζόμην / χαλκῆς ὅπως δύσνιπτον ἐκ δέλτου γραφήν (Soph. *Trach.*680-683); “Yo no olvidé ninguna de las advertencias que me enseñó el fiero Centauro, / cuando sufría en su costado por la puntiaguda flecha, sino que las guardé / como una inscripción imborrable de una tablilla de bronce”.

<sup>28</sup> Coincidimos con Hernández González (2003:125) en que “la Deyanira de Ovidio se muestra irónica desde el principio”, pero discrepamos en la interpretación de la razón y el propósito de la ironía como un intento desconsiderado de ridiculizar al héroe por los celos que le provocan sus aventuras amorosas.

### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

extraños de métrica y, sobre todo, fallos en la estructura, como una carencia de intensidad dramática, a pesar de basarse en un drama, provocada por el extenso pasaje de Ónfale que interpreta como una digresión inorgánica. A esto añadía ciertas contradicciones internas. Con todo, la *communis opinio* desde hace tres décadas es que esta carta es genuina de Ovidio. Jacobson ya rebatió los argumentos de Vessey y aportó los suyos propios en defensa de la autoría de Ovidio (Jacobson 1974:231-234): la organización del libro en múltiplos de cinco se cumple si la *Heroida IX* está en la colección desde el principio; el hecho de que *Hércules en el Eta* de Séneca ostente clara influencia de esta epístola es un indicio de que su autor era alguien prestigioso y no un desconocido anónimo; por último, hay una presencia de ecos ovidianos de la *Heroida IX* en *Ars amatoria* y *Fasti*.

Jacobson (1974:239-241) le concede una gran importancia a la psicología del personaje de Deyanira. Defiende que no se puede considerar el poema como una simple *suasoria*, aunque haya algo de verdad en la afirmación de que, al convertir en hilo conductor y tema central de la carta la humillación de Hércules, el objetivo de Deyanira es convencerlo de que vuelva con ella haciéndole sentir vergüenza por sus actos. Según este autor, hay que buscar la motivación de la escritura de la carta en la concepción del carácter de la heroína que tiene Ovidio. Para Jacobson, Deyanira sería la esposa cotidiana común que está casada con un gran hombre y que encuentra su razón de ser en la grandeza de su esposo, de modo que su propio honor se encuentra en la preeminencia de su marido. Y eso depende, por un lado, del mantenimiento del estatus heroico de Hércules, y por otro, del mantenimiento de su propio estatus de esposa. Unos años después Viarre (1977) escribe un interesante artículo, que, si bien es deudor de la tendencia crítica anterior de hacer análisis retóricos de las cartas, presta mucha atención a la habilidad con la que Ovidio pone al servicio de sus intereses poéticos los recursos retóricos.

Al estudio e interpretación de esta *Heroida* han contribuido también importantes críticos contemporáneos. Arena (1995:834), en su estudio de carácter sociológico de la colección, se ocupa más de la figura de Hércules que presenta Ovidio en la *Heroida IX* que de la de Deyanira. Como pacificador, el héroe (*Her.IX.13-16*) puede equipararse a Octaviano y su paz ecuménica; pero, dominado por la *militia amoris*, se desacreditó en su relación con Ónfale y su sumisión a Yole para terminar muriendo a manos de una mujer, Deyanira. Arena se pregunta si no pretendía Ovidio insinuar la victoria también sobre Augusto de la ideología oriental inspiradora de la instauración de una monarquía helenística fundada sobre el culto al soberano.

Barchiesi (2001b:110-112) afirma que la epístola de Deyanira a Hércules es mucho

### Capítulo 3: La *Carta de Deyanira a Hércules*

más inteligente, irónica e implicada con su modelo sofocleo de lo que se ha creído, y subraya que se produce un cambio de circunstancias en la carta cuando la muerte de Hércules, que ocurre en la historia marco, se incorpora al discurso. Este cambio de circunstancias también es señalado como elemento sustancial por Knox (2002:132), que dice que la epístola no sólo se refiere a la acción dramática, sino que la incluye al hacerse eco de la muerte del héroe.

Jolivet (2001:111ss.) le dedica el capítulo III de su monografía al estudio de la intertextualidad de la carta, especialmente a su intertexto principal, las *Traquinias* de Sófocles, con el que se entretajan otros intertextos de la elegía romana y de las tradiciones cómica y satírica griegas. De esta forma se asegura la coherencia de una carta, que, para este crítico, frente a la *laus* de las *res gestae* de Hércules que lleva a cabo la tragedia sofoclea, es una anti-aretalogía, una denuncia del abandono del héroe de sus valores y de su derrota ante el Amor y los personajes femeninos de su historia.

Entre los trabajos monográficos más interesantes publicados en la pasada década también encuentra su espacio la carta de Deyanira. Lindheim (2003:63) interpreta el ya mencionado cambio de circunstancias, que trae consigo una variación en el tono de la carta, como una reproducción de lo que ocurre en las *Traquinias*, pues la noticia de la muerte de Hércules altera el curso de la acción. Lindheim insiste en que Deyanira convierte a Hércules en el principal protagonista de su narración, definiendo su propia identidad, más que ninguna otra heroína, a partir de la ausencia de su marido y de su condición de esposa del héroe, de tal manera que el lector interno está influyendo directamente en la narración de la escritora interna, como apunta Lindheim (2003:65-66).

Fulkerson (2005:117-121) estudia la causalidad sobrenatural de la historia de Deyanira, y la relaciona con las otras dos heroínas de la colección con las que comparte una dimensión mágica: Medea y especialmente Laodamía, sobrina de Deyanira, que, según Fulkerson, habría leído la historia de su tía y habría aprendido de ella que cuando el marido muere, su esposa también debe morir.

La crítica se ha centrado, sobre todo, en el hecho de que la *Heroida* IX sea la única carta de la colección en la que se produce un avance dramático, pero no es lo único por lo que merece un estudio concienzudo. Proponemos a continuación nuestro análisis literario de esta *Heroida*, con el fin de identificar y estudiar con detenimiento todas las cuestiones de interés que sirvan al cumplimiento de nuestro objetivo.

### III. ANÁLISIS LITERARIO DE LA *HEROIDA IX*<sup>29</sup>

#### 0. Estructura

De la bibliografía consultada únicamente contienen referencia a la estructura de nuestra *Heroida* Pérez Vega (1994), que sigue la división de Oppel (1968:14, citado por Pérez Vega 1994:86)<sup>30</sup>, y Ramírez de Verger (2010:169)<sup>31</sup>. Para nuestra propuesta de estructura aceptamos la división que propone Oppel en dos partes generales, rumores y realidad, y para la división en secciones utilizaremos nuestros propios criterios, dado que las propuestas anteriores nos parecen poco claras. Así, antes de comenzar el análisis, vamos a exponer esquemáticamente nuestra división de la *Heroida IX*.

La carta comienza con unos versos de introducción (1-12), a modo de prólogo, en los que Deyanira presenta el tema del que va a tratar la carta y explica los hechos, algo que está destinado más a los lectores externos que a Hércules como destinatario. Estas declaraciones iniciales contienen la “tesis” del pensamiento de Deyanira: Hércules ya no es un héroe porque ha sido vencido por el amor. Deyanira va a ofrecer las razones por las que afirma esto basándose en los hechos que conoce por rumores (13-118) y en los conocidos a partir de la realidad que le rodea (119-168).

La primera parte (1-118) está dedicada, así, a contar lo que la *Fama* le trae a Deyanira sobre Hércules, tanto las hazañas gloriosas, como los hechos denigrantes. Tras la introducción (1-12), esta parte contiene la comparación del pasado glorioso del héroe con su presente (13-26); la explicación de las razones por las que ha sido un mal esposo (27-54); su sumisión ante Ónfale (55-118). La introducción (1-12) realmente la podemos considerar dentro de la primera parte, porque trata el mismo tema, pero se separa de la parte propiamente dicha por dos razones. La primera es que en el verso 13 se produce un cambio de tono en la voz de Deyanira que genera que la principal función del discurso de esta parte sea la impresiva, lo que se refleja en el abrupto imperativo (*réspice*, 13), las

---

<sup>29</sup> Un extracto del análisis intertextual de las voces de la Deyanira ovidiana y la heroína sofoclea que realizamos a lo largo de este capítulo está publicado (Blázquez Noya 2015).

<sup>30</sup> “Se estructura en torno a dos secciones, rumores y realidad. 1) La ‘fama’: tras la breve introducción (1-2) comienza la *narratio* de las noticias que corren acerca de Hércules (3-26); 27-118 temores, quejas y reproches, con *narratio* de la historia de Hércules y Yole, 53-118 (aretalogía de Hércules en vv. 85-105, comparado de Hércules-Ónfale en 105-118). 2) 119-168 Realidad: los hechos confirman los rumores de adulterio y Deyanira se lamenta de haber causado la muerte de su esposo: *narratio* del regreso de Hércules con Ónfale (119-130); *narratio* de la historia de Deyanira y Hércules (137-142); llega la noticia de la agonía de Hércules (143-144); lamento y adiós de Deyanira antes de suicidarse (145-168)”.

<sup>31</sup> “a) 1-12, Hércules y Yole; b) 13-26, alabanza y vituperio de Hércules; c) 27-32, matrimonio desigual; d) 33-46, lamento de Deyanira; e) 47-54, amoríos de Hércules; f) 55-84, Hércules y Ónfale: digresión sobre los trabajos de Hércules; g) 85-102, trabajos de Hércules; h) 103-118, superioridad de Ónfale; i) 119-136, llegada de Yole; j) 137-142, amor de Hércules y Deyanira; k) 143-168, final de una tragedia de amor”.

### Capítulo 3: La *Carta de Deyanira a Hércules*

constantes segundas personas “Hércules”, y en el sarcasmo de las interrogaciones retóricas que atacan al interlocutor (19-22). La segunda razón se encuentra en la estructura interna del pasaje, pues si bien continúa con el mismo tema, ahora la escritora lo desarrolla mediante la comparación de pasado y presente (13-26).

A continuación (27-54), Deyanira explica por qué Hércules es mal esposo, o, si lo vemos desde el otro punto de vista, qué significa ser la esposa de un héroe como Hércules. Si bien Deyanira cuenta desde su propia experiencia lo que es tener un mal marido, vemos que la *Fama* es un elemento muy importante en su día a día de esposa abandonada (41) y que parte de lo que le hace sufrir, las infidelidades de su marido, lo conoce a través de los rumores. Esta sección queda marcadamente separada de lo anterior no sólo temáticamente, sino también porque cambia el tono del discurso: la partícula *at* que encabeza el primer verso (27) marca el giro del discurso y señala la relevancia que adquiere ahora el “yo” de la escritora, de Deyanira, por delante del destinatario Hércules. Los últimos versos de esta sección (47-54) sirven de transición suave a la siguiente, pues en ellos se presenta el tema del *crimen*, la aventura amorosa, y se retoma la comunicación con el interlocutor, lo que marca el cambio temático y discursivo que se producirá en la siguiente sección.

Así llegamos al pasaje de Ónfale (55-118), que por su extensión vamos a subdividir a su vez en favor de la claridad expositiva. El discurso se torna cercano a la forma narrativa en los primeros versos en los que sitúa espacialmente la historia que se dispone a contar: es en Lidia, el reino regido por Ónfale, donde tienen lugar los hechos protagonizados por Hércules. La estancia de Hércules junto a Ónfale no se narra cronológicamente, sino temáticamente, por lo que nuestra división responde a un criterio temático: descripción del aspecto de Hércules en la corte lidia (55-72); descripción del comportamiento del héroe y el trabajo que desarrolla allí (73-102); conclusión de que quien verdaderamente se comporta como un hombre es Ónfale (103-118).

De esta forma, una vez que el lector externo ya conoce todos los antecedentes de Hércules, y Deyanira se los ha recordado también a él como su destinatario, llegamos a nivel diegético al momento presente de la escritura de la carta, al hecho que ha encendido la mecha del acto de la escritura y al que ya se refería en la introducción (6): el triunfo de Yole sobre Hércules, cuya llegada nuestra escritora comienza a narrar tras un dístico de transición que cierra la primera parte (*Haec tamen audieram; licuit non credere fama. / Et uenit ad sensus mollis ab aure dolor*, 119-120). Así se entra de lleno en la segunda parte, la dedicada a la realidad (119-168).

### Capítulo 3: La *Carta de Deyanira a Hércules*

Primero se recoge el reciente encuentro en Traquis entre Deyanira y Yole, y la descripción de esta última (119-130). Entre esta sección y la siguiente (131-142) no existen unos versos de paso, como ocurre en las anteriores, lo que es reflejo de la espontaneidad de la escritura emocional de Deyanira. Hemos establecido la división de acuerdo con un criterio temático, pues la escritora de la carta se dedica plenamente a expresar sus propios sentimientos (131-142), plasmando una breve y concisa reflexión sobre su futuro (131-136) y su pasado (137-142).

La última sección se introduce de manera abrupta con la llegada de la noticia de que Hércules está a punto de morir por causa del veneno de la túnica que Deyanira le ha enviado como regalo (143-168). Este cambio de circunstancias en el mundo diegético se refleja en el discurso como un cambio de tono y un avance dramático. De manera que esta sección contiene la noticia y las reflexiones de Deyanira sobre ella (143-150), la terrible historia de su familia (151-157), su discurso de defensa (159-163) y finalmente las despedidas (165-168), así como un insistente estribillo que mantiene unida toda la secuencia (146, 152, 158, 164).

Tras la exposición detenida y justificada de la estructura de la epístola de Deyanira a Hércules, enseguida comenzaremos el análisis literario de la misma.

#### 1. Rumores. Parte I (1-118)

##### 1.1. Introducción (1-12)

Comencemos ya el análisis de la *Heroida* IX empezando desde el principio. Pero antes de entrar en el texto de la carta propiamente dicho, vamos a referirnos brevemente al dístico con el que algunos manuscritos encabezan la carta, un dístico probablemente espurio (Cristóbal 1994:140). Contiene la fórmula introductoria de saludo típica de la carta, que en otras epístolas de la colección sí que es genuina: *Mittor ad Alciden a coniuge conscia mentis / Littera si coniunx Deianira tua est* (a-b).

En nuestro caso, la convención epistolar se cumple también sin necesidad de ese dístico, con la primera palabra de la carta, *gratulor* (Lindheim 2003:65): *Gratulor Oechaliam titulis accedere nostris; / Victorem uictae subcubuisse queror* (1-2)<sup>32</sup>. El primer dístico de la carta tiene una unidad total, como suelen tener los dísticos y los pares

---

<sup>32</sup> Ya en este dístico podemos ver una clara alusión intertextual irónica a las palabras que pronuncia Deyanira en las *Traquinias* al enterarse del regreso de Heracles: *πῶς δ' οὐκ ἐγὼ χαίρομι' ἄν, ἀνδρὸς εὐτυχῆ / κλύουσα πρᾶξιν τήνδε, πανδίκῳ φρενί;* (Soph. *Trach.* 293-294); “¿Pero cómo no voy a alegrarme al enterarme de esta afortunada / hazaña de mi marido con toda justicia y con todo mi corazón?”.



### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

de dísticos en las *Heroidas*, y además una estructura quiásmica con fuerte antítesis de contenido: la primera palabra del dístico es *gratulor* (1), mientras que la última es *queror*. Al mismo tiempo, tenemos la construcción *uictorem uictae* (2)<sup>33</sup>, una figura etimológica interesante, pues es la única vez que se refiere de manera literal y no figurada a la relación de Hércules y Yole (“vencedor”-“vencida”), aunque dentro de la paradoja que supone que el vencedor “haya sucumbido” ante la vencida: por eso en el resto de la carta, el vencido será siempre Hércules.

Aunque sea una parte introductoria y no tan emocional como el resto de la carta, la crítica a Hércules comienza desde el principio mismo con la referencia a Ecalia, que implica necesariamente su relación con Yole. Por otra parte, comienzan a aparecer pronto las referencias a las convenciones elegíacas, con los verbos *queror* (1) ya mencionado, y *subcubuisse* (2), que en opinión de Ramírez de Verger (2010:171) tendría un doble significado de “postura sexual en la cual el hombre yace bajo la mujer”, de manera que es una primera representación de Hércules como amante elegíaco<sup>34</sup>. Estamos de acuerdo con esta lectura, pues enriquece a su vez la interpretación según la cual Deyanira concebiría a su marido sobre todo como *uir*<sup>35</sup> (33, 36, 104, 144, 168).

También desde este primer verso podemos empezar a hacernos una idea de qué clase de heroína es la Deyanira ovidiana. Nos referimos al sintagma *titulis nostris*, que apoyaría la interpretación de Jacobson ya señalada (1974:240) de que Deyanira es una mujer “who is married to a great man and lives through and in her husband’s greatness”, y esta es la razón principal por la que le incita a seguir comportándose como un héroe, para poder seguir compartiendo su honor. En esta línea y teniendo en cuenta el nivel de la comunicación epistolar, la remitente no vuelve a utilizar la primera persona de plural: para Deyanira no vuelve a haber un “nosotros”. Como veremos con detenimiento, a lo largo de la carta el interlocutor variará dependiendo de la intención de la escritora.

A continuación (*Fama Pelasgiadas subito peruenit in urbes / Decolor et factis infitianda tuis*, 3-4) tenemos la primera aparición de la *fama*, un elemento crucial en la

---

<sup>33</sup> Pérez Vega (1994:87) observa en *uictae* (2) una doble interpretación, pudiendo ser referida bien a Yole o bien a Ónfale. Por nuestra parte creemos que sin duda es Yole (Palmer 1898:360), pues es un dístico (1-2) cuyos versos tienen el mismo contenido poniendo cada uno el énfasis en un aspecto distinto: el contenido del primer verso se refiere a la primera noticia que le llega a Deyanira en la tragedia, que ha conquistado Ecalia y está de vuelta a casa, pero en el segundo verso ya contiene la información de la que se enterará más adelante: que la razón por la que ha conquistado la ciudad es Yole. Así se transmite cierta idea de progresión.

<sup>34</sup> Los poetas elegíacos, como hemos visto, suelen presentarse como sumisos sexualmente.

<sup>35</sup> Sólo utiliza *coniunx* en el verso 33 -para afirmar que Hércules para ella es más un *hospes* que un *coniunx*-, y tras recibir la noticia de su inminente muerte (147, 150).

### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

carta. *Fama* tiene en la *Heroida* IX principalmente el significado de “rumor”<sup>36</sup>, pero además aparece con el sentido de “renombre”, que también debemos tener en cuenta. *Fama* (3) se encuentra aquí adjetivada por *decolor*, comenzando así el léxico relacionado con la deshonra de Hércules. Este rumor es que Hércules se ha dejado conquistar por Yole (*Quem numquam Iuno seriesque immensa laborum / Fregerit, huic Iolen imposuisse iugum*, 5-6), precisamente él, a quien presenta hiperbólicamente como invencible para reforzar más lo inadecuado de la situación. Hércules es víctima, por tanto, no de un rumor cualquiera, sino de las habladurías sobre su conducta sexual que debían evitar las mujeres para conservar su renombre; es un rumor que causa vergüenza (*pudor*). El hombre, sin embargo, debía conseguir renombre a partir de sus actos heroicos, no mediante la contención sexual<sup>37</sup>.

En este esquema invertido de hombres que son objeto de rumores de tipo sexual se enmarcan los poetas elegíacos (Hardie 2012:361). De esta manera, Hércules se ha convertido en una suerte de amante elegíaco, una idea que apoya la expresión *imposuisse iugum* (6): por un lado, el yugo es considerado tradicionalmente metáfora del matrimonio, y por otro, el verbo *imponere* subraya el carácter de vencedora, de *domina*, de Yole. Los verbos en pretérito perfecto marcan que los hechos que narra son recientes en el momento de narrarlos, lo cual aporta a la carta un tono muy circunstancial y presente: Deyanira escribe la carta como consecuencia del hecho sobrevenido de tener a Yole en su propia casa, y tiene muy presente a su interlocutor. Si antes dijimos que se incluía en *titulis nostris* (1), en el verso 4 se desvincula totalmente del héroe con *factis infitianda tuis*, que queda colocado en la misma posición dentro del verso que *titulis nostris*, reforzándose la antítesis nosotros-tú: si él ha perdido su honor, es él quien debe recuperarlo; y debe recuperarlo para hacer honor a su pasado glorioso.

Los dos dísticos siguientes (7-10) defienden esta idea, y son antitéticos tanto por su contenido (*uelit - non uelit*) como estructuralmente, pues el segundo es introducido por la partícula *at*. En el primer dístico (*Hoc uelit Eurystheus, uelit hoc germana Tonantis, / Laetaque sit uitae labe nouerca tuae*, 7-8) tenemos la presencia de Euristeo, que ordenó a Hércules los doce trabajos, y de nuevo a Juno, evocada mediante dos perífrasis, *germana Tonantis* (7) y *nouerca* (8), de las cuales nos interesa especialmente la última, pues nos

---

<sup>36</sup> Aunque también tendremos en cuenta en la traducción que en algunos contextos se expresa mejor con la idea de la Fama personificada.

<sup>37</sup> Estos dos tipos de *fama*, una pasiva para la mujer que consiste en la contención sexual, y la otra activa para el hombre que consiste en la calidad de sus actos, son señaladas por Hardie (2012).

### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

ofrece la pista de por qué Juno odia tanto a Hércules: por ser hijo ilegítimo de su marido Júpiter. Después, Deyanira se refiere de nuevo al dios supremo, que necesitó alargar la noche para concebir a Hércules: *At non ille uelit, cui nox (si creditur) una / non tanti, ut tantus conciperere, fuit* (9-10).

Con respecto a la comunicación epistolar, hay algo que conviene tener presente ya ahora: en estos versos vemos que Deyanira se dirige a Hércules en segunda persona como es natural en la comunicación epistolar (*factis infitianda tuis*, 4; *uitae labe... tuae*, 8), pero en varias ocasiones a lo largo de la carta la escritora se refiere a Hércules en tercera persona o evitando la segunda, por ejemplo, lo hemos visto en *Victorem uictae subcubuisse queror* (2) y *Quem numquam Iuno seriesque immensa laborum / Fregerit, huic Iolen imposuisse iugum* (5-6). Tras rastrear este uso de la tercera persona a lo largo de la carta podemos apuntar que cuando Deyanira se refiere al Hércules glorioso del pasado tiende<sup>38</sup> a mencionarlo en el texto en tercera persona, como si fuera un personaje distinto al Hércules deshonorado del presente al que dirige la carta, para el que reserva las segundas personas junto con la función impresiva del discurso. A este respecto en el verso 9 nos encontramos algo interesante, pues en medio del recuerdo glorioso la escritora incluye la frase parentética *si creditur* (9), con la que Deyanira cuestiona incluso al glorioso Hércules del pasado. Con este paréntesis Ovidio a otro nivel ironiza reflexivamente sobre la historia de cómo concibieron Zeus y Alcmena a Hércules, y así se distancia del relato mitológico y le resta credibilidad.

A continuación (*Plus tibi quam Iuno nocuit Venus; illa premeo / Sustulit, haec humili sub pede colla tenet*, 11-12) Deyanira usa la segunda persona para dirigirse al Hércules del presente vencido por el amor. El amor aquí, como en la poesía elegíaca, es representado como el enemigo ante el cual el amante elegíaco cae derrotado (Gibson 2004:162). *Venus* (11), identificada con el amor, es el símbolo de la *militia amoris*, mientras que Juno lo es de la guerra abierta, de modo que la primera es la causa de deshonor de Hércules y la segunda paradójicamente le ha proporcionado su gloria. Esta idea es la opuesta a la que defienden otras heroínas de la colección, que rechazan el ideal de la gloria patriarcal considerando absurdas las empresas bélicas, que no pueden traer ningún tipo de bien, y prefieren a su amado junto a ellas<sup>39</sup>. Deyanira, en cambio, parece opinar todo lo contrario. Recordemos que anteriormente ya había exhortado a Hércules a

---

<sup>38</sup> Deyanira evita la segunda persona en todas las ocasiones en que se refiere al Hércules pasado excepto en el verso 9 (*ut tantus conciperere*).

<sup>39</sup> Dentro de la selección de este trabajo tenemos el caso de Laodamia.

seguir actuando heroicamente diciéndole *factis infitianda tuis* (4).

Este dístico cierra lo que hemos considerado como la introducción que recoge la idea general que va a tratar la carta y que será desarrollada a continuación. Como hemos visto, en esta introducción ya se aprecia el tono de invectiva que se va a extender a lo largo de la carta.

#### 1.2. Comparación del pasado glorioso y el presente deshonroso de Hércules (13-26)

Para degradar a Hércules Deyanira contrapone los hechos gloriosos de su pasado con los hechos deshonorosos de su presente, sin dejar de tener muy en cuenta en su discurso a su interlocutor en segunda persona Hércules, contra quien dirige la invectiva.

Con el imperativo *respice*<sup>40</sup> dirigido a Hércules se inicia una primera referencia a las hazañas, que serán mencionadas dos veces más a lo largo de la obra. Hay dos dísticos (13-16) dedicados a introducir su hazaña pacificadora (*uindicibus...uiribus*, 13; *pax*, 15), con un discurso hiperbólico, que extiende al mundo entero los efectos beneficiosos de la misma (*orbem*, 13; *latam...humum*, 14; *pax terrae*, 15; *tota aequora*, 15; *solis utramque domum*, 16). Esta labor fue llevada a cabo durante los famosos doce trabajos del héroe, que, por otra parte, realizó por mandato de Euristeo, no por vocación salvadora.

La primera hazaña que recoge nuestra escritora es la ocasión en que, durante el trabajo de las manzanas del jardín de las Hespérides, Hércules sustituye a Atlas en su tarea de sostener el mundo para que este pueda traerle las manzanas. Lo más interesante de esta hazaña es que le sirve a Ovidio para jugar con la ironía dramática. Deyanira dice que el cielo va a sostener a Hércules (*Quod te laturum est, caelum prius ipse tulisti*, 17), es decir, que va a ser divinizado por sus hazañas pasadas, lo cual es una clara referencia a la futura apoteosis de Hércules -después de morir por el manto de Deyanira-; constituye así una muestra de ironía dramática que se produce en el nivel del autor y lector externos<sup>41</sup>. Por lo tanto, el participio de futuro es una intersección de la voz de Ovidio en la voz de la heroína, una referencia al futuro de Hércules que Deyanira imagina pero no puede conocer con seguridad porque cuando ella escribe la carta aún no ha sucedido.

---

<sup>40</sup> *Respice*, además de ser una prueba clara de la mayor implicación del destinatario, es interesante por cuanto, al igual que ocurre en otras *Heroidas* basadas en tragedias, provoca en el lector una especie de transfiguración en espectador, pues presenta una escena en la que este puede imaginarse cómo Deyanira toma a Hércules y le muestra hacia dónde tiene que mirar, al tratarse de un verbo que implica cierta idea de movimiento.

<sup>41</sup> Así lo interpreta también Casali (1995b:507), recalcando que la ironía trágica es más intensa porque la muerte del héroe y su divinización van a ocurrir poco después del momento en que se está escribiendo la carta.

### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

A continuación, como contrapunto a las hazañas del pasado pasa enseguida Deyanira a referirse al presente en una primera pregunta retórica: *Quid nisi notitia est misero quaesita pudori, / Si cumulas stupri facta priora nota?* (19-20). Las preguntas retóricas provocan un aumento en la intensidad dramática del discurso, es un ataque directo a Hércules, y un fuerte sarcasmo por parte de Deyanira. Este dístico es interesante pues en él encontramos las primeras muestras de la voz social colectiva (*est ... quaesita*, 19) y de la importancia del término *pudor*. Por un lado, la degradación del héroe en su comportamiento al haberse dejado derrotar por Amor ha puesto en cuestión su fama: no ha sido cuestionada por la propia Deyanira, sino por los demás, y eso es lo más importante. Por otro, el término *pudor*, que por primera vez aparece en este verso (19), se repetirá a lo largo de la carta<sup>42</sup>, pues a los rumores que traen consigo una pérdida de renombre suele ir unido el sentimiento de vergüenza, y toda la epístola gira entorno los rumores sobre la vida amorosa de Hércules y su pérdida de honor.

Así, aquí *pudor* se refiere no al sentimiento de vergüenza que incita a la mujer a un comportamiento de contención, como veíamos en el caso de la Fedra eurípidea, sino a un sentimiento de vergüenza provocado porque la *fama* ha hecho público un acto impúdico ya cometido. En español, la primera acepción del término “vergüenza” es “turbación del ánimo ocasionada por la **conciencia de alguna falta cometida**, o por alguna acción deshonrosa y humillante”; la segunda acepción es: “turbación del ánimo causada por timidez o encogimiento y que frecuentemente supone un **freno para actuar o expresarse**” (*s.u.* “vergüenza”, RAE 2018). De modo que podemos utilizar la palabra “vergüenza” para referirnos a esas dos facetas del *pudor*: la vergüenza que reprime el comportamiento sexual (ya sea *pudor* íntimo o social) y la vergüenza que se siente cuando se sabe que se ha cometido la falta<sup>43</sup>.

En la siguiente interrogación retórica (20-21) la escritora sigue haciéndose eco de la fama (*ferunt* 21), que le atribuía ya en su niñez una fuerza digna del héroe que llegaría a ser, cuando ahogó a las dos serpientes que Juno había mandado para acabar con él. Si

---

<sup>42</sup> Además de *pudor* como “sentimiento de vergüenza” (19, 111), tenemos de su familia léxica: *puduit* (59); *pudet* (66); *pudendus eras* (70); y con el sentido de *pudicitia* (castidad): *uotis...pudicis* (35).

<sup>43</sup> Cuando una mujer conserva la vergüenza y se contiene es virtuosa y un ejemplo para las demás, pero cuando se conoce su desvergüenza tras haber cometido una falta, se deshonra a sí misma y a su familia. ¿Son estos los dos tipos de αἰδώς de los que habla la Fedra eurípidea? Esta heroína decía: Φαίδρα: [...] εἰσὶ δ' ἡδοναὶ πολλαὶ βίου, / μακρὰ τε λέσχει καὶ σχολή, τερπνὸν κακόν, / αἰδώς τε. δισσαὶ δ' εἰσὶν, ἢ μὲν οὐ κακή, / ἢ δ' ἄχθος οἴκων (Eur.*Hipp.*383-386); “Fedra: Los placeres de la vida son muchos, / las largas charlas y el ocio, placeres malos, / y el pudor. Este es doble, uno no es malo, / pero el otro es una pena para las casas”. Todos los comentaristas se extrañan de que Eurípides incluya el pudor entre los placeres e intentan dar toda suerte de explicaciones, a veces demasiado alambicadas (Medina González y López Férrez 1991:340). Creemos que con esta doble faceta del *pudor* se explican bien las palabras de Fedra.

el dístico anterior contenía la antítesis entre su gloria pasada y su vergüenza presente, este encuentra su complemento en la amarga respuesta que la propia Deyanira da a su pregunta en el dístico siguiente: *Coepisti melius quam desinis; ultima primis / Cedunt; dissimiles hic uir et ille puer* (23-24). Son frases yuxtapuestas de contenido semejante en un tricolon ascendente, en el que se apoya un tono cada vez más punzante, una invectiva que funciona gracias a lo irónico del comportamiento de Hércules, que Deyanira sabe explotar con sarcasmo: los inicios de Hércules fueron buenos, el final malo, pues de niño fue el héroe que ha dejado de ser ahora como *uir*.

En el dístico final de esta sección (25-26) vuelve a recoger la antítesis entre el héroe del pasado y el Hércules del presente: *Quem non mille ferae, quem non Stheneleius hostis, / Non potuit Iuno uincere, uincit Amor*. Con economía, de nuevo mediante una perífrasis se refiere a Hércules en tercera persona y recoge en un tricolon a los enemigos que no pudieron vencer a Hércules en el pasado<sup>44</sup>; pero ahora el Amor sí lo vence, con *humilis pes*. *Vincit Amor* (26) cierra esta sección. Deyanira dice que Hércules está enamorado de Yole con la misma metáfora elegíaca que encontrábamos en el verso 12<sup>45</sup>, con la que culpa a Amor del enamoramiento de su marido. En la tragedia, los personajes creen que es Afrodita la culpable de que Heracles se enamorara de Yole: el coro canta: ἅ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄναυδος φανερά / τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ (Soph.Trach.860-861)<sup>46</sup>. Así, vemos que, en la *Heroida*, que está mucho más desacralizada que las *Traquinias*, se mantienen estas ideas y personajes mitológicos que funcionan como recursos literarios producto de la tradición más que como regentes de las vidas de las personas que son en las tragedias. Se une a ello, además, el código elegíaco.

#### 1.3. La realidad de la esposa del héroe vista por Deyanira (27-54)

*At bene nupta feror, quia nominor Herculis uxor* (27). De esta manera comienza la sección dedicada al lamento de Deyanira por su amargo matrimonio con Hércules. Es un verso en el que, por un lado, se empieza a crear el “yo de la buena esposa Deyanira”, que encontraremos a largo de todo este pasaje; y que por otro lado, rezuma una ironía que parte de los dos verbos, *feror* y *nominor*: **dicen** que está bien casada y la **llaman** esposa de Hércules; pero en el verso 33 encontramos la clave del uso de la pasiva que sostiene

---

<sup>44</sup> Ni las *mille ferae* (25) que son peligrosas pero también son irracionales y más fáciles de vencer, ni Euristeo, hombre poderoso que le ordena enfrentarse a esas fieras, ni Juno, una diosa vengativa.

<sup>45</sup> Señala Lindheim (2003:71) que en este verso 12 (*haec -Venus- humili sub pede colla tenet*) Deyanira representa a Venus en una postura típica del conquistador militar.

<sup>46</sup> “Cipris, trabajando en silencio, se ha mostrado claramente como la autora de esto”.

### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

la ironía (*Vir mihi semper abest, et coniuge notior hospes*). Comentaremos en primer lugar los versos que introducen el tópico del matrimonio desigual (27-33) para dar paso a continuación a la narración de la experiencia de Deyanira en el caso concreto de su matrimonio.

La partícula *at*, por su parte, ha sido considerada como partícula de frustración de expectativas (Kroon 1995:351), y como tal funciona en este caso: Deyanira hasta ahora ha narrado historias sobre Hércules, historias de las que es dueña la *fama*, y por ello esperaba que no se la considerase *bene nupta* (27). Sin embargo ocurre lo contrario: de ahí la ironía que hemos señalado en el verso 27. Lo que piensan los demás sobre su matrimonio es refutado por la propia Deyanira en el verso 31, donde afirma estar casada con Hércules *non honor est sed onus species laesura ferentes*. Querría que el héroe cumpliera con su compromiso social de esposo. Pero él no cumple con sus expectativas: *Quam male inaequales ueniunt ad aratra iuuenci, / Tam premitur magno coniuge nupta minor* (29-30).

Este dístico, que es una cita paremiológica, constituye, en nuestra opinión, una de las claves para entender qué tipo de heroína es la Deyanira ovidiana. Repasaremos en primer lugar las traducciones del verso 30 que hemos consultado antes de defender la nuestra, con el fin de llegar a una conclusión sobre qué interpretación de Deyanira ofrecen esos autores según las palabras que ponen en su boca. Encontramos dos tendencias. Una interpreta que la mujer sufre si su marido es de mayor rango social: “cuanto es oprimida una esposa humilde por un ilustre esposo” (Moya del Baño 1986:61); “así una desposada, si es de humilde cuna, sufre la opresión de su esposo de mayor rango” (Cristóbal López 1994:143). Estas traducciones suavizan el significado de la frase latina pues el texto no explicita que sean distintos por clase social<sup>47</sup>. La otra tendencia interpreta que el perjudicado es el marido: “así perjudica a un gran esposo una esposa que no está a su altura” (Pérez Vega 1994:88); “así perjudica a un gran esposo una esposa de menos categoría” (Ramírez de Verger 2010:173). Esta interpretación se aleja del texto latino y quizás obvia que son palabras de lamento de una mujer, de una esposa que está sufriendo precisamente la situación de estar casada con un gran marido.

En ambas tendencias de traducción se transmite la idea de un matrimonio desigual en el que, por continuar con el símil del refrán, el novillo que lastra el arado es la esposa, y aplicado a nuestro caso concreto, es Deyanira. Según estas traducciones Deyanira se

---

<sup>47</sup> Tampoco se deduce del mito, pues si bien es cierto que Hércules es un héroe, Deyanira es hija de reyes, e incluso, según determinada tradición, sería hija del dios Dionisio.

considera inferior a Hércules, aunque nada hay en sus anteriores palabras que confirme esta idea, y su discurso en general no tiene un tono victimista. Por eso pensamos en que podríamos traducir simplemente: “Así es oprimida por un gran marido una esposa más pequeña”. Con esta traducción permitimos que se pueda ver una fuerte carga irónica en la voz de Deyanira en la relación *minor*<sup>48</sup>-*magno*, fundada en el doble juego con el significado cuantitativo y cualitativo del término, según el cual se puede estar definiendo a Hércules como un “gran esposo” por su importancia, sus dotes o su linaje, pero también simplemente por su tamaño, por su gran estatura<sup>49</sup>. Y si nos detenemos en esta última acepción de *magno*, observamos cómo esa imagen de la corpulencia de Hércules se encuentra reflejada en el término *premitur* (30) y en el siguiente verso (31), *onus*. Deyanira por tanto está siendo irónica, pero también lo está siendo Ovidio del que depende el personaje, porque no le ha interesado hasta este momento de la carta crear a una heroína que se siente inferior y tampoco lo hace ahora<sup>50</sup>.

Por otra parte y sosteniendo esta interpretación de una Deyanira irónica que no se catalogaría a sí misma como una *nupta minor*; a menos que lo hiciera con una amarga autoironía, hemos observado en este uso de la paremiología cierto eco intertextual con la Deyanira sofoclea. Esta en su monólogo inicial cita un dicho, tradicional y masculino<sup>51</sup>, para enseguida refutarlo:

λόγος μὲν ἐστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς,  
ὡς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν  
θάνη τις, οὔτ' εἰ χρηστὸς οὔτ' εἴ τῳ κακός:  
ἐγὼ δὲ τὸν ἐμόν, καὶ πρὶν εἰς Ἄιδου μολεῖν,  
ἔξοιδ' ἔχουσα δυστυχῆ τε καὶ βαρύν (Soph. *Trach.* 1-5)<sup>52</sup>

Así, subvierte el modelo establecido y entra en negociación con él (Obrist 2011:185). Aunque el contenido de estos refranes es muy distinto en cada obra, este mismo proceso de subversión lo estaría llevando a cabo la Deyanira ovidiana, y no con uno, sino con dos refranes, como veremos a continuación.

El discurso de la carta en este punto, según hemos ido viendo, adquiere un tono

---

<sup>48</sup> La otra vez que aparece este término en la obra es para referirse a Hércules (107), por lo cual hemos visto una ironía intratextual.

<sup>49</sup> No escasean a lo largo de la epístola las referencias al gran tamaño de Hércules (Lindheim 2003:68).

<sup>50</sup> Aunque utilice un refrán general, Deyanira lo aplica a su situación pensando en Hércules y en ella, por ello lo interpretamos desde su perspectiva.

<sup>51</sup> En breve veremos esto con más detalle.

<sup>52</sup> “Hay un proverbio, conocido desde antiguo por los hombres, / que dice que no se puede saber antes de morir / si la vida de los mortales va a resultar buena o mala. / Pero yo la mía, incluso antes de llegar al Hades, / sé que es triste y difícil”.



sentencioso y se dirige a la mujer en general, que se convierte en interlocutora, cambio que supone una muestra de empatía con el grupo social de las mujeres, y un recurso que le permite posteriormente aplicar la generalización a su caso concreto. Esta nueva interlocutora la encontramos claramente representada en la sentencia del verso 32, otra cita paremiológica similar a la que encontrábamos en el dístico 29-30: *Siqua uoles apte nubere, nube pari*<sup>53</sup>. *Nubere* es un verbo cuyo significado es “casarse la mujer”, por ello traducimos “mujer, si quieres casarte bien, cástate con un igual”<sup>54</sup>. Así, tenemos en el imperativo un cambio de interlocutor, pues si bien la sección anterior de comparación entre el pasado y el presente de Hércules estaba dirigida a un “tú Hércules”, ahora esa segunda persona se refiere en apóstrofe a la mujer en general.

Nos hemos propuesto rastrear esta idea de que el matrimonio debe ser igualitario<sup>55</sup>, y parece presente en el imaginario colectivo occidental. En las culturas patriarcales la voz y la razón del varón se presentan como expresión de la totalidad, haciendo que todo lo que no concuerde con ellas sea considerado irracional y, consiguientemente, condenado al silencio (Rivera Garretas 1994:193, citado por Pascual López 2010:157). Por ello, es necesario señalar que parece que este verso de la *Heroida IX* es la única ocasión en que está puesto en boca de una mujer y dirigido a la mujer. No es de extrañar entonces que el significado del refrán sea distinto a las ocasiones en que es pronunciado por un emisor varón y dirigido hacia unos receptores varones, pues en esos casos habitualmente se centran en que hay que evitar una desigualdad en la que la mujer es superior al hombre, en linaje o riqueza. Esto queda muy claro con dos textos que cita sobre el matrimonio desigual Pascual López (2010:171): Plutarco (*Mor.*13f): Ἐγγυᾶσθαι δὲ δεῖ τοῖς ὑιοῖς γυναικας μήτ' εὐγενεστέρας πολλῶ μήτε πλουσιωτέρας: τὸ γὰρ 'τὴν κατὰ σαυτὸν ἔλα' σοφόν<sup>56</sup>) y más claro aún con las de Marcial, quien dice: *Uxorem quare locupletem ducere nolim, / Quaeritis? Uxori nubere nolo meae. / Inferior matrona suo sit, Prisce, marito: / Non aliter fiunt femina virque pares* (Mart.VIII.12)<sup>57</sup>.

Haciendo una pequeña recapitulación, recordemos que en el breve espacio de cuatro

---

<sup>53</sup> En las notas de su edición de las *Heroidas*, Pérez Vega (1994:88) señala que Socas ha interpretado que este verso recoge un dicho de Pítaco de Mitilene, constituyendo así una interpolación sapiencial.

<sup>54</sup> Ninguna de las traducciones consultadas conserva este matiz.

<sup>55</sup> Pascual López (2010) observa cómo una determinada concepción de la mujer se encontraba reflejada en las paremias griegas y latinas, y cómo esta ha pervivido en los refranes españoles que derivan de lo clásico. Recoge distintas paremias tanto griegas como latinas.

<sup>56</sup> “Es necesario casar a los hijos con mujeres ni mucho más nobles, ni mucho más ricas: pues es sabio el dicho «persigue a la que sea igual que tú»”.

<sup>57</sup> Texto latino de Heraeus y Borovskij (1976). “¿Preguntas por qué no querría casarme con una esposa rica? / No quiero ser la esposa de mi esposa. / Que la matrona sea inferior a su marido, Prisco: / no hay otra manera de que la mujer y el marido sean iguales”.

versos (29-32) se concentran dos refranes de similar contenido, que son citados a un doble nivel: recurriendo al mismo imaginario, Deyanira cita a nivel diegético como escritora interna, y Ovidio a nivel de autor externo, lo cual provoca una intersección de voces digna de ser comentada. Como hemos defendido, la heroína toma los refranes y los hace suyos poniéndole tanto voz como destinatarios femeninos. Ovidio por su parte, pone en boca de Deyanira esas paremias y, mediante la doble lectura, literal e irónica, que se puede hacer del refrán de los versos 29-30, consigue primero, situarla en una posición de autonomía a través del eco intertextual con las *Traquinias* -que señala la capacidad de la heroína para citar y refutar sentencias-, y segundo, colocarla en posición de superioridad moral en el momento del discurso en que puede mostrar más debilidad<sup>58</sup>. Ya hemos dado cuenta de la ironía, incluso el sarcasmo, que lejos de provocar un efecto humorístico, hace aún más dolido el lamento por tener un marido ausente, en constante peligro y con múltiples amantes; un marido que no está cumpliendo con las obligaciones del matrimonio. Por ello, interpretamos que, si el matrimonio es un yugo<sup>59</sup> en el que Deyanira y Hércules están unidos, lo que nos está diciendo nuestra heroína es en efecto que la pieza débil que está lastrando y quien está causando la desigualdad es Hércules, no ella.

Confirmamos el concepto que tiene Deyanira de la desigualdad en el matrimonio en lo que sigue (33ss.) cuando empieza a describir con detenimiento el caso particular de su matrimonio con Hércules. Puede parecer que pasa a tratar un tema distinto y que se ha olvidado de la idea expresada en *nube pari*. Sin embargo, según lo interpretamos, podríamos colocar dos puntos detrás de *pari*, de manera que estaría explicando el refrán.

Sin perder de vista los resultados del análisis de los versos sobre el tópico del matrimonio desigual (27-32), vamos a analizar los siguientes versos que se refieren al matrimonio desigual de Deyanira (33-54). En estos versos se deja ver el tono más elegíaco con el que construye Deyanira su “yo de buena esposa”, y lo hace aplicándose a sí misma los tópicos del ideal de la buena esposa: la que espera en casa fiel y castamente a su marido (*Ipsa domo uidua uotis operata pudicis*, 35) mientras las preocupaciones por lo que le pueda ocurrir la devoran (*Torqueor, infesto ne uir ab hoste cadat; / Inter serpentes aprosque auidosque leones / Iactor et esuros, terna per ora canes*, 36-38)<sup>60</sup>. Ovidio provoca que Deyanira sea víctima de ironía trágica cuando expresa su preocupación por

---

<sup>58</sup> El lamento por el matrimonio desgraciado.

<sup>59</sup> Ya hemos hablado del yugo como metáfora tradicional para referirse al matrimonio.

<sup>60</sup> Hallett (1973:104) señala que se encuentran numerosos testimonios de que la mujer casada en la sociedad romana debe seguir los principios de la obediencia, la castidad, la fidelidad, domesticidad, sumisión y docilidad. Unos valores cuya recuperación formaba parte del programa augústeo.

la vida de Hércules cuando ella misma será quien acabe con su vida.

Es interesante aquí, dado que hemos hablado de que adquiere un tono elegíaco, fijarse en esa imagen que está creando de sí misma y considerar si esa figura encaja con la figura de la amada o la amante elegíacas. Si tenemos en cuenta que los poetas elegíacos latinos rechazaban los ideales establecidos tradicionalmente para las mujeres, mientras los asumían para sí mismos alejándose de las normas establecidas para los hombres, la respuesta es negativa. Deyanira no encarna la figura de la amada del poeta elegíaco, pues no es ella la desconsiderada, sino que asume más rasgos propios del poeta amante. Aunque solamente se presenta a sí misma como amante al final de la carta<sup>61</sup>, comparte con el elegíaco la voz subjetiva, el lamento por el abandono y la desconsideración de la persona amada que no tiene reparos en ser infiel. Estos versos, aunque son de lamento, son pronunciados por Deyanira con una ironía ya apreciada en los versos anteriores, que no desaparece por completo y le permite conservar el tono crítico contra su marido.

Esta voz de la escritora de la carta (33-42) es la más cercana a la voz de la Deyanira de Sófocles. Por ello no es fortuito que, en la epístola, de tono predominantemente inyectivo, la imagen de esposa preocupada se recoja únicamente en este pasaje que tiene una fuerte alusividad al modelo trágico. El proceso intertextual existente entre este pasaje de lamento y las *Traquinias*, en especial el monólogo inicial de Deyanira, es digno de ser comentado con detalle.

Nuestra heroína continúa con el discurso de la buena esposa abandonada que implora a los dioses por el bienestar de su marido y le espera fiel y castamente deseando estar con él (*Me pecudum fibrae simulacraque inania somni / Ominaque arcana nocte petita mouent*, 39-40). Podemos ver cómo Deyanira se denomina *infelix* (41), de la misma manera que Deyanira en las *Traquinias* se denominaba δύστηνος (Soph.*Trach.*16). El uso predominante de los verbos pasivos y deponentes da buena muestra de la impotencia de nuestra heroína: todo lo que nuestra protagonista hace es esperar, pedir a los dioses y estar atenta a las noticias que puedan llegar sobre él (*Aucupor infelix incertae murmura famae, / Speque timor dubia spesque timore cadit*, 41-42). Además, está ella sola (*Mater abest queriturque deo placuisse potenti, / Nec pater Amphitryon nec puer Hyllus adest*, 43-44)<sup>62</sup>. Hilo, según la versión sofoclea, en el momento de la historia en que se puede situar

---

<sup>61</sup> *amantem* (145). En su momento volveremos a esto.

<sup>62</sup> En esta situación de soledad de Deyanira ve Jolivet (2001:153) una prefiguración irónica de las reflexiones análogas de Hércules en su agonía (Soph.*Trach.* 1147-1149) cuando pide que llamen a los suyos; también señala correspondencias verbales entre ambos pasajes: los versos κάλει δὲ τὴν τάλαιναν Ἀλκμήνην, Διὸς / μάτην ἄκοιτιν (“Llama a la desgraciada Alcmena, esposa de Zeus en vano”, Soph.*Trach.* 1148-1149)

### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

la escritura de la carta, había sido mandado en busca de su padre. Casali (1995b:507-508) observa en esta mención de la ausencia de Hilo una ironía trágica, pues en las *Traquinias* Deyanira lo envía a buscar a su padre al principio de la obra, y cuando regresa al final cuenta la noticia de la desgracia de Heracles, por tanto la marcha de Hilo prelude el desastre.

Podemos encontrar en estos versos de la carta de Deyanira a Hércules (27-44) alusiones claras al primer monólogo de Deyanira en las *Traquinias*<sup>63</sup>:

τέλος δ' ἔθηκε Ζεὺς ἀγώνιος καλῶς,  
εἰ δὴ καλῶς. λέχος γὰρ Ἡρακλεῖ κριτὸν  
ξυστᾶσ' αἰεὶ τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω,  
κείνου προκηραίνουσα: νῦξ γὰρ εἰσάγει  
καὶ νῦξ ἀπωθεῖ διαδεδεγμένη πόνον.  
κάφυσάμεν δὴ παῖδας, οὓς κείνός ποτε,  
γῆτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβῶν,  
σπείρων μόνον προσεΐδε κάξαμῶν ἄπαξ.  
τοιούτος αἰὼν εἰς δόμους τε καὶ δόμων  
αἰεὶ τὸν ἄνδρ' ἔπεμπε λατρεύοντά τω.  
νῦν δ' ἤνικ' ἄθλων τῶνδ' ὑπερτελής ἔφυ,  
ἐνταῦθα δὴ μάλιστα ταρβήσασ' ἔχω.  
[...] κείνος δ' ὅπου  
βέβηκεν οὐδεὶς οἶδε: πλὴν ἐμοὶ πικρὰς  
ᾠδῖνας αὐτοῦ προσβαλὼν ἀποίχεται. (Soph. *Trach.* 26-42)<sup>64</sup>

Como se puede apreciar, varios motivos que hemos analizado en el pasaje de lamento de la Deyanira ovidiana se encuentran ya en estos versos de la tragedia. Por ejemplo, discursivamente, la forma de aparte teatral, que informa al espectador de los hechos que no procede que sean representados, implica que el discurso está dirigido al espectador externo y no a ningún personaje, de la misma forma que en la epístola este pasaje no se dirige a Hércules, sino al lector externo. Temáticamente, los dos textos tienen en común el matrimonio infeliz, la larga ausencia de Hércules y las angustiosas noches de espera.

Sin duda, la Deyanira sofoclea siente mayor preocupación por su marido que la ovidiana, y no sólo en este monólogo sino durante toda la obra. Por ello no es fortuito que

---

se corresponden con *queriturque deo placuisse potenti* (43).

<sup>63</sup> Jolivet (2001) señala este intertexto.

<sup>64</sup> “Pero el árbitro Zeus estableció un final feliz, / si es que se le puede llamar feliz. / Pues desde que me uní a Hércules como esposa elegida, / siempre alimento un miedo con otro, / consumiéndome por él: pues la noche / me trae y me quita la angustia tras recibir una nueva. / Y tuvimos hijos, que este, / como un labrador que tiene un campo alejado, / sólo vio una vez en la siembra y otra en la siega. / Este estilo de vida llevaba al hombre siempre / dentro y fuera de casa para servir a alguien. / Pero ahora, cuando comienza a alcanzar el fin de sus trabajos, / es cuando más asustada estoy. / [...] nadie / sabe dónde ha ido -Heracles-: / solo que está lejos causándome amargo dolor por él”.

### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

en la epístola, de tono predominantemente invectivo, la imagen de esposa preocupada se dé únicamente en este pasaje con una fuerte alusividad al modelo trágico. Sin embargo también hay desviaciones: a Ovidio le interesa presentarnos una Deyanira celosa, por ello en su discurso insiste en los ilícitos encuentros sexuales de su marido<sup>65</sup>.

Pero antes de pasar al tema de las infidelidades (47ss.), nuestra heroína vuelve a recordarnos a los causantes de las desgracias de Hércules (*Arbiter Eurystheus irae Iunonis iniquae / Sentitur nobis iraque longa deae*, 45-46), unas desgracias que en consecuencia son también suyas: Euristeo y Juno. Esta apropiación de las preocupaciones de su marido se refleja en *sentitur*, que de la misma manera que el anterior *iactor* (38), la sitúa en el lugar de Hércules sufriendo sus mismas calamidades<sup>66</sup>. Pero como bien empezó diciendo Deyanira (11-12), vencerlos lo ensalzó, y por ello sitúa esas preocupaciones a un nivel inferior a lo que va a narrar a continuación: lo que es intolerable es lo que le ha hecho Amor, que a ella le causa dolor y a él deshonor. Por eso le incita a que vuelva a sus hazañas gloriosas. El Hércules del pasado actuó heroicamente, y eso le trajo la *fama* (“renombre”), sin embargo, ahora es objeto de otro tipo de *fama*, los “rumores” que lo deshonoran. Pero otra forma de *fama* a la que aspira el hombre de bien es al renombre de la familia, que depende de la inviolabilidad de la castidad de la esposa (Hardie 2012:359-360), y eso es lo que está reivindicando Deyanira sobre sí misma en esta sección (*Ipsa domo uidua uotis operata pudicis / Torqueor*, 35): ella conserva su buen nombre, su *fama* como esposa. Ella es una heroína dentro de su rol, durante su queja reivindica su papel.

Pero para Deyanira soportar todo esto es poco en comparación con lo que va a contar ahora (*Haec mihi ferre parum. Peregrinos addis amores / Et mater de te quaelibet esse potest*, 47-48). Llegados a este punto del desarrollo de la carta, entramos ya en el segundo motivo por el que Deyanira es una esposa desgraciada: Hércules ha tenido diversas amantes (47-54). Estos versos se distinguen de los anteriores (27-46) porque la escritora retoma a Hércules como interlocutor (*Addis*, 47). Sobre la perífrasis a la que recurre para referirse al adulterio resaltaremos por un lado la alusión a que son mujeres extranjeras (*peregrinos... amores*, 47), lo cual se relaciona directamente con el tópico elegíaco de la concepción del rival como *barbarus* (Rosati 1992:80); y por otro, el

---

<sup>65</sup> En las *Traquinias*, como ya hemos señalado, únicamente dice Deyanira: οὐχὶ χἀτέρας / πλείστας ἀνὴρ εἷς Ἡρακλῆς ἔγημε δῆ; (Soph.*Trach.*459-460); “¿No se unió / Heracles, un solo hombre, con otras muchas?”.

<sup>66</sup> Jacobson (1974:242) señala que el dístico 37-38 (*inter serpentes aprosque audosque leones / iactor et esuros, terna per ora canes*) representa un cambio de rol metafórico entre Deyanira y Hércules: ella luchando y él afeminado al servicio de Ónfale, como se verá en la próxima sección.

interesante tratamiento que le concede Deyanira a la maternidad, pues lejos de utilizar su calidad de madre para reafirmarse como esposa legítima<sup>67</sup>, recurre a la maternidad de otras como prueba de la infidelidad.

El catálogo de amantes (49-54) contiene cuatro de los idilios del héroe, y la escritora los enumera en el marco de una *praeteritio* puesto que afirma que no los va a mencionar (*non ego... referam*, 49-50), y que no los va a considerar como *crimina*<sup>68</sup> (*non tibi crimen erunt*, 51). Nuestra heroína señala estos no *crimina* en contraposición con lo que sí que es *crimen*: aquella *una... adultera* (53) cuyo nombre no se explicita en ningún momento de la carta: Ónfale. En esta ocasión Deyanira recurre a una perífrasis que consiste en denominarse a sí misma *nouerca*<sup>69</sup> de Lamo (54), quizá haciendo una autoreferencia a la perífrasis del verso 8 en la que se refería a Juno también como *nouerca*, de manera que se identificaría con la diosa del marido infiel por excelencia, como también había hecho Catulo. Estos versos (47-54) sirven así de suave transición hacia el pasaje de Ónfale.

#### 1.4. Pasaje de Ónfale (55-118)<sup>70</sup>

Antes de comenzar el análisis propiamente dicho de esta sección apuntaremos distintas consideraciones que los críticos han aportado sobre este controvertido pasaje. Ya hemos señalado que Vessey (1969:350-351) lo vio como una digresión inorgánica<sup>71</sup>, pues resulta muy larga en comparación con el resto del poema<sup>72</sup>. Contiene la descripción de la estancia de Hércules como esclavo de Ónfale, otra de las historias que, como la de Yole, le ha traído la *fama*. Jacobson (1974:238) señala que, aunque se hayan considerado ambas historias por separado, Ónfale y Yole son las dos caras de la misma moneda, pues en las *Traquinias* Deyanira se entera de ambas historias prácticamente al mismo tiempo. Pero por nuestra parte añadiremos que no sólo incluye en la carta esos dos *crimina* a la par por ser recientes, sino porque ambas amantes tienen en común que son conquistadoras de Hércules: Ónfale como *domina* le degrada al máximo, y Yole que, aunque parezca una cautiva, con su actitud altiva indica su noble origen. Deyanira espera que sus palabras

---

<sup>67</sup> Dido, por ejemplo, en la *Heroida* VII (133ss.), utiliza el argumento de un posible embarazo para intentar convencer a Eneas de que regrese.

<sup>68</sup> Rosati (1984a:116) y Cortés Tovar (2012:254) señalan que *crimen* es un término casi elegíaco para designar intrigas amorosas, relaciones irregulares. Según esto, podría estar diciendo que esas tres ocasiones, con Auge, Astidamía y las hijas de Tespio, no ocurrieron mientras estaba casado con ella, y los *peregrinos amores* se estarían refiriendo únicamente a los amores con Ónfale y Yole. Como ya apuntamos, es complicado determinar qué versión siguió Ovidio para este aspecto del mito.

<sup>69</sup> Nótese la reflexión antes brevemente apuntada sobre el autorretrato de Deyanira como madre.

<sup>70</sup> Un extracto de este epígrafe está publicado (Blázquez Noya 2017a).

<sup>71</sup> Algo que sólo tiene sentido si tiene la asunción, como Vessey, de que es una *suasoria*.

<sup>72</sup> El pasaje de Ónfale suma 64 versos de 170.

### Capítulo 3: La *Carta de Deyanira a Hércules*

eviten que su marido caiga de nuevo en el mismo error con la amante recién conseguida Yole y que recupere su carácter de prototipo de héroe masculino, que es su verdadera condición. Como veremos, la escritora paradójicamente intenta convencer a Hércules de que vuelva a comportarse como un héroe mediante un discurso que deconstruye la heroicidad viril de este.

Es conveniente en este punto tener en cuenta algunas consideraciones previas. Los estudios sobre masculinidad definen el modelo de masculinidad ideal con una serie de características relativas tanto a determinados atributos corporales como al éxito en el desarrollo de actividades físicas. Es interesante destacar que este arquetipo de virilidad está tradicionalmente representado por iconos culturales, y en ese sentido, la figura del héroe es un punto central en el imaginario cultural occidental de lo masculino (Connell 2005:213). Y como tal tenemos a Hércules, el héroe griego por excelencia, que se ajusta a estos dos estándares, pues es el gran vencedor de los imposibles doce trabajos, y su físico ha sido concebido y retratado desde la antigüedad como poderosamente fuerte y musculoso.

Por el contrario, si ser el prototipo de la masculinidad ideal le trae al héroe fama y gloria, los hombres que se apartan de este modelo hegemónico son víctimas de marginación social (Connell 2005:80-81). Precisamente esto es lo que utiliza Deyanira en su carta para deconstruir la condición de héroe de Hércules, pues se centra en describir, como veremos, los aspectos femeninos de su comportamiento y de su aspecto impropios de mencionado ideal de virilidad. No hay que olvidar que este ideal es una creación del sistema patriarcal, y que Deyanira, aunque se rebela contra la decisión de su marido de traer a Yole a su casa, no es una heroína subversiva puesto que acepta los valores establecidos y los utiliza en su favor: ella quiere que su marido siga siendo un héroe ya que desea seguir teniendo el estatus de esposa del héroe y por ello su carta tiene como objetivo convencerlo de que no vuelva a someterse vergonzosamente al amor de una mujer. Así, Deyanira crea en su carta la imagen de Hércules como amante elegíaco al servicio de su arrogante amada, que será el hilo conductor de nuestro análisis, pues a lo largo del pasaje veremos cómo Ovidio hace referencias a la auto-representación que hacían de sí mismos los poetas elegíacos latinos, que se describen como esclavos del amor de sus dueñas rechazando los valores tradicionales masculinos (Gibson 2004:162-163).

Como dijimos, esta estancia de Hércules en Lidia no se narra cronológicamente, sino temáticamente. Por ello recordamos la subdivisión que hemos propuesto del pasaje: aspecto que lució Hércules durante su estancia en la corte lidia (55-72); labores que

llevaba a cabo y su comportamiento (73-102); relato del “travestimiento” de Ónfale en varón, de manera que Deyanira llega a la conclusión de que Ónfale fue realmente el hombre (103-118).

#### 1.4.1. Sobre el aspecto de Hércules (55-72)

Los dos primeros dísticos (55-58) sirven de introducción a esta sección. Tienen carácter narrativo, de modo que Deyanira se aleja momentáneamente de la forma epistolar, con el consiguiente olvido del interlocutor, a quien, como objeto del relato, se refiere en tercera persona: *in Herculeo...collo* (57). Se sitúa la acción en Lidia por medio de la referencia al río Meandro<sup>73</sup>: *Maeandros... / Vidit in Herculeo suspensa monilia collo*<sup>74</sup> (55,57). Podemos entender estos versos bien como que el río personificado ve a Hércules, o como una metáfora para referirse a las gentes que viven en esas tierras, que contemplan al héroe en su nueva condición de esclavo y difunden la noticia, y quizá sea esto último lo que se deduce de la voz de Deyanira<sup>75</sup>. De modo que una vez más observamos cómo Hércules se habría convertido en objeto de la *fabula* elegíaca y pierde su renombre por estar en boca de la gente a causa de su comportamiento inadecuado para un héroe<sup>76</sup>. Para terminar diremos que esa referencia a lo visual marca el carácter de los versos que estudiamos en este subepígrafe, que resultan muy plásticos y descriptivos, tanto que el lector se puede sentir casi espectador.

Después de haber introducido en esos versos ya comentados (55-58) la imagen de un Hércules ataviado a la manera oriental y femenina, en el verso 59 se inicia un pasaje de tono apasionado y emocional, cargado de exclamaciones y preguntas retóricas fuertemente irónicas dirigidas a Hércules, que es recuperado de nuevo como interlocutor. De su aspecto Deyanira describe los adornos y la vestimenta a la vez que recorre distintas partes del cuerpo de Hércules (el cuello, las manos, los brazos, el pelo) señalando el

---

<sup>73</sup> Moya del Baño (1986:62) identifica al río Meandro con el Caístro.

<sup>74</sup> Con la mención a los collares la escritora hace una alusión a sus palabras anteriores sobre Hércules y Atlas (17-18) que nos pone de nuevo en el ámbito de la antítesis presente-pasado.

<sup>75</sup> Pero, por otra parte, según Jacobson (1974:237), Hércules se convirtió por esta esclavitud en un personaje tratado en las comedias, fuentes de las que también bebería Ovidio para componer este pasaje. Y si nos fijamos en el aparato crítico, encontramos que uno de los manuscritos ofrece la lectura *Menander*; no nos parece casualidad la similitud entre las dos palabras, sino una posible alusión metaliteraria al proceso creador del autor que recurre a distintos modelos para componer una nueva obra a partir de materiales trillados.

<sup>76</sup> En este pasaje de la estancia de Hércules en Lidia es donde se concentran la mayoría de las menciones al *pudor* como el “sentimiento de vergüenza” que deben provocar en Hércules esos rumores sobre su degradante situación al servicio de la reina lidia (*puduit*, 59; *pudet*, 66; *pudendus eras*, 70; *pudor*, 111).



contraste existente entre el cuerpo ideal masculino del héroe y los adornos propios de una mujer oriental. Una antítesis que provoca vergüenza desde un punto de vista, y risa desde el otro, dada la contradicción entre cuerpo y atuendo. Asimismo la descripción incluye referencias a los trabajos de Hércules del pasado (58, 61-62, 64, 67, 69-72), que subrayan lo inadecuado de su atavío.

Estas contradicciones entre el travestismo de Hércules y su masculinidad corporal junto con sus valientes hazañas llevan a una degradación del héroe, que tiene el efecto de lo que podríamos llamar, recurriendo a la terminología de Genette (1989/1982<sup>1</sup>:34-35), un “travestimiento burlesco” puesto que Hércules sigue teniendo su historia heroica, pero su comportamiento ya no es heroico sino elegíaco. Hércules se comporta en la corte de Ónfale de acuerdo con las convenciones de un género literario, la elegía, que está en la jerarquía de los géneros literarios latinos muy por debajo de los géneros elevados en los que su carácter heroico encajaba: la épica o la tragedia<sup>77</sup>. Deyanira usa la elegía como un contra-modelo para provocar a Hércules con la esperanza de atraerlo de nuevo al mundo épico, y este razonamiento justifica la coexistencia de ambos géneros en la carta (Delignon 2006:179).

Deyanira recuerda a su interlocutor que tanto las mujeres como los hombres deben guiar su comportamiento por el *pudor*, entendido como contención y vergüenza, de modo que las mujeres deben comportarse según un modelo de *pudicitia*, y el hombre según la *uirtus*. Esta idea de la inadecuación se recoge muy bien en el verbo *dedecuisse* (66), que hemos traducido para mantener el sentido como “haber perdido el decoro”. Dicho esto, pongamos en relación este travestimiento de Hércules con prendas y adornos lujosos (*monilia*, 57; *auro*, 59; *gemmas*, 60; *zona*, 66; *redimicula*, 71; *Sidonio...amictu*, 101; *cultu*, 102), así como el arreglo del pelo (*Ausus es hirsutos mitra redimire capillos*, 63), con el hecho de que los poetas elegíacos defienden un modelo conservador de austeridad en lo que respecta al aspecto de la mujer. Si para una mujer romana los “excesos” en la apariencia ya era algo reprochable, cuánto más debía serlo para un hombre. Además, encontramos el añadido de que es un estilo típico del lujo oriental, otro aspecto negativo puesto que de esta forma el héroe occidental es sometido por la mujer oriental, paradigma

---

<sup>77</sup> El procedimiento empleado aquí es muy complejo y no se corresponde estrictamente con ninguna de las categorías que Genette define en el amplio marco de las prácticas paródicas. En todo caso está claro que al procedimiento al que más se aproxima es al “low burlesque”. Por otro lado, el episodio lidio de Hércules ya había sido tratado en comedias y dramas satíricos griegos de finales del V a. C. que se limitaban a explotar el contraste cómico oponiendo la rudeza del héroe a las delicadezas lidias; son los poetas latinos quienes lo convierten en un personaje elegíaco (Jacobson 1974:237-238; Jolivet 2001:112-114).

en el que podemos observar claro paralelo entre los personajes contemporáneos a Ovidio como Marco Antonio y Cleopatra.

Por otra parte, Casali (1995b:506-507) observa en los versos 59-62 un eco intertextual con el monólogo final de Heracles en las *Traquinias*, donde el héroe se dirige a sus manos y brazos abrasados, que en tiempos habían sido símbolo de su poder:

[...] ὦ χέρεις χέρεις,  
ὦ νῶτα καὶ στέρν', ὦ φίλοι βραχίονες,  
ὕμεις δὲ κεῖνοι δὴ καθέσταθ', οἳ ποτε  
Νεμέας ἔνοικον, βουκόλων ἀλάστορα  
λέοντ', ἄπλατον θρέμμα κάπροσήγορον,  
βία κατειργάσασθε [...] (Soph.*Trach.*1089-1094)<sup>78</sup>

Por nuestra parte, vemos una muestra de alusión a la representación teatral en el demostrativo *his...lacertis* (61), pues nos imaginamos a Deyanira, al igual que antes con *respice* (13), hablando con Hércules y agarrando sus brazos mientras pronuncia esta exclamación (61-62). Además, con la evocación intertextual de la degradación trágica de Hércules en Sófocles Ovidio subraya la comicidad del héroe orientalizado y ablandado por el lujo.

En el dístico siguiente (*Ausus es hirsutos mitra redimire capillos. / Aptior Herculeae populus alba comae*, 63-64) tenemos que señalar un cambio de persona en la referencia a Hércules: mientras en el verso 63 encontramos una segunda persona Hércules (*ausus es*), en el 64, lo tenemos en tercera persona (*Herculeae... comae*). Como ya hemos indicado, esto ocurre en otras ocasiones a lo largo de la carta: entendemos este cambio como una marca de la diferenciación que hace Deyanira entre el Hércules del pasado (que ya no existe) y el Hércules del presente, que es su deshonrado interlocutor y, por ello, “menos” Hércules. Como vemos, se obvia al interlocutor en favor del sarcasmo.

Señalaremos ahora con más detenimiento los procedimientos de creación de esas ironías que dominan el pasaje. Las interrogaciones retóricas juegan con la contraposición presente deshonoroso-pasado heroico y la rememoración de ese pasado al interlocutor para provocar en él la vergüenza que ha perdido (*non puduit*, 59). Son muy interesantes a este respecto los versos 67-72 con los que finaliza esta parte de la invectiva, pues recurre a provocar el *pudor* o sentimiento de vergüenza no sólo ante sí mismo, sino ante sus enemigos vencidos, que, si lo vieran se sentirían horrorizados por el hecho de haber

---

<sup>78</sup> “¡Oh manos, manos, / oh espalda y pecho, oh queridos brazos! / vosotros estáis echados por tierra, / aquellos que en tiempos dominasteis por la fuerza al habitante de Nemea, / león azote para los pastores, / fiera terrible e intratable”.

sucumbido a manos de un *mollis uir*<sup>79</sup>. Esta caracterización del gran héroe como *mollis uir* se desarrollará y explicará en los siguientes versos. Además del cambio de tema, también consideramos que terminan aquí los versos dedicados al aspecto de Hércules porque la repetición de la referencia a los collares (71) cierra el tema mediante una composición en anillo, pues es el elemento con el que había comenzado la descripción (57).

En resumen, en estos versos ha comenzado la desheroización de Hércules, que se efectúa en dos niveles: por un lado, la voz de Deyanira que le recuerda a su marido cuál es el camino que debe seguir para no ser objeto de los rumores (*fama*) y perder así su *fama* (en el sentido de renombre), y por otro, la voz de Ovidio, responsable de la intertextualidad, que se sirve de las palabras que le presta a su heroína para ridiculizar la imagen del héroe.

#### 1.4.2. Sobre las labores y el comportamiento de Hércules (73-102)

A continuación, Deyanira desarrolla la imagen del héroe como *mollis uir*, justificándola ahora ya no por su aspecto, sino por su comportamiento, que es aún peor. De esta manera, se aplica a Hércules de manera casi catalógica el código elegíaco del amante como siervo a las órdenes de su *domina*, una caracterización que se va a mantener con especial vigor en el resto del pasaje de Ónfale.

Los dos primeros versos recogen a modo de introducción las primeras referencias al poder y control de Ónfale sobre Hércules. Los rumores, esa voz colectiva, ese “hablar del pueblo” (*diceris*, 74; *crederis*, 81), cuentan que Ónfale le ha impuesto a Hércules el trabajo de una esclava (*Inter Ioniacas calathum tenuisse puellas / Diceris*, 73-74), y peor aún, que este ha tenido miedo de su dueña (*et dominae pertimuisse minas*, 74). Cada uno de esos dos comportamientos se puede relacionar con convenciones elegíacas: el primero, con la *nequitia*<sup>80</sup>, el segundo, con la representación del poeta-amante como un esclavo.

Después Deyanira describe las labores del héroe esclavizado<sup>81</sup> (75-80). En estos versos tenemos que señalar algunos rasgos propios de la comunicación epistolar. Por

---

<sup>79</sup> Casali (1995b:507) señala el hecho de que en las *Traquinias* Heracles, llorando, se compara con una muchacha: ὅστις ὥστε παρθένος / βέβρυχα κλαίων (Soph. *Trach.* 1071-1072); “Que he dado gritos de dolor llorando / como una muchacha”.

vñv δ’ ἐκ τοιούτου θῆλυς ἤρρημαι τάλας (Soph. *Trach.* 1075); “Pero ahora paso de tal gloria a mostrarme afeminado y desgraciado”.

<sup>80</sup> La *nequitia* se identifica con la negación del elegíaco a dedicarse a las labores establecidas para un hombre: la vida pública y militar.

<sup>81</sup> Las esclavas transportaban en canastillos de mimbre la lana que debían trabajar (Moya del Baño 1986:63). Y ese es el trabajo que le impone Ónfale.

### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

ejemplo, la escritora se dirige a Hércules en vocativo (*Alcide*, 75), con un tono irónico de indignación que se muestra en el uso de la pregunta retórica (*Non fugis, Alcide, uictricem mille laborum / Rasilibus calathis inposuisse manum / Crassaque robusto deducis pollice fila / Aequaque formosae pensa rependis erae?*, 75-78). En esta carta no abundan los vocativos<sup>82</sup>, y por ello es interesante señalar su aparición aquí, que implica una fuerte presencia del interlocutor. Además, alude a las acciones deshonorosas del pasado con segundas personas del presente (*non fugis*, 75; *deducis*, 77; *rependis*, 78), de modo que Deyanira obliga al Hércules que (potencialmente) lee la carta a verse a sí mismo haciendo en el presente de la lectura lo que ella enumera, con el objetivo de que recuerde vívidamente el pasado y, sintiendo vergüenza, no lo repita.

Por otra parte se mantiene la ironía de Deyanira en *Alcide*, que evoca sus nobles orígenes<sup>83</sup> en un contexto en el que el héroe los está traicionando. Además en este pasaje del trabajo de la lana (*crassa...fila*, 77; *pensa*, 78; *stamina*, 79; *fusos*, 80) vemos cierta evocación al pasaje de las *Traquinias* en el que la Deyanira sofoclea impregna el manto con un trozo de lana que luego se consumiría al contacto con la luz<sup>84</sup>. Se produce un contraste irónico entre el texto de la carta y su intertexto, pues mientras el trabajo con la lana de Deyanira fue fatalmente trágico, el de Hércules resulta ridículo.

A la pregunta retórica (75-78) le sigue una exclamación irónica (*A! quotiens, digitis dum torques stamina duris, / praeualidae fusos comminuere manus!*, 79-80). La forma exclamativa *a!* (79) es buena muestra de indignación incluso del sarcasmo del que está impregnada toda esta sección. El efecto crítico y ridiculizador se mantiene gracias al contraste entre la referencia anterior a la fuerza de las manos de Hércules que asfixiaron al león (*Nempe sub his animam pestis Nemeaea lacertis / Edidit, unde umerus tegmina laeuus habet*, 61-62) y su incapacidad para trabajar con los hilos sin romperlos (79-80).

A continuación se insiste más específicamente en la condición de esclavo de Hércules en el dístico 81-82<sup>85</sup>, donde vemos a un Hércules que teme ser castigado por su señora: *dominae pertimuisse minas* (74), *scuticae tremefactus habenis* (81), *ante pedes dominae pertimuisse minas* (82). La actitud del héroe es la misma que la de los poetas elegíacos, que a menudo se representan a sí mismos como esclavos sumisos, que tienen

---

<sup>82</sup> Hay cuatro más, uno referido al destinatario Hércules (*maxime rerum*, 107), y otros dos en apóstrofe a interlocutores figurados (*Ormeni nympha*, 50; *O pudor!*, 111; *Meleagre*, 151).

<sup>83</sup> Hércules fue llamado Alcida en honor a su abuelo Alceo.

<sup>84</sup> σπάσασα κτησίῳ βοτοῦ λάχνην (Soph. *Trach.* 690); “-Lo unté- tras tomar la lana de una de nuestras ovejas”.

<sup>85</sup> De discutida transmisión textual. Seguimos la edición de Moya del Baño (1986:64).

miedo a que su *domina* los castigue<sup>86</sup>. En consecuencia, en estos versos también se empieza a crear la imagen de Ónfale como amada del elegíaco, una *formosa era* a la que el elegíaco obedece (*aequa...pensa rependis*, 78). Los términos con los que se denomina a Ónfale (*domina*, 74, 81; *era*, 78) son utilizados también por el poeta elegíaco<sup>87</sup>. El proceso de “desheroización” de Hércules se cumple tanto en su travestismo, que lo feminiza y orientaliza por completo, como en sus actividades físicas que se ven reducidas a trabajos femeninos. Este proceso se produce en los dos niveles de comunicación presentes en las *Heroidas*, el de la voz de Deyanira reprochándole a Hércules su conducta para recordarle cuál es el camino que le mantendrá a salvo de los rumores y de la pérdida de su fama, y por otro, el de la voz de Ovidio, que le presta a su heroína una representación del héroe propia de un “burlesque” degradante y ridiculizador.

El tercer elemento de la estancia de Hércules en Lidia que menciona Deyanira es el hecho de que narrara sus antiguas hazañas (*immania semina laudum*, 83), pues lo concibe como un acto de alarde inmerecido ante Ónfale (*eximiis pompis*<sup>88</sup>, 83), que debería haber evitado (*Factaque narrabas dissimulanda tibi*, 84). Deyanira parafrasea en su discurso el relato que ella imagina que Hércules contaba. Así, la escritora le cuenta a Hércules el mismo relato que él habría narrado en Lidia, y convierte la narración de Hércules en la suya propia para hacerle ver a su destinatario, ahondando en el “low burlesque”, el contraste paródico entre las hazañas y el que las cuenta envuelto en el manto sidonio, de manera que convierte a Hércules en víctima de una ironía de la que no parece que el héroe fuera consciente.

En esta narración vemos además intercalada una alusión intertextual a las *Traquinias*, donde el catálogo de los trabajos corre a cargo de la voz del propio Hércules (Soph. *Trach.* 1089-1102): cuando yace en Traquis, abrasado y moribundo, recuerda, en su situación degradada y “afeminada” lamentándose como una mujer (Soph. *Trach.* 1075), los hechos de su pasado glorioso. También esto entra en contraste con la degradación presente de Hércules ante Ónfale; la diferencia está en que en la tragedia su “feminización” se debe al dolor -además el héroe consigue contener sus lamentos-, mientras en la carta se debe a la orientalización y al lujo que la heroína sólo evoca con el

---

<sup>86</sup> Deyanira denomina irónicamente a Hércules *infelix* (81), el mismo apelativo con el que se refirió a sí misma en el verso 41.

<sup>87</sup> A este respecto, Fulkerson (2005:177), en su estudio intratextual de las *Heroidas*, hace la observación de que dentro de la colección el término *domina* utilizado en este sentido elegíaco sólo aparece, además de en la carta de Deyanira a Hércules, en la de Laodamia a Protesilao, como veremos.

<sup>88</sup> Irónico.

fin de denigrar aún más a su destinatario.

Tenemos ahora el catálogo de las hazañas de Hércules (85-100). De un catálogo de ocho hazañas, sólo tres son nuevas aportaciones con respecto a lo que se ha contado antes en la carta<sup>89</sup>, las demás ya han sido mencionadas, aunque ahora se narran con mayor detalle. La mayoría de los elementos del catálogo aluden a componentes del contexto mitológico del que forma parte la carta, adelantando brevemente lo que se va a contar después, por lo que resultan significativos para el lector externo que está versado en el mito y que puede captar las ironías que acompañan a dichas menciones<sup>90</sup>.

Jacobson (1974:237) señala que la selección de hazañas de la carta es significativamente distinta a la que se hace en las *Traquinias* e interpreta la inclusión de este catálogo de trabajos como una muestra del ensimismamiento de Deyanira en la gloria de su marido (1974:240)<sup>91</sup>. No suscribimos la afirmación de Jacobson de que la inclusión de los trabajos responda al orgullo de Deyanira, sino que creemos que de nuevo utiliza el pasado glorioso para remarcar el contraste con su deshonoroso presente, como bien indican las sarcásticas interrogaciones retóricas del cierre del catálogo que nos devuelven antitéticamente al primer tema del pasaje de Ónfale (1.4.1): *Haec tu Sidonio potes insignitus amictu / Dicere? non cultu lingua retenta silet?* (101-102).

Por último y para concluir, comentaremos brevemente que este pasaje, en el que se crea la escena de Hércules como un narrador de historias, abre en una obra que es un documento escrito no sólo como obra literaria, sino como carta escrita en la diégesis, una dimensión nueva: la oralidad. Y así lo indican términos como *narrabas* (84), *non...tacentur* (89-90), *dicere* (102), *non...lingua...silet* (102), que ahondan en la idea que de Deyanira adapta al medio escrito una supuesta e imaginada narración oral del

---

<sup>89</sup> Gerión y su rebaño (91-92), la Hidra de Lerna (95-96) y los Centauros (99-100).

<sup>90</sup> Las serpientes que le envió Juno a la cuna cuando era niño y que él estranguló (85-86) son importantes pues son un símbolo de su pasado glorioso que contrasta en gran medida con su presente. Por otra parte, mientras se dirigía a capturar al jabalí del Erimanto (87-88), Hércules tuvo un enfrentamiento con los Centauros -del que Neso consigue huir-, hazaña con la que se cierra el catálogo (99-100); esta hazaña es también significativa porque fueron exterminados con las flechas envenenadas que Hércules había conseguido hacía poco tiempo, en su segundo trabajo, en el que mató a la Hidra de Lerna (95-96). Este segundo trabajo es sustancial en nuestra historia, pues consigue el veneno que mata a Neso y con el que Deyanira impregna sin saberlo el manto de Hércules. La importancia de la captura de Cerbero (94-95) en nuestra historia reside en que mientras lo buscaba en el Hades tuvo un encuentro con Meleagro, quien lo convenció de que se casara con su hermana Deyanira. El león de Nemea (97-98) es la hazaña a la que más se alude a lo largo de la carta, entre otras cosas porque su piel se convirtió en atributo de Hércules. Vemos difícil establecer una significación de este tipo en las menciones a Diomedes y las yeguas carnívoras (89-90) y a Gerión y su rebaño (91-92).

<sup>91</sup> En las *Traquinias* tenemos la Gigantomaquia, el león de Nemea, la Hidra, los centauros, el jabalí del Erimanto, Cerbero y las manzanas del jardín de las Hespérides (Soph.*Trach.* 1091ss.), por lo que nos parece que en la carta hay una alusividad clara a este catálogo, pues son las hazañas más significativas. La Gigantomaquia es la única que no se recoge en la carta.

héroe.

### 1.4.3. Conclusión: la virilidad de Ónfale (103-118)

Como transición al siguiente tema, se produce una fuerte antítesis entre el dístico 101-102, que recuerda las vestimentas lujosas y afeminadas de Hércules, y el dístico 103-104, que introduce ya a Ónfale ataviada con las armas de Hércules. El verso 106, por su parte, adelanta de manera económica la conclusión de esta sección: *Quod tu non esses, iure uir illa fuit*.

Justo después de las preguntas retóricas (101-102) encontramos un monólogo dialógico en el que la heroína desdobra su voz: evoca el relato de Hércules, lo interpela duramente y se responde a sí misma. Deyanira añade, con un abrupto *quoque* (103), una hazaña más al catálogo de labores recién enumerado, la de Ónfale apropiándose de las armas y los trofeos del héroe: *Se quoque nympha tuis ornauit Dardanis armis, / Et tulit e capto nota tropaea uiro*<sup>92</sup> (103-104). El triunfo de Ónfale invalida todo el catálogo de Hércules, por eso lo incita a guardar silencio de manera similar a como había hecho anteriormente (84, 89-90), pero ahora de manera directa y con un tono sarcástico incluso amenazante: *I nunc, tolle animos et fortia facta recense* (105). Así, invita al héroe sarcásticamente a seguir jactándose ante su vencedora en una escena en la que él tendría ante sus ojos a Ónfale ataviada con sus armas. Antes sólo señalaba la inadecuación de que alardeara vistiendo un manto sidonio<sup>93</sup> (101-102), ahora añade otra inadecuación más fuerte: el hecho de que evoque sus hazañas ante la que se las ha apropiado y lo ha superado (*Qua tanto minor es, quanto te, maxime rerum, / Quam quos uicisti, uincere maius erat*, 107-108).

En el pasaje de Ónfale tenemos una ventana a un pasado reciente no glorioso, por lo que a lo largo de la carta podemos distinguir dos tipos de pasados antitéticos: el glorioso y el deshonoroso. De esa manera, el pasado glorioso, el pasado del Hércules pacificador, sigue siendo el resorte alrededor del cual gira la comparación que configura la imagen del Hércules indigno, tan indigno que se ha convertido en aquel amante elegíaco del que ya hemos hablado que, por amor, abandona toda actividad masculina y heroica para servir a

---

<sup>92</sup> Aquí Ónfale es denominada *nympha Dardanis*. Los términos que vienen del griego abundan en este pasaje de Ónfale (*zona*, 66; *calathum*, 73; *calathis*, 76) posiblemente para remarcar lo exótico del lugar en que se encuentra. Es interesante notar en este sentido lo paradójico de esta situación en la que Deyanira, que es griega, escribe en latín con calcos del griego.

<sup>93</sup> En el “manto sidonio” aprecia Jolivet (2001:160) una alusión a la túnica envenenada, pues envuelto en esta también narra sus hazañas.

### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

la amada, circunstancia que es vista por Deyanira con los mismos ojos críticos con los que la sociedad tradicional romana vería a los poetas elegíacos. Deyanira describe un cambio de roles absoluto a partir de unos valores patriarcales: del dístico 107-108 deducimos que *uir* (106) equivaldría a *maior*: Ónfale es el hombre en cuanto que es superior, es la vencedora. Esta concepción de la mujer como vencedora es la misma que aplica en el caso de Yole, y proviene del tópico elegíaco de la *militia amoris*, tras el cual se produce un *seruitium amoris*. El amante elegíaco es Hércules, que sufre un *seruitium* real pero también un *seruitium amoris*: Ónfale es su *domina* tanto literal como figuradamente. La metáfora elegíaca la encontramos aquí por tanto materializada. Es esa la debilidad de Hércules por la que se preocupa Deyanira. Así, el pasaje de Ónfale representa el miedo de Deyanira a que Yole haga a Hércules pasar por lo mismo, y esta vez en su propia casa. Deyanira sabe que nada ha vencido a Hércules salvo dos mujeres, primero Ónfale y ahora Yole, y de esta manera es víctima de una ironía trágica, puesto que finalmente será ella la vencedora absoluta al acabar con su vida; pero eso a estas alturas de la carta ella no lo sabe.

El siguiente dístico (*Illi procedit rerum mensura tuarum;/ Cede bonis; heres laudis amica tuae*, 109-110) es interesante pues vemos en él una clara demostración de celos por parte de Deyanira: ella, como esposa legítima de Hércules, tiene el derecho a compartir la gloria de este. Sin embargo, Ónfale no comparte su gloria, sino que se la arrebató, y no lo hace desde la posición de esposa, ni siquiera de amante, sino en condición de vencedora. Para expresar esto utiliza dos términos que son dignos de comentario por pertenecer al léxico político. Por un lado dice que Hércules debe ceder ante los *bonis* (110), término para designar a los optimates, entre los que se encontraría Ónfale. Por otro, el término con que se refiere a Ónfale, *amica* (110) nos remite al vocabulario de relaciones políticas que los propios elegíacos utilizaban para designar a la amada. Pero lo utiliza de manera irónica, dado que su relación nada tiene de *amicitia*: desde la perspectiva de Deyanira una de las partes, Hércules, no sólo no está sacando provecho sino que está siendo perjudicado.

Una vez ha dejado claro ese deshonroso cambio de roles, Deyanira pasa a efectuar una éfrasis de Ónfale que ahonda más en esta cuestión (111-118). Si antes (55-72) nos había contado que las vestimentas de Hércules eran de mujer, esta vez nos refiere el cambio de rol de Ónfale, ataviada con los atributos de Hércules: la piel del león de Nemea (111-114), las flechas envenenadas y la clava (115-118). La éfrasis comienza con una imagen de Ónfale vestida con la piel del león, presentando una antítesis entre la mujer y



### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

el animal basada en la comparación de sus costados, uno *hirsuti* y el otro *molle* (*O pudor! hirsuti costis exuta leonis, / aspera texerunt uellera molle latus*, 111-112). Además, mientras que estos versos se pueden traducir como “la ruda piel arrancada de las costillas del hirsuto león”, nosotros lo entendemos como una hipálage<sup>94</sup>. De esta manera: “las pieles erizadas arrancadas de las costillas del duro león”, y así, se establece una relación del león con Hércules, pues si nos remitimos al verso 63, se identificaría el pelaje del león con la cabellera del héroe<sup>95</sup>. Y esta identificación de Hércules con el león se refuerza a continuación, pues Deyanira reafirma su propia superioridad y muestra a su marido la verdad que ella conoce pero él no (*Falleris et nescis*, 113), utilizando la metáfora elegíaca de la *militia amoris* en la que el amante, al perder la batalla, se convierte en botín del vencedor, en este caso de la vencedora (*non sunt spolia leonis, / Sed tua, tuque ferae uictor es, illa tui*, 114). Invoca al *pudor* en el verso 111 como testigo de la comunicación con Hércules: si a este no le daba antes vergüenza vestirse de mujer (59) ahora sí tendría que avergonzarse de que ella lo haya convertido en botín de guerra. Además, Ónfale tampoco se está comportando como debe vistiéndose como el héroe. En esta sección se mantiene el interlocutor Hércules<sup>96</sup> puesto que es un discurso invectivo y conviene conservar la comunicación con la persona a la que ataca<sup>97</sup>.

No sabemos si esta imagen de Ónfale ataviada con los atributos de Hércules es literal o es una metáfora; puede estar jugando con los dos niveles. Aunque en el caso de las flechas y la clava parece más lo segundo, debido a la hipérbole del verso 116 que describe la debilidad física de Ónfale (*ferre grauem lana uix satis apta colum*), por lo que esta no podría haber manejado dichas armas, sino que más bien se estaría identificando metafóricamente a Ónfale con Hércules. Casali (1995b:508) señala además que la mención a Ónfale manejando el veneno de la hidra es objeto de ironía trágica, pues la propia Deyanira en el momento de la escritura de la carta también ha manejado ese veneno, aunque sin advertirlo.

Por último, conviene señalar que es interesante que Deyanira refiera pormenorizadamente los aspectos que ha considerado más relevantes de la estancia del

---

<sup>94</sup> Ninguna de las traducciones consultadas lo traduce como una hipálage.

<sup>95</sup> En esta misma línea señala Jacobson (1974:239-240) la imagería bestial de Hércules que se crea en esta carta.

<sup>96</sup> En general en estos versos dedicados a la virilidad de Ónfale domina la presencia de Hércules como interlocutor, algo que ya habíamos advertido en el imperativo *cede* (110) y anteriormente en el vocativo *maxime rerum* (107).

<sup>97</sup> Aunque en general encontramos a Hércules en segunda persona, también lo tenemos en tercera persona una vez (*coniugis...sui*, 118), en un contexto en el que se refiere a él como objeto del relato.

héroe en Libia y omite las hazañas que llevó a cabo siendo esclavo<sup>98</sup>. Esto es sustancial para comprender la razón de ser del pasaje: es una advertencia a su marido ante la llegada de Yole de que no debe permitirse volver a vivir la situación que vivió con Ónfale.

#### 2. Realidad. Parte II (119-168)

Así, una vez el lector externo ya conoce todos los antecedentes de Hércules, y al destinatario se los ha recordado, llegamos a nivel diegético al momento presente de la escritura de la carta, al hecho que ha provocado el acto de la escritura y sobre el que nuestra heroína comenzó a escribir en la introducción: la llegada de Yole, que comienza a narrar tras un dístico de transición (119-120). Entendemos entonces el pasaje de Ónfale no como una digresión del tema principal (Vessey 1969:350), sino como un *exemplum* que utiliza Deyanira para advertir a Hércules de que podría llegar a esa misma situación con Yole. De esta manera se entra de lleno en la segunda parte, la dedicada a la realidad (119-168).

Primero se recoge el reciente encuentro en Traquis entre Deyanira y Yole y la descripción de esta última (121-130). A continuación, nuestra heroína vuelve de nuevo la atención sobre sí misma (Lindheim 2003:72), y por ello hemos considerado que esta parte está dedicada propiamente a la expresión de sentimientos de la escritora de la carta (131-142), una breve y concisa reflexión sobre su futuro (131-136) y su pasado (137-142). Utilizamos así criterios temáticos para definir esta parte, pues se vuelve a centrar en sí misma, y también criterios cronológicos para establecer las secciones.

#### 2.1. Llegada de Yole y descripción de su apariencia (119-130)

En el dístico de transición (119-120) se produce un cambio abrupto de tema: se pone fin a la parte de los rumores, a la narración de lo que ha ocurrido hasta el momento de la escritura de la carta: *Haec tamen audieram; licuit non credere famae* (119). Está claro que Deyanira había creído en los rumores, pues, de otra forma, no habría escrito su invectiva. Vemos en esto una declaración necesaria para que el siguiente argumento tenga más fuerza, la fuerza de lo presente y lo visual en contraposición a lo que antes sólo había oído (*Et uenit ad sensus mollis ab aure dolor*, 120). Este dístico marca la diferencia entre los rumores y la realidad, y ayuda a que el discurso siga teniendo fuerza, porque después de habernos contado todos los actos decorosos y no tan decorosos del héroe, la llegada de

---

<sup>98</sup> La captura de los Cercopes y la ejecución de Sileo y su hija Jenódoca (López Eire y Velasco López 2012:629-630).

Yole podría parecer poco representativa en su catálogo de deshonras: pero, si mantenemos la idea de que sólo habría sido infiel con Ónfale y Yole, y tenemos en cuenta que Yole se encuentra en su propia casa, este hecho constituye en realidad la esencia de su discurso, pues es el que más directamente le afecta a nuestra heroína, es el tema con el que comenzó y al que ha vuelto después de 100 versos, completando así una composición en anillo.

Dicho esto, en el verso 120 volvemos a situarnos en el momento presente y en el lugar de la escritura de la carta, Traquis, tal y como lo encontrábamos en la introducción (1-12). Vessey (1969:351) defiende como contradicción interna el hecho de que en este momento de la carta Deyanira nos cuente que ve a Yole (*Ante meos oculos adducitur aduena paelex*, 121), pues al principio había dicho que la relación entre Hércules y Yole era un rumor (3-6). Jacobson (1974: 230) explica esto argumentando que es un tipo de progresión que se encuentra en otras *Heroidas*. Ciertamente, en las *Traquinias*, Deyanira en primer lugar conoce a Yole entre el grupo de esclavas que Hércules ha enviado a casa desde Ecalia y después confirma su condición de concubina a través de Licas, el heraldo de Heracles; en la carta, en cambio, primero le llega la noticia de que Yole es la concubina de Hércules como un rumor y luego la conoce en persona. La fama le trae a Deyanira esta noticia, pero el resto del mundo también lo sabe<sup>99</sup>, y esto es lo más afecta a la posición de *uxor* de la heroína y lo que le hace a Hércules perder el renombre<sup>100</sup>.

Deyanira se presenta como espectadora de la llegada de Yole; pero como una espectadora forzada a ver el espectáculo (*Nec mihi, quae patior, dissimulare licet*, 122; *non sinis auerti*, 123; *inuitis oculis adspicienda*, 124), situación que intensifica los sentimientos de angustia que está sufriendo nuestra heroína. Parece que Deyanira estuviera describiendo una escena en la que Yole como protagonista se adueñara del escenario, utilizando numerosos verbos de movimiento en presente para describir su llegada (*adducitur*, 121; *uenit*, 124, 125; *ingreditur*, 127) que provocan que el pasaje rezume teatralidad. La escritora describe el carácter público de la llegada (*mediam captiua*

---

<sup>99</sup> En las *Traquinias* Deyanira se entera de la verdadera razón de la llegada de Yole a través de un mensajero que ha oído a Licas contarle a viva voz en la plaza pública de la ciudad (Soph. *Trach.* 351ss.).

<sup>100</sup> Da cuenta de la gran expansión de dicho rumor la amplia delimitación espacial de su alcance: *Fama Pelasgiadas subito peruenit in urbes* (3). Esto nos remite, y más teniendo en cuenta que con toda seguridad Ovidio conocía la *Eneida*, al libro IV de la mencionada obra. Señala Hardie (2012:361) que Dido se convierte en el tópico de la *fabula* elegíaca, pero en dimensiones épicas dado que el chismorreos no se extiende por una sola ciudad, sino por la pluralidad de “grandes ciudades”: *Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes* (Verg. *Aen.* IV.173); “De inmediato la Fama avanza por las grandes ciudades de Libia”. Texto latino de Goelzer y Bellessort (1959).

Por nuestra parte, vemos clara una consciente alusión intertextual en el verso 3 de la *Heroida* IX al verso 173 de la *Eneida*, cuyo libro IV toma Ovidio como referente, pues sienta una base de la representación de la *fama* por excelencia al que remitirán las futuras representaciones de esta.

### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

*per urbem /...uenit*, 122-123) y el aspecto de Yole (125-130). Esta apariencia es crucial, pues es lo que le indica a Deyanira el poder de Yole sobre Hércules: de nuevo, como en el caso de Ónfale, tenemos la imagen de un Hércules vencido (*ut Hercule uicto*, 129). Nuestra heroína piensa así porque ni el aspecto ni la actitud de Yole son los propios de una cautiva. Aunque venga en calidad de esclava, no lo parece, y así lo demuestra su peinado (*Nec uenit incultis captarum more capillis*, 125) y sus adornos (*Ingreditur late lato spectabilis auro*, 127), a propósito de los cuales introduce Deyanira un comentario irónico de ataque a Hércules (*Qualiter in Phrygia tu quoque cultus eras*, 128). Y nuestra heroína sigue siendo irónica cuando después de describir la arrogancia de Yole (*dat uultum populo sublimis*, 129), impropia de una cautiva, evoca la situación contraria en la que tal actitud habría sido la apropiada: *ut Hercule uicto: / Oechaliam uiuo stare parente putes* (130-131).

La arrogancia es una de las cualidades con la que identifican las heroínas ovidianas a la rival amorosa (Rosati 1992:83), y frente a ella reivindican su legítima posición de esposa. Nuestra heroína también reivindica su posición de legitimidad como la esposa que es a partir de la denominación con la que se refiere a Yole en el primer verso de esta sección (121): *aduenā paelex*, una esclava sexual (*paelex*), que además es una *aduenā*, que tiene las connotaciones tanto de “extranjera” como de “advenediza”<sup>101</sup>.

Esta actitud de Deyanira ante la llegada de Yole en la obra ovidiana es una desviación de la versión sofoclea, donde Deyanira al verla por primera vez siente pena por ella, y, aunque la reconoce noble por su aspecto, se apiada de su evidente pesar:

ὃ δυστάλαινα, τίς ποτ' εἶ νεανίδων;  
ἄνδρος ἢ τεκνοῦσσα; πρὸς μὲν γὰρ φύσιν  
πάντων ἄπειρος τῶνδε, γενναία δέ τις.  
[...] ἐπεὶ νῦν τῶνδε πλεῖστον ᾤκτισα  
βλέπουσ', ὄσσοι καὶ φρονεῖν οἶδεν μόνη. (Soph.*Trach.*307-313)<sup>102</sup>

Más adelante, cuando se entera por boca de Licas de la verdad sobre Yole, su reacción no es de celos sino de aceptación y en ningún momento, ni siquiera en privado, culpa a la concubina<sup>103</sup>:

---

<sup>101</sup> Recordemos también a este respecto que, como ya hemos apuntado, los poetas elegíacos solían representar al rival amoroso como un *barbarus* (Rosati 1992:80).

<sup>102</sup> “Desgraciada, (*Dirigiéndose a Yole*), ¿quién eres de entre las jóvenes? / ¿Eres soltera o madre? Pues según tu porte / eres inexperta en todo esto, eres alguien noble. [...] / Pues, de estas, es ella la que al verla más compadezco, / en tanto que es la única que sabe comportarse”.

<sup>103</sup> Scott (1997:35) explica esta reacción de compasión, y no de rabia como cabría esperar, argumentando que Deyanira se identifica con ella, pues ambas son víctimas pasivas de Heracles.

[...] οὐχὶ χάτέρας  
πλείστας ἀνήρ εἷς Ἡρακλῆς ἔγημε δῆ;  
κοῦπω τις αὐτῶν ἔκ γ' ἐμοῦ λόγον κακὸν  
ἠνέγκατ' οὐδ' ὄνειδος: ἦδε τ' οὐδ' ἂν εἰ  
κάρτ' ἐντακείη τῷ φιλεῖν, ἐπεὶ σφ' ἐγὼ  
ῶκτιρα δὴ μάλιστα προσβλέψασ', ὅτι  
τὸ κάλλος αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν,  
καὶ γῆν πατρώαν οὐχ ἔκοῦσα δύσμορος  
ἔπερσε κάδούλωσεν. [...] (Soph. *Trach.* 459-467)<sup>104</sup>

Esta representación tan diferente de la rival es síntoma de que el carácter de las heroínas sofoclea y ovidiana es diferente. La ovidiana prácticamente no adopta, como hace la sofoclea, la apariencia demandada socialmente, una apariencia de aceptación, calma e indulgencia que la heroína trágica lucha por conservar estrictamente. Por ello la voz de la sofoclea no puede tener un tono crítico como el de la ovidiana, quien no se reprime y no duda en expresar su dolor ni su rechazo ante la situación que está viviendo. Pero lo más importante es que la ovidiana no duda en expresar ese reproche directamente a Hércules, que es el interlocutor en este pasaje -aunque se produzcan en él alternancia entre las segundas y las terceras personas-. Así aparece referido en tercera persona el Hércules que conquistó Ecalia (*ut Hercule uicto*, 129), una batalla en la que, aunque lo presenta como vencido ante Yole, en realidad brilló como héroe vencedor, de tal manera que una vez más en los contextos en los que se da cuenta de la gloria heraclea del pasado es referido en tercera persona. Es en estos últimos versos (129-130), donde termina de contarnos la historia que comenzó en la introducción, recordándonos de nuevo que Yole es la hija del rey de la ciudad conquistada por Hércules.

#### 2.2. Expresión de sentimientos de Deyanira (131-142)

Después de decenas de versos con un “yo” fundamentalmente narrador, en esta sección volvemos a encontrarnos con el “yo” elegíaco de Deyanira. El tono del discurso cambia y los referentes son completamente distintos. Mientras que el resto del poema es una exposición de una historia pasada, el traslado de la *fama* a la forma epistolar, ahora nos encontramos con una expresión de sentimientos cercana al monólogo dramático, cuyo referente es un futuro hipotético. Y así lo manifiesta el abrupto *fortisan* (131), que

---

<sup>104</sup> “¿No se unió / Heracles, un solo hombre, con otras muchas? / Y ninguna de ellas ha soportado por mi parte / una mala palabra ni un reproche: y esta -Yole- no tendría / que soportarlo ni aunque se consumiera de amor por él totalmente, / pues yo me compadecí de ella precisamente al verla, / porque su belleza ha destrozado su vida / y, la desdichada, involuntariamente ha asolado / y esclavizado a su tierra patria”.

### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

encabeza una proyección de futuro que Deyanira imagina como posible (131-134): la unión en matrimonio de Yole con Hércules (*Euridydosque Ioles atque insani Alcidae / Turpia famosus corpora iunget Hymen*, 133-134) después de haberla repudiado a ella (*pulsa Aetolide Deianira*, 131). El lector externo sabe que debido a ese miedo le envió Deyanira el manto a Hércules, pero la escritora no cuenta en su carta este plan, que en el momento de la escritura con seguridad ha llevado a cabo ya, lo cual tiene sentido pues no tiene intención de revelar a su destinatario que le ha enviado lo que ella cree que es un filtro amoroso. La proyección de nuestra heroína está relacionada con las visiones que imaginan los poetas elegíacos sobre la unión de su amada con el rival (Rosati 1992:81), en la que se contemplan derrotados.

Aunque el tono de su voz sea subjetivo, Deyanira parece desvincularse de la narración mediante la utilización de los patronímicos y la tercera persona para referirse a los tres protagonistas de la historia que forman el triángulo amoroso (*Aetolide Deianira*, 131; *Euridydosque Ioles*, 133; *Alcidae*, 133), lo que proporcionan cierto tono épico. Como vemos, nuestra heroína se muestra celosa, pero no por perder el amor de Hércules, sino por tener que compartir el honor de su marido con una rival, de manera que podríamos hablar de unos celos sociales más que amorosos<sup>105</sup>. A la Deyanira sofoclea, sin embargo, lo que le preocupa es lo contrario, perder el amor y la atención de su marido, y dice ante el Coro que teme que, aunque a Heracles se le llame su esposo, en realidad sea el amante de la más joven (*Soph.Trach.550-551*). En este pasaje encontramos concentrados varios datos que confirman algunas afirmaciones que hemos ido manteniendo sobre el carácter de la Deyanira ovidiana, como su preocupación por mantener su condición de esposa más que de amada (*Nomine deposito paelicis uxor erit*, 132) y su preocupación por la fama, pues en el verso 134 (*Turpia famosus corpora iunget Hymen*) caracteriza a la posible unión matrimonial de *famosa*, término que aquí tiene el sentido negativo de “fama que arroja oprobio”.

Una vez nuestra heroína ha referido su visión, expresa las sensaciones que experimenta en el momento presente de la escritura de la carta: *Mens fugit admonitu frigusque perambulat artus / Et iacet in gremio languida facta manus* (135-136). Esto es especialmente interesante por la referencia en el verso 136 al acto diegético de escritura, pues su mano cansada no puede seguir escribiendo ante tal visión. Este miedo de nuestra

---

<sup>105</sup> Una demostración clara de estos celos sociales podemos apreciarla en los versos 109-110 que hablan sobre Ónfale: *Illi procedit rerum mensura tuarum; / Cede bonis; heres laudis amica tuae*. Ella, como esposa legítima de Hércules, siente que tiene el derecho a compartir la gloria de este.

### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

heroína al futuro es irónico pues ella desconoce lo que realmente ocurrirá, que será mucho peor que lo que se imagina: que su recurso mágico ha acabado con Hércules. La Deyanira sofoclea tiene la sospecha de que el manto impregnado puede haberle causado algo terrible a Heracles, y ante esa posibilidad afirma que no dudaría en suicidarse. Nuestra Deyanira al no hacer ninguna referencia al envío del manto, no imagina la muerte de Hércules y, por tanto, tampoco la suya propia.

A continuación (137-142), Deyanira vuelve a recordar su historia pasada con Hércules: narra con gran economía los combates que este libró con quienes la pretendían. Comienza con un dístico de transición (137-138) en el que se reivindica a sí misma y su historia de amor con Hércules como la única legítima (*Me quoque cum multis, sed me sine crimine amasti*, 137). Y lo hace con una fuerte nostalgia de cuando el héroe la amaba y la conseguía como trofeo de un agón, aunque sin evitar el tono irónico que observamos en la alusión a sus múltiples amantes (*cum multis*, 137). En el verso 138 (*Ne pigeat, pugnae bis tibi causa fui*) se reivindica orgullosa porque los combates que Hércules libró por ella, contra Aqueloo (*Cornua flens legit ripis Achelous in udis / Truncaque limosa tempora mersit aqua*, 139-140) y contra Neso (*Semiuir occubuit in letifero Eueno / Nessus, et infecit sanguis equinus aquas*, 141-142), también ayudaron a engrandecer el nombre de su marido.

En las *Traquinias*, la historia de la lucha de Hércules contra el Aqueloo aparece esbozada primero por Deyanira en el monólogo inicial (Soph. *Trach.*9ss.) y después es narrada con detalle por el coro (Soph. *Trach.*507ss.). Por otro lado, la sofoclea relata en el segundo episodio la lucha con Neso cuando le explica al coro su plan de utilizar un filtro amoroso para recuperar a su marido (Soph. *Trach.*555ss.). Así, Ovidio presenta en dos dísticos seguidos dos acontecimientos relacionados entre sí que la Deyanira sofoclea menciona en momentos diferentes y distantes de la tragedia. Realmente son dos historias que se encadenan, pues Heracles lucha contra Aqueloo para conseguir la mano de Deyanira y contra Neso cuando se están mudando a Traquis recién casados. Así que el hecho de que Deyanira nos las cuente seguidas en la *Heroida* queda natural en el discurso epistolar, y refleja una condensación temporal del avance de la tragedia que evoca el momento en que Deyanira ejecuta su plan y envía el manto.

Cuando el lector externo lee el nombre de Neso entra en una tensión total, pues se imagina que, como en ese momento de la tragedia, Deyanira piensa en ejecutar su plan y enviar al manto. Pero Ovidio nos sorprende cuando inmediatamente después, contra todo pronóstico, llega la noticia de que Hércules está agonizando (143). Aunque no nos lo ha

dicho, Deyanira ya ha enviado el manto cuando comienza a escribir. Casali (1995b:508) insiste en que la información queda demasiado concentrada, de tal manera que es casi una parodia de ironía trágica. Además, Ovidio juega con el doble significado de *infecit* (142), de modo que las palabras de Deyanira dicen “manchó”, mientras que el lector externo que conoce la historia lee “infectó”<sup>106</sup>.

#### 2.3. Avance dramático (143-168)

Mientras Deyanira está escribiendo llega la fatal noticia: *Scribenti nuntia uenit / Fama, uirum tunicae tabe perire meae* (143-144)<sup>107</sup>. Pero antes de darnos a conocer la noticia introduce una pregunta retórica espontánea, emotiva, que marca el tono general de estos últimos versos: ya nada importa (*Sed quid ego haec refero?*, 143). Así, tenemos en este dístico la llegada de una noticia desde fuera que interrumpe a Deyanira mientras está escribiendo (*scribenti*, 143) y que introduce una circunstancia nueva en un género estático por definición como es la carta. Esto produce un cambio en el discurso, que abandona la narración del pasado para volver la vista al presente mismo de la escritura de la carta. El cambio de circunstancias le confiere mucho dinamismo a la epístola, no sólo, por supuesto, a nivel diegético, sino que al lector externo le hace replantearse todo lo que ha leído hasta ahora: cuando vuelva a leer la obra verá dos historias paralelas y simultáneas, a Deyanira escribiendo y a Hilo que está llegando a casa de manera inminente para traer la noticia<sup>108</sup>.

En las *Traquinias*, en el momento en que Hilo llega con la noticia acaba de producirse la *anagnórisis* y Deyanira le está contando al coro que el trozo de lana que utilizó para impregnar el manto se ha consumido al contacto con la luz (*Soph.Trach.663ss.*), por tanto, no podemos abrir una ventana en el intertexto tan claramente como establecen Kennedy (1984) o Barchiesi (2001a) para otras *Heroidas*. Además, Ovidio elige prescindir de Hilo como mensajero, y utiliza la *nuntia Fama*<sup>109</sup> que tanto peso ha tenido a lo largo del desarrollo de la carta. Casali (1995b:508 n.19) señala que *nuntia...fama* (143-144) es una transcodificación elegíaca de la tragedia. Según este

---

<sup>106</sup> Casali (1995b:508) apunta que Deyanira guarda silencio sobre que impregnó con esa misma sangre la túnica, y que habla deliberadamente en términos ambiguos, pues sabe que no toda la sangre de Neso fue a parar a las aguas del río.

<sup>107</sup> En el verso 144 aparece la primera referencia a la túnica y al plan en toda la epístola.

<sup>108</sup> Casali (1995b:507) señala una idea similar, pero con la imagen de Hércules muriendo mientras Deyanira escribe.

<sup>109</sup> La *Fama* aquí la hemos entendido en su calidad de personificación alegórica, y así lo hemos traducido.



### Capítulo 3: La *Carta de Deyanira a Hércules*

autor, en una carta elegíaca no hay sitio para los discursos de los mensajeros, por ello estos se convierten en la *Fama*, que articula el texto de la carta (3,119,143) como la tragedia se articula a través de los discursos de mensajeros<sup>110</sup>. Vessey (1969:352) señaló como contradicción interna que Deyanira hubiera creído esta noticia traída por la *Fama* habiendo dicho anteriormente *licuit non credere fama* (119), pero la matización de Casali sobre el significado de *fama* refuta dicho argumento.

Después de este dístico que introduce el avance dramático, se abre un discurso que nada tiene que ver con el anterior: es un monólogo dramático emotivo, entrecortado con numerosas interrogaciones y exclamaciones que se dirige principalmente a sí misma, una vez que Hércules ha desaparecido como interlocutor. En ese sentido, el verso 145 comienza con la exclamación *ei mihi!* (145), que, como vemos, lanza una queja no por la desgracia de Hércules, sino por la suya propia. En las *Traquinias* sin embargo, los lamentos de Deyanira los encontramos tras la *anagnórisis*, mientras que cuando más tarde llega Hilo con la noticia, calla y asume su destino. En la *Heroida* la heroína justifica en una interrogación retórica su plan de reconquista como algo obligado por dos elementos íntimamente relacionados, el *furor* y el amor: *quid feci? quo me furor egit amantem*<sup>111</sup>? (145). Y son elementos tan relacionados que el poeta elegíaco utilizaba la imagen del amor como *mania* (Gibson 2004:161), un concepto muy cercano al *furor*. Estas interrogaciones retóricas, como el resto de esta sección, nada tienen que ver con las que pronunciaba a propósito de Hércules. Ya no son sarcásticas, sino que es un tipo de pregunta que se formula en una circunstancia especialmente emotiva para dar salida a los sentimientos, sin un destinatario, típica de los discursos monológicos (Igualada Belchí 1994:342-343), como es nuestro caso.

Pero ese estilo entrecortado y emocional no es lo único digno de ser comentado. En el verso 146 aparece por primera vez un elemento que luego se irá repitiendo en los siguientes versos: el estribillo o refrán que ante las circunstancias incita a nuestra heroína al suicidio (*Impia quid dubitas Deianira mori?*, 146, 152, 158, 164)<sup>112</sup>. Señala Barchiesi (2001b:112) que este estribillo es como una forma dramática de lamento, el *epithymion*, y lo interpreta como un autoreproche de Deyanira. En esta línea, ni Viarre (1977:558) ni

---

<sup>110</sup> Casali (1995b:508 n.19) apunta también que en otra carta de la colección que reescribe una tragedia, la *Carta de Medea a Jasón*, hay la misma alusión a este uso técnico de *nuntius*. v. capítulo de Medea.

<sup>111</sup> La única referencia al amor de Deyanira por Hércules.

<sup>112</sup> El uso de esta técnica poética ha sido vista (Vessey 1969:354) como una razón para considerar la carta espuria, pero actualmente no se considera así.

Lindheim (2003:74) separan el estribillo de la conciencia de Deyanira. La primera dice que la traiciona su examen de conciencia casi instantáneo y su irresistible tentación de morir. La segunda, que a base de repetirse su propio nombre y teniendo en cuenta el significado de este<sup>113</sup>, Deyanira deja clara su visión de sí misma como asesina. Por nuestra parte, lo entendemos como una ruptura de la forma epistolar en la que Deyanira se hace eco directamente de una voz ajena a la suya propia como escritora de la carta, una voz que, como a Barchiesi (2001b), nos parece que tiene sus raíces en la forma dramática. De esta manera, vemos una suerte de intervención coral que interactúa con Deyanira, que es la interlocutora, de la misma manera que en las *Traquinias* el coro era el interlocutor más cercano a ella. Sin embargo, habría una desviación con respecto al hipotexto en el carácter de esta voz coral, pues lejos de apoyar a Deyanira como hace en las *Traquinias*<sup>114</sup>, es quien le incita a morir, y ese es un aspecto sobre el que tendremos que reflexionar. También señalaremos, como intertexto de la voz coral de la carta, las siguientes palabras de la propia Deyanira tras decirle al coro que tiene fuertes sospechas de que ha cometido un error enviando el manto impregnado:

καίτοι δέδοκται, κείνος εἰ σφαλῆσεται,  
ταύτη σὺν ὀρμῇ κάμῃ συνθανεῖν ἅμα:  
ζῆν γὰρ κακῶς κλύουσας οὐκ ἀνασχετόν,  
ἦτις προτιμᾷ μὴ κακῇ πεφυκένας. (Soph. *Trach.* 719-722)<sup>115</sup>

En la tragedia, es la propia Deyanira quien establece la condena. Pero en nuestra carta esta idea no parte de la conciencia de Deyanira. Y hay algo más por lo que pensamos que no es un autoreproche sino un reproche. Creemos que la primera vez que aparece esta voz coral con el verso que se repite periódicamente (146) también correspondería a esa voz el siguiente dístico (147-148):

*Impia quid dubitas Deianira mori?*  
*An tuus in media coniunx lacerabitur Oeta,*  
*Tu sceleris tanti causa superstes eris?* [Estribillo]  
*Ecquid adhuc habeo facti cur Herculis uxor* [Deyanira]  
*Credar?* [...] (146-150)

<sup>113</sup> “Destructor del hombre”, v. n. 265.

<sup>114</sup> En las *Traquinias* cuando Hilo le desea a su madre la muerte por lo que ha hecho y esta huye, el coro le dice: τί σῆγ’ ἀφέρπεις; οὐ κάποισθ’ ὀθούνεκα / ξυνηγορεῖς σιγῶσα τῷ κατηγορῶ; (Soph. *Trach.* 813-814); “¿Por qué huyes en silencio? ¿No ves que / si te callas das la razón a tu acusador?”

<sup>115</sup> “En verdad, como muera Heracles, / he decidido morir yo también del mismo golpe juntamente: / pues vivir oyendo comentarios maliciosos es insoportable / para una que prefiere no haber nacido a nacer malvada”.

### Capítulo 3: La Carta de Deyanira a Hércules

Esto se fundamenta en dos hechos: primero, que sigue dirigiéndose a Deyanira como interlocutora, y segundo, la especie de dialogismo que se crea entre esa voz y la propia Deyanira. Es significativo con respecto al interlocutor que las únicas ocasiones en que este resulta ser una “segunda persona Deyanira” en toda la carta sean el estribillo y este dístico (147-148), que se encuentra además a continuación. No nos parece casual y por ello lo consideramos como una unidad (146-148). Por otra parte, vemos cómo Deyanira, ya expresándose en primera persona, contesta a que la voz le eche en cara que siga viva tras haber dañado a *tuus... coniunx* (147) diciendo: *Ecquid adhuc habeo facti cur Herculis uxor / Credar?* (149-150). Así, le da la vuelta al reproche de la voz coral, afirmando que por cómo ha actuado no debería considerársela su esposa. *Credar* representaría la voz social de la colectividad, a cuya presencia en la epístola nos hemos referido ya antes, que quizá sea también la voz de la que se hace eco el estribillo, y a la que Deyanira está contestando. Esta voz coral colectiva que tiene interiorizada Deyanira le impulsa a suicidarse, y le insiste con urgencia una y otra vez para que deje de escribir y acabe con su vida.

De esta manera, vemos interesante compararlo con las *Traquinias* porque la Deyanira sofoclea toma con contundencia la decisión de morir, incluso desde antes de que Hilo le deseara un castigo. Parece que lo decide ella sola, sin embargo, vemos reflejado detrás de sus palabras constantemente el juicio de la sociedad y la doble moral que el *pudor* supone, impulsándola a comportarse estoicamente de cara al público pero permitiendo malas acciones siempre y cuando queden en privado<sup>116</sup>. Opinamos que sería precisamente eso lo que encarna el estribillo de la epístola ovidiana: como en el caso de la Fedra ovidiana, una heroína que se ha liberado de la represión íntima -que la obliga a comportarse según lo correcto para una buena mujer- y no teme expresar cómo se siente, ya sea denigrando a su marido como Deyanira o seduciendo al amado fuera del matrimonio como Fedra, no está libre del imperativo social del *pudor*, pues cuando lo rompen ellas mismas lo pagan con su vida. En las *Traquinias*, la responsabilidad en el suicidio de Deyanira que tiene esa voz colectiva de la sociedad, ese juicio crítico colectivo, queda finalmente disimulada por la reprimenda de Hilo, que es lo que en última

---

<sup>116</sup> Dice Deyanira cuando consulta al coro sobre si llevar a término su plan de reconquista: *μόνον παρ' ὑμῶν εἶδ' στεγοίμεθ' : ὡς σκότῳ / κἄν αἰσχρὰ πράσσης, οὔ ποτ' αἰσχύνῃ πεσεῖ* (Soph. *Trach.* 596-597); “Sólo pido que lo mantengáis en secreto: / porque si haces cosas vergonzosas en secreto, nunca caerás en la vergüenza”. También son dignas de ser recogidas en relación con la importancia de las apariencias sociales otras palabras de Deyanira que ya hemos citado: *ζῆν γὰρ κακῶς κλύουσιν οὐκ ἀνασχετόν* (Soph. *Trach.* 721); “Vivir oyendo comentarios maliciosos es insoportable”.

instancia impulsa a Deyanira a la desesperación: que la acusación venga incluso de su propio hijo<sup>117</sup>. Pues bien, esto queda eliminado por Ovidio al suprimir el personaje de Hilo, y puesto que Deyanira no ha dado señales de sentimiento de culpa a lo largo de la carta, podemos concluir que la decisión de acabar con su vida no es tanto de ella misma como del imperativo de la voz social que le pone la espada en las manos. Así pues, creemos que la función del estribillo es mostrarnos la brutal fuerza de las normas sociales y morales: cuando tu marido muere, tú también debes morir, especialmente si su muerte es responsabilidad tuya, aunque haya sido una acción involuntaria. Por eso declara Deyanira: *coniugii mors mea pignus erit!* (150).

Pero el estribillo tiene prisa porque se cumpla con lo establecido. Podemos ver así la interacción entre esta voz social y Deyanira, pues mientras ella sigue escribiendo sus últimas reflexiones, el estribillo la interrumpe continuamente apurándola para que termine con su vida de una vez. Por eso tenemos la aparición del estribillo en cada subdivisión temática (146, 152, 158, 164), que son la llegada de la noticia y las reflexiones de Deyanira sobre esta -que acabamos de comentar- (143-150), la terrible historia de su familia (151-157), su discurso de defensa (159-163) y finalmente las despedidas (165-168).

Esa urgencia por el suicidio la volvemos a ver en la posición que ocupa el estribillo en su segunda aparición, cuando Deyanira comienza a recordar a su familia (*Tu quoque cognosces in me, Meleagre, sororem*<sup>118</sup>, 151). La voz social prevé que se va a entretener y rápidamente le interrumpe en 152, aunque ella continúa con la historia de su familia. Cuenta la historia como justificación: el que haya matado a su marido es una maldición que le viene de familia (*Heu deuota domus!*, 152). Por eso se dirige a Meleagro y le dice que reconocerá en ella a una hermana, que sus actos reflejan lo que lleva en la sangre, la maldición de una familia cuyos miembros se dañan entre ellos: su tío (Agrio) le robó el trono a su otro tío (Eneo) (*solio sedet Agrios alto, / Oenea desertum nuda senecta premit*, 153-154); su hermano (Tideo) fue exiliado por matar a un pariente (*Exulat ignotis Tydeus germanus in oris*, 155); y finalmente, por su importancia y por su total identificación, recuerda que su madre, tras matar a su hijo pensando que le concedía la inmortalidad, se suicidó (*Alter fatali uiuus in igne fuit; / Exegit ferrum sua per praecordia mater*, 156-

---

<sup>117</sup> Dice la nodriza que, cuando huyó a suicidarse, Deyanira “βρυχᾶτο [...] ὅτι / γένοιτ’ ἔρημοι” (Soph.*Trach.*904-905); “Gritaba [...] que se había quedado sola”.

<sup>118</sup> Es interesante mencionar el apóstrofe a su hermano con el vocativo *Meleagre* (151), que da buena muestra de que en este punto de la epístola el discurso es un monólogo dramático más que una carta con un destinatario.

157). Y ahora ella mata a su marido, mientras intentaba recuperarlo para su lecho. El verso 157 resulta una especie de revelación para Deyanira que le ayuda a tomar la decisión definitiva: si ha cometido el mismo error que su madre, debe darse el mismo castigo, algo que le recuerda el estribillo a continuación (158)<sup>119</sup>.

Una vez ha tomado su decisión, antes de darse muerte quiere dejar claro que Neso la engañó y que no fue un asesinato intencionado, poniéndose en actitud de súplica absoluta (159-163). En las *Traquinias* también tenemos en escena el descubrimiento del engaño de Neso en el tercer episodio (Soph.*Trach.*663ss.), pero la heroína no utiliza el error como justificación. La Deyanira de la carta sí que se defiende, y no parece que sea ante la colectividad, sino ante Hércules, que vuelve como interlocutor en estos versos (*Deprecor hoc unum per iura sacerrima lecti, / Ne uidear fatis insidiata tuis*, 159-160; *Illita Nesseo misi tibi texta ueneno*, 163)<sup>120</sup>. Sin embargo no deja de utilizar la forma verbal *uidear* que puede presuponer un interlocutor más amplio. Vemos, por otra parte, una alusión intertextual en el uso del término *insidiata*, que remite a τόλμας en la voz de la heroína sofoclea durante el discurso en que cuenta su plan al coro, cuando aún cree que el veneno es un filtro amoroso: κακὰς δὲ τόλμας μήτ' ἐπισταίμην ἐγὼ / μήτ' ἐκμάθοιμι, τὰς τε τολμώσας στυγῶ (Soph.*Trach.*582-583)<sup>121</sup>.

En esta autodefensa, la heroína como acusada refiere brevemente el engaño de Neso<sup>122</sup> (*Nessus, ut est auidum percussus arundine pectus, / «Hic, dixit, uires sanguis amoris habet» / Illita Nesseo misi tibi texta ueneno*, 161-163), de manera que establece un enlace con la historia que nos estaba contando junto antes de llegar la noticia (141-142) e incorpora una cita directa de las palabras que Neso le dirigió antes de morir, tal y como hace la Deyanira de la tragedia (Soph.*Trach.*568-577) cuando le explica al coro su plan. Como vemos, la gran comprensión de la narración de la historia da cuenta de la urgencia del momento. Enseguida el estribillo vuelve a apremiar a Deyanira (164), que por fin cede a la presión de la voz social que la atormenta (*Iamque uale*, 165).

Sólo quedan ya las despedidas (165-168). Aunque puedan verse como fórmulas de cierre de la carta, consideramos que su función va más allá de despedirse de su destinatario, pues, habida cuenta que nos encontramos en un monólogo dramático, utiliza

---

<sup>119</sup> En las *Traquinias* no tenemos referencia a la familia de Deyanira.

<sup>120</sup> Sin embargo, como ya hemos apuntado, en las *Traquinias* no hay justificación alguna.

<sup>121</sup> “Pero ojalá yo ni conozca ni aprenda malvadas asechanzas, / pues odio a las mujeres que se atreven a tramarlas”

<sup>122</sup> Caracteriza a Neso diciendo que tiene un *auidum...pectus* (161), lo cual al lector versado en el mito le remite al hecho de que Hércules lo mató cuando intentó violarla.

varios apóstrofes: se despide, con un tono entrecortado y espontáneo<sup>123</sup>, de todo aquello que es importante para ella, dice adiós a la vida<sup>124</sup> (*et tu lux oculis hodierna nouissima nostris*, 167), y deja para el final por su importancia, como buena *uxor*, a su marido y a su hijo: *Virque (sed o possis!) et puer Hylle, uale* (168).

#### IV. CONCLUSIONES

En lo que respecta a la intersección de voces de las heroínas intertextuales, hemos podido comprobar que la Deyanira ovidiana y la sofoclea son muy diferentes. La heroína ovidiana tiene como objetivo convencer a Hércules de que recupere su condición de héroe: pretende que las críticas lo convenzan. Intenta provocar un sentimiento de vergüenza (*pudor*) a su destinatario básicamente mediante dos estrategias: la comparación irónica de su pasado glorioso y su presente deshonoroso (13-26), y la evocación de su estancia junto a la reina lidia Ónfale como sumiso esclavo a modo de *exemplum* de lo que podría llegar a ser su relación con Yole (47-118). Por ello, cuando se refiere a Yole y a la desheroización de Hércules adquiere una gran importancia en el discurso el destinatario de la carta: la voz de Deyanira se centra en la segunda persona Hércules, puesta de relieve mediante irónicas exclamaciones e interrogaciones retóricas. La escritora se sirve del tono crítico para subrayar la presencia del destinatario Hércules en el discurso<sup>125</sup>. Incluso las palabras llegan a alcanzar un matiz amenazante a medida que va aumentando la gravedad de los hechos (105). Este tono crítico redundante en elevar a la escritora a una posición de superioridad discursiva y moral<sup>126</sup>.

La Deyanira sofoclea, como amante y fiel esposa de su marido<sup>127</sup>, no comparte con la ovidiana esta actitud crítica e irónica contra Heracles, sino que destaca por su carácter comprensivo. Encontramos en la tragedia únicamente un comentario de reproche irónico

---

<sup>123</sup> Véase la aparición reiterada de la conjunción copulativa *et*.

<sup>124</sup> En las *Traquinias* también tenemos las últimas palabras de Deyanira, que son recogidas por la nodriza: ὃ λέχη τε καὶ νυμφεῖ ἔμά, / τὸ λοιπὸν ἤδη χαίρεθ', ὡς ἔμ' οὐποτε / δέξεσθ' ἔτ' ἐν κοίταισι ταῖσδ' εὐνάτριαν (Soph. *Trach.* 920-922); "Lecho y habitación nupcial mías, / ya para siempre adiós, porque a mí nunca más / me recibirás como esposa en esta cama".

<sup>125</sup> Coincidimos con Lindheim (2003:65-66) en que Deyanira convierte a Hércules en el principal protagonista de su narración, definiendo su propia identidad, más que ninguna otra heroína, a partir de la ausencia de su marido y de su condición de esposa del héroe, de tal manera que el lector interno está influyendo directamente en la narración de la escritora interna. Sin embargo disentimos con Lindheim en que su retrato esté motivado por el deseo amoroso, pues creemos que su motivación es el deseo social de seguir siendo la esposa del héroe.

<sup>126</sup> Como ejemplo de esto tenemos los dísticos 19-20 (*Quid nisi notitia est misero quaesita pudori, / Si cumulas stupri facta priora nota?*) y 23-24 (*Coepisti melius quam desinis; ultima primis / Cedunt; dissimiles hic uir et ille puer*).

<sup>127</sup> El amor que siente por Heracles se hace evidente en las muestras de preocupación por su vida -cuando aún no sabe que está de regreso sano y salvo- y en la alegría que demuestra al enterarse.

hacia el héroe por su infidelidad con Yole<sup>128</sup>, pronunciado por Deyanira en privado ante el coro, cuyo tono es excepcionalmente el más cercano al tono crítico e irónico de la ovidiana: τοιάδ' Ἡρακλῆς, / ὁ πιστὸς ἡμῖν κάγαθὸς καλούμενος, / οἰκούρι' ἀντέπεμψε τοῦ μακροῦ χρόνου (Soph.*Trach.*540-542)<sup>129</sup>.

Hemos visto cómo las voces de ambas Deyaniras se configuran a partir de la caracterización que recibe el personaje en cada obra. A la Deyanira de Sófocles le importan las convenciones sociales y se presenta como la buena esposa que se espera que sea. Su voz tiene un tono predominante de lamento, pero podemos distinguir ciertos matices críticos e irónicos, sobre todo en algunas ocasiones en que se encuentra ante el coro de mujeres, pues en privado puede liberarse ligeramente de las convenciones. En época de Ovidio la mujer vive una situación de mayor libertad que la que vivía en la Atenas del siglo V en la que compuso Sófocles, y por eso la voz de la Deyanira ovidiana puede ser ya más subversiva, como hemos podido ver en su tono crítico e inyectivo y su lamento irónico. Sin embargo, la Deyanira ovidiana basa su comportamiento en dos conceptos de carácter puramente social: *pudor* y la *fama*. Nuestra heroína no deja de tener interiorizadas una serie de normas sociales que se perciben sobre todo en el pasaje en que se retrata como esposa fiel (27-46) y en la presencia del estribillo de la parte final (143-168) que no deja de tener una ambigüedad residual por la que vemos cómo se aleja de lo esperado en una buena esposa pero a su vez sigue tan apegada a ello que termina acabando con su vida, exactamente igual que su predecesora literaria.

De la voz de la Deyanira ovidiana podemos extraer una interesante conclusión. Como sabemos, desde el momento en que la Deyanira ovidiana comienza a escribir, su voz presenta un tono crítico e inyectivo<sup>130</sup>. Este hecho por un lado acaba con el estereotipo de que las *Heroidas* comparten repetitivamente el tema del lamento y el dolor por el abandono de sus amados, pues, como ya hemos apuntado, la intención de Deyanira no es que Hércules vuelva con ella, sino que recupere mediante sus heroicas acciones el honor perdido por su sumisión amorosa a Yole. Por otro lado, queda patente que la *Carta de Deyanira a Hércules* no es una carta de amor, nuestra heroína dista mucho de estar

---

<sup>128</sup> También podemos observar cierto tono irónico emanado de su superioridad social en la manera en que se enfrenta al heraldo Licas para que le cuente la verdad -que Yole es la concubina de su marido-. En este enfrentamiento dialéctico, tras insinuarle al mensajero que su rápida partida significa que esconde algo, le reprocha que le mienta y le invita a decirle la verdad (Soph.*Trach.*395ss.).

<sup>129</sup> “De tal modo Heracles, / a quien yo llamaba leal y noble, / correspondió a mis cuidados de la casa durante tanto tiempo”.

<sup>130</sup> A este respecto es interesante indicar que Jolivet (2001:115) señala la rareza de las *uoces amatoriae* en la Deyanira ovidiana, que no adopta el lamento elegíaco de la *puella* enamorada de otras heroínas de la colección.

### Capítulo 3: La *Carta de Deyanira a Hércules*

enamorada, con lo cual resulta una primera evidencia clara de la conveniencia de dejar de considerar a las *Heroidas* como una colección de cartas **de amor**.

Veamos ahora la intersección de voces entre Deyanira como escritora interna de la carta y Ovidio como autor externo. Tenemos a Hércules como interlocutor principal de la epístola, pero a menudo Deyanira se dirige a otro interlocutor distinto al destinatario, incluso prescindiendo de él en algunas ocasiones. En esas ocasiones Deyanira entra en contacto con los lectores externos, narrándoles o recordándoles partes de su historia, un hecho en el que la mano de Ovidio se vuelve más patente. El autor, que se preocupa por mantener informado y cercano al lector externo, le ha proporcionado a Deyanira una relectura de su historia, ya fijada y conocida especialmente a través de las *Traquinias* de Sófocles, y le presta una voz a la heroína para que pueda expresarse dentro de ella. Pero esa voz no puede desligarse por completo de las intenciones de Ovidio, y por ello el autor romaniza a Deyanira y la libera ligeramente del ajustado rol social al que estaba sujeta la Deyanira sofoclea convirtiéndola, sin dejar de ser el personaje griego, en una matrona romana que, por otra parte, reivindica orgullosa los valores romanos que estaban establecidos para ella y para su marido. La presencia de Ovidio en la voz de Deyanira se advierte también en que esta cae víctima constantemente de la ironía trágica, cuando el autor pone palabras en su boca que evocan situaciones futuras que ella no puede conocer pero que tanto él como los lectores conocen. Sin embargo la ironía no sólo se produce a nivel externo, sino que Deyanira también se muestra irónica con respecto a su marido, utilizando para criticarlo especialmente hechos de su pasado que contrastan fuertemente con los de su presente. Además de la superioridad irónica, Ovidio comparte con el lector el complejo proceso intertextual por el que la *Heroida IX* está repleta de alusiones al texto de las *Traquinias*.

Por otra parte, hemos podido comprobar también la intersección de géneros. La *Heroida IX* no es un simple monólogo en forma epistolar, sino que al cuerpo de la carta se incorporan elementos elegíacos y dramáticos. Lo más destacable de la influencia de las convenciones elegíacas en la *Heroida IX* consiste en que, mientras que se esperaría que la escritora abandonada tomara el papel elegíaco, es Hércules quien es representado en dicho rol, convirtiéndose en un amante elegíaco esclavizado y al servicio del amor y de la amada, un rol que es llevado al extremo al ser esclavo real de Ónfale, que resulta la rival elegíaca de Deyanira representada como una *domina*. En cuanto a la influencia del drama tenemos algunas muestras de teatralidad, como invitaciones al destinatario a mirar a o situarse en la escena o la conversión de Deyanira en espectadora de la escena que



### Capítulo 3: La *Carta de Deyanira a Hércules*

describe. Pero sin duda lo más interesante de esta *Heroida* es que se produce dentro de la carta un desarrollo de la acción cuando su escritora recibe **mientras escribe** la noticia de la inminente muerte de Hércules a causa del manto que le ha enviado, donde también encontramos una transfiguración del discurso del mensajero, con la misma función que en la tragedia pero citado a través de la voz de la heroína. Además, en esta última sección, en la insistente voz social del estribillo apreciamos una transfiguración del coro del drama, como ya apuntamos. Y por supuesto, la ironía dramática que ya hemos comentado es protagonista en esta carta.

En definitiva, en nuestro análisis se muestra que en *Carta de Deyanira a Hércules* existe una evidente intersección de géneros y voces, así como una evolución del personaje femenino griego al ovidiano.

algo nuevo y diferente. De esta manera intentamos ejemplarizar de manera gráfica el proceso de intersección en tres niveles de los elementos genéricos de nuestras *Heroidas*.

Con los resultados parciales que hemos obtenido del análisis de una parte de la colección, quedan descritas en este trabajo las características del género heroida, como lo llama Fernández Corte (2000:269), así como el proceso de intersección de géneros y los diferentes niveles en que estos se cruzan. En el futuro, analizando la colección completa, nos gustaría seguir profundizando en qué tipo de monólogo es el de las *Heroidas*, y así, afinar nuestro acercamiento a su género literario.

Si a una conclusión segura llegamos a partir de nuestro análisis es que Ovidio es un genio, un rompedor con una concepción moderna de la literatura que parece casi increíble que tuviera un escritor de hace 2000 años. Pocos autores han hecho con la literatura lo que han querido, y Ovidio es uno de ellos.

### III. ÚLTIMAS REFLEXIONES

En el presente trabajo nos proponíamos dos objetivos principales que humildemente consideramos que hemos alcanzado: por un lado hemos sistematizado las diferencias culturales y sociales relevantes en materia de “género” entre la Atenas del siglo V y la época de Ovidio que se aprecian en los textos, y por otro hemos desentrañado, explicado y demostrado de manera efectiva y sistemática las intersecciones genéricas ofreciendo un acercamiento teórico al complejo género literario de las *Heroidas*. Consideramos que la hipótesis inicial, apuntada frecuentemente por la crítica, pero no demostrada -que en las *Heroidas* se produce una intersección de géneros-, queda demostrada en nuestro trabajo. Por otro lado, nuestro trabajo demuestra, en la línea de muchos otros, que interpretando las ficciones de la literatura antigua podremos obtener información valiosa sobre las sociedades en las que se escribe.

Dado que hemos alcanzado nuestros objetivos y demostrado nuestras hipótesis, consideramos también que el método aplicado resulta adecuado para una investigación de estas características. Creemos que ninguna otra perspectiva que no fuera teórica y comparatista habría podido comprender las *Heroidas* de la manera que aquí lo hacemos. En este sentido nos parece que nuestros resultados son transferibles y el método se presenta como algo que ha funcionado y que es susceptible de seguir siendo perfeccionado y aplicado en el futuro también a otros textos. Creemos que la teoría implícita de Ovidio puede arrojar algo de luz a un tema tan complejo y controvertido como es la teoría del género literario. Consideramos que nuestro método y los resultados

## Conclusiones finales

sobre la teoría del género de Ovidio pueden ser susceptibles de una mayor reflexión en el futuro para convertirse en una nueva aportación a los estudios postestructuralistas. En ese sentido encontramos en nuestra investigación un trabajo transferible no sólo dentro de la Literatura Grecolatina sino también a la Teoría Literaria. Además, nuestro trabajo no sólo es transferible en el ámbito de la literatura, sino que también lo es en el ámbito sociológico e histórico, pues consolidamos un método comparativo que demuestra una vez más que la literatura es una fuente muy provechosa para acercarnos al diálogo que el autor establece con su entorno sociocultural y con su pasado histórico.

Sólo falta añadir unas últimas palabras. Detrás de la frialdad de los datos y de los tecnicismos de la teoría literaria, este trabajo es el resultado de un acalorado diálogo, en ocasiones casi discusión, que llevo años manteniendo con Ovidio, intentando entenderlo y procurando sintetizar a partir de las evidencias textuales un proceso hermenéutico que me pudiese ayudar a comprender la esencia literaria del texto que tenía delante. Hoy tengo la osadía de creer que me he acercado un poco a Ovidio, y espero sinceramente que este trabajo pueda servir a que el lector tenga la misma sensación.



# **Referencias bibliográficas**



I. EDICIONES, TRADUCCIONES Y COMENTARIOS

1. *Heroidas*

- BESSONE, F. (1997), *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula XII: Medea Iasoni*, testo, trad. e commento, Firenze, Le Monnier.
- BORNÉCQUE, H. Y PRÉVOST, M. (1928), *Ovide. Héroides*, texto établi par H. Bornecque et traduit par M. Prevost, Paris, Les Belles Lettres.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1994), *Ovidio. Heroidas*, introducción, traducción y notas de V. Cristóbal, Madrid, Alianza.
- GOOLD, G. P. (1974), “[Review:] Ovidii Epistulae Heroidum Ed. Dörrie”, *Gnomon* 46, 475-484.
- HEINZE, T. (1997), *P. Ovidius Naso. Der XII. Heroidenbrief: Medea an Jason; Einleitung, Text, und Kommentar; mit einer Beilage: die Fragmente der Tragödie «Medea»*, Leiden-New York, Brill.
- KENNEY, E. J. (1996), *Ovid: Heroides XVI-XXI*, Cambridge, Cambridge University Pr.
- KNOX, P. E. (1995), *Ovid. Heroides — select epistles*, Cambridge, Cambridge University Pr.
- MICHALOPOULOS, C. (2006), *Ovid’s Heroides 4 and 8, A commentary with introduction* (Ph.D. diss., The University of Leeds), Leeds.
- MOYA DEL BAÑO, F. (1986), *Ovidio. Heroidas*, texto revisado y traducido por F. Moya del Baño, Madrid, CSIC.
- PALMER, A. (1898), *P. Ovidi Nasonis. Heroides. With the Greek translation of Planudes*, Oxford, Clarendon Pr.
- PÉREZ VEGA, A. (1994), *Ovidio. Cartas de las heroínas*, introducción, traducción y notas de A. Pérez Vega, Madrid, Gredos.
- RAMÍREZ DE VERGER JAÉN, A. (2005a), *Publio Ovidio Nasón. Obras completas*, introducción, edición [bilingüe] y notas críticas de A. Ramírez de Verger, Madrid, Espasa Calpe.
- (2010), *Ovidio. Heroides (Cartas de las heroínas)*, introducción, traducción y notas de A. Ramírez de Verger, Madrid, Ediciones Akal S.A.
- REESON, J. (2001), *Ovid, Heroides 11, 13, and 14: a commentary*, Leiden, Brill.
- SEDLMAYER, H. S. (1886), *P. Ovidi Nasonis Heroides*, apparatus critico instruxit et edidit H. S. Sedlmayer, Vindobonae, C. Konegen.
- SHUCKBURGH, E. S. (1879), *P. Ovidii Nasonis. Heroidum epistulae XIII*, edited with notes and indices, London, Macmillan.

VERDUCCI, F. (1985), *Ovid's toyshop of the heart: «Epistulae heroidum»*, Princeton (N.J), Princeton University Pr.

### 2. Textos griegos: intertextos de la tragedia y de la épica

KOVACS, D. (s.f.), *Euripides*, with an English translation by D. Kovacs, Cambridge. Harvard University Pr. Recuperado de URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/> [31/05/2019]

LUCAS DE DIOS, J. M.<sup>a</sup> (1983), *Sófocles. Fragmentos*, introducciones, traducciones y notas de J. M.<sup>a</sup> Lucas de Dios, Madrid, Gredos.

MEDINA GONZÁLEZ, A. Y LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1991/1977), *Eurípides. Tragedias I: El Cíclope, Alceste, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba*, introducciones, traducciones y notas de A. Medina González y J. A. López Férez (2<sup>a</sup> reimpresión), Madrid, Gredos.

MOONEY, G. W. (1912), «*Argonautica*». *Apollonius Rhodius*, London, Longmans, Green.

STORR, F. (1912), *Sophocles. Vol 1: Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone*, with an English translation by F. Storr, The Loeb classical library 20, London, William Heinemann. Recuperado de URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0185%3Acard%3D1> [31/05/2019]

——— (1913), *Sophocles. Vol 2: Ajax, Electra, Trachiniae, Philoctetes*, with an English translation by F. Storr, Loeb Classical Library, 21, London, Williams Heinemann. Recuperado de URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0195%3Acard%3D1> [31/05/2019]

VALVERDE SÁNCHEZ, M. (1996), *Apolonio de Rodas. Argonáuticas*, introducción, traducción y notas de M. Valverde Sánchez, Madrid, Gredos.

### 3. Fragmentos griegos y latinos

AUSTIN, C. (1968), *Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta*, Berlin, De Gruyter.

BERNABÉ PAJARES, A. (1987), *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta*, I, ed. A. Bernabé; cum append. iconogr. a confecta R. Olmos, Leipzig, Teubner = PEG

COURTNEY, E. (1993), *The Fragmentary Latin Poets*, edited with commentary by E. Courtney, Oxford, Clarendon Pr.



- DANGEL, J. (1995), *Accius. Œuvres (fragments)*, texte établi et trad. par Jacqueline Dangel, Paris, Belles Lettres.
- JOUAN, F. Y VAN LOOY, H. (2000), *Euripides. Fragments. Bellérophon-Protésilas. Tome VIII*, Paris, Les Belles Lettres.
- KANNICHT, R. (2004), *Tragicorum graecorum fragmenta, vol 5.1, Euripides*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht = *TrGF*<sub>5</sub>
- NAUCK, A. (1889<sup>2</sup>), *Tragicorum graecorum fragmenta*, Lipsia, Teubner.
- RADT, S. (1977), *Tragicorum graecorum fragmenta, vol. 4, Sophocles*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht = *TrGF*<sub>4</sub>
- (1985), *Tragicorum graecorum fragmenta, vol. 3, Aeschylus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht = *TrGF*<sub>3</sub>
- RIBBECK, O. (1871<sup>2</sup>), *Scaenicae Romanorum poesis Fragmenta, I; Tragicorum Romanorum Fragmenta*, Lipsia, Teubner = *TRF*
- SEGURA MORENO, M. (1989), *Épica y tragedia arcaicas latinas. Livio Andrónico, Gneo Nevio, Marco Pacuvio*, texto revisado y traducido por M. Segura Moreno, Granada, Universidad de Granada.
- (1999/1984), *Ennio. Fragmentos*, texto revisado y traducido por M. Segura Moreno (1<sup>a</sup> reimpresión), Madrid, CSIC.

#### 4. Ediciones y traducciones de otros textos griegos y latinos

- CLARK, A. C. (1908), *M. Tullius Cicero. M. Tulli Ciceronis Orationes*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit A. C. Clark Collegii Reginae Socius, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis.  
Recuperado de URL:  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0010%3Atext%3DMan.%3Asection%3D1> [07/06/2019]
- DOLÇ, M. (1963), *G. Valerio Catulo. Poesías*, texto revisado y traducido por M. Dolç, Barcelona, Alma Mater.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C. Y GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2006), *Catulo. Poesías*, edición bilingüe de J. C. Fernández Corte; traducción de J. A. González Iglesias, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M. Y CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1990), *Horacio. Odas y Epodos*, edición bilingüe de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal; traducción de M. Fernández-Galiano; introducción general, introducciones parciales e índices de V.

- Cristóbal, Madrid, Cátedra.
- FLACELIÈRE, R., IRIGOIN, J., SIRINELLI, J., Y PHILIPPON, A. (1987), *Plutarque. Œuvres morales. Tome I, 1<sup>re</sup> partie*, introduction générale, par R. Flacelière et J. Irigoïn; *De l'éducation des enfants*, texte établi et traduit par J. Sirinelli; *Comment lire les poètes*, texte établi et traduit par A. Philippon, Paris, Les Belles Lettres.
- GOELZER, H. Y BELLESSERT, A. (1959<sup>9</sup>/1925), *Virgile. Enéide. Livres I-VI*, texte établi par H. Goelzer; et trad. par A. Bellessort, Paris, Les Belles Lettres.
- HERAEUS, W. Y BOROVSKIJ, J. (1976<sup>2</sup>/1925), *Martial. Epigrammaton libri*; ed. W. Heraeus; iterum ed. J. Borovskij, Leipzig, Teubner. Recuperado de URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Mart.> [07/06/2019].
- KENNEY, E. J. (1961), *P. Ovidi Nasonis. Amores. Medicamina Faciei Femineae. Ars Amatoria. Remedia Amoris*, edidit brevique adnotatione critica instruxit E. J. Kenney, Oxford, Oxford University Pr.
- PEIPER, R. Y RICHTER G. (1921), *L. Annaeus Seneca. Tragoediae*, Leipzig, Teubner. Recuperado de URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Sen.%20Med.> [07/06/2019]
- SMART, C. (1836), *Horace. The Works of Horace*, Philadelphia, Joseph Whetham. Recuperado de URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0064%3Acard%3D1> [07/06/2019]
- SOLER RUIZ, A. (1993), *Catulo. Poemas. Tibulo. Elegías*, introducciones, traducciones y notas de A. Soler Ruiz, Madrid, Gredos.
- STALLBAUM, G. (1825), *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis. Commentarii ad Homeri Odysseam: ad fidem exempli romani editi. Vol. 1*, Lipsia, Weigel.
- THILO, G. Y HAGEN (1881), *Maurus Servius Honoratus. In Vergilii carmina comentarii. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, recensuerunt G. Thilo et H. Hagen, Leipzig, Teubner. Recuperado de URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Serv.%20A.> [07/06/2019]
- TOVAR, A. Y BELFIORE MÁRTIRE, M. T. (1963), *Propercio. Elegías*; edición, traducción y notas de A. Tovar y M. T. Belfiore Mártire, Barcelona, Alma Mater.
- WENDEL, C. (1914), *Scholia in Theocritum vetera*, recensuit C. Wendel, Lipsia, Teubner.

## II. DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

- DELLA CORTE, F. (1988), *Enciclopedia Virgiliana IV: Pe-S*, Roma, Ist. della Enciclopedia

Italiana.

- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- GLARE, P. G. W. (2012<sup>2</sup>/1982), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Oxford University Pr.,
- GRIMAL, P. (1989/1965), *Diccionario de mitología griega y romana*, traducción de F. Payarols (4<sup>a</sup> reimpresión), Barcelona, Paidós. (Original publicado en 1951).
- HARRAUER, C. Y HUNGER, H. (2008), *Diccionario de mitología griega y romana: con referencias sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad*; edición española a cargo de F. J. Fernández Nieto y A. Martínez Riu, traducción de J. A. Molina Gómez, Barcelona, Herder. (Original publicado en 2006).
- LIDELL, H. G. Y SCOTT, R. (1996<sup>9</sup>/1843), *A Greek-English Lexicon. With a revised supplement*, Oxford, Clarendon Pr.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2018), *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de URL: <https://dle.rae.es/?id=be2F2r6> [31/05/2019] = RAE
- PICHON, R. (1966), *Index verborum amatoriorum*, Hildesheim, Olms.
- REIS, C. Y LOPES, A. C. M. (2002<sup>2</sup>/1996), *Diccionario de narratología*, traducción de Ángel Marcos de Dios, Salamanca, Ediciones Almar (Original publicado en 1987).

### III. ESTUDIOS

- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructuras narrativas. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ALEKOU, S. (2018), *Médée et la rhétorique de la mémoire au féminin: Ovide, Héroïde XII*, Paris, L'Harmattan.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1998), *La escritura dramática*, Madrid, Castalia.
- ALSINA CLOTA, J. (1968), "Etapas en la visión trágica de Esquilo", *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* 2 (1), 9-16.
- ALTMAN, J. G. (1982), *Epistolarity: approaches to a form*, Columbus, Ohio State University Pr.
- ALVAR EZQUERRA, A. (1997), "Ovidio: Elegías", en C. Codoñer Merino (coord.), *Historia de la Literatura Latina*, Madrid, Cátedra, 213-230.
- ÁLVAREZ MORÁN, M. C. E IGLESIAS MONTIEL, R. M. (2002), "Cruce de géneros en las

## Referencias bibliográficas

- «Metamorfosis». Medea entre la épica y la tragedia”, en A. López López y A. Pociña Pérez (eds.), *Medeas, versiones de un mito desde Grecia hasta hoy, I*, Granada, Universidad de Granada, 411-445.
- (2008), “La Fedra de Ovidio”, en A. Pociña Pérez y A. López López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía y cine ante un mito clásico*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 171-193.
- AMORÓS PUENTE, C. (1994), “Presentación”, en E. Pérez Sedeño (coord.), *Conceptualización de lo femenino en filosofía antigua*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, VII-XXII.
- ANDERSON, J. N. (1896), *On the source of Ovid's Heroides I, III, VII, X, XII*, (Ph.D. diss., John Hopkins University), Berlin.
- ARCHER, R. (2001), *Misoginia y defensa de las mujeres: antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra.
- ARENA, A. (1995), “Ovidio e l'ideologia augustea. I motivi délie «Heroides» ed il loro significato”, *Latomus* 54 (4), 822-841.
- BARCHIESI, A. (2001a), “Narrativity and Convention in the «Heroides»”, en M. Fox y S. Marchesi (eds.), *Speaking Volumes*, London, Duckworth, 29-47. (Artículo original publicado en 1987; traducido por M. Fox y S. Marchesi).
- (2001b), “Future reflexive: Two modes of Allusion and Ovid's «Heroides»”, en M. Fox y S. Marchesi (eds.), *Speaking Volumes*, London, Duckworth, 105-127. (Artículo original publicado en 1993; traducido por M. Fox y S. Marchesi).
- (2001c), “The crossing”, en S. J. Harrison (ed.), *Texts, Ideas, and the Classics. Scholarship, Theory, and Classical Literature*, Oxford-New York, Oxford University Pr., 142-163. (Publicado por primera vez en 1993).
- BARRIO VEGA, M. L. DEL (1989), “Función y elementos constitutivos de los epigramas funerarios griegos”, *Estudios clásicos* 31 (95), 7-20.
- (1992), “Introducción”, en M.<sup>a</sup> L. del Barrio Vega (ed.), *Epigramas funerarios griegos*, traducción, introducción y notas de M.<sup>a</sup> L. del Barrio Vega, Madrid, Gredos, 7-64.
- BARRY, L. (2005), “Hymen, Hyménée! Rhétoriques de l'inceste dans la tragédie grecque”, *L'Homme* 175-176, 287-319.
- BARTHES, R. (1967), *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral. (Original publicado en 1964).
- BATTISTELLA, C. (2011), “Genere e intertestualità in Ovidio: qualche riflessione su

- Met.13.771-5; Her.14.45-50; Ibis. 153-8”, *Dictynna* 8. Recuperado de URL: <http://dictynna.revues.org/685> [20/11/2018]
- BAÑULS OLLER, J.V. Y CRESPO, P. (2008), “La «Fedra» de Sófocles”, en A. Pociña Pérez y A. López López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad de Granada, 15-83.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (1996), “Las estéticas de los géneros epistolares”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 10, 239-246.
- GARCÍA BERRIO, A. Y HUERTA CALVO, J. (1995<sup>2</sup>/1992), *Los géneros literarios, sistema e historia: una introducción*, Madrid, Cátedra.
- BETTINI, M. (1999), *The portrait of the lover*, Berkeley, University of California Pr.
- BIRT, T. (1877), “Animadversiones ad Ovidi heroidum epistulas”, *RhM* 32, 386–432.
- BLÁZQUEZ NOYA, A. (2015), “Las voces de Deyanira en «Heroidas» IX de Ovidio y «Traquinias» de Sófocles”, *Myrtia* 30, 11-33.
- (2017a), “El «travestimiento burlesco» de Hércules en Ov.Her.IX. (55-118)”, *Studia philologica valentina* (1), 87-94.
- (2017b), “Medea en «Heroidas» XII: una heroína elegíaca”, en J. de la Villa Polo, E. Falque Rey, J. F. González Castro y M. J. Muñoz Jiménez (eds.), *Conuentus Classicorum: temas y formas del Mundo Clásico I*, 769-776.
- (2018), “Felicidad y voces de mujeres en *Heroidas* de Ovidio”, *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 30, 24-35.
- (2019), “Cuando Hermione cuenta su historia: la comunicación epistolar en *Heroidas* 8”, en S. Cruz Gutiérrez, G. Aprile, H. Arroyo Quirce, A. Blázquez Noya, I. Blázquez Robledo, M. Díaz Marcos, M. Lozano Sáiz, F. Pedreira Nores y J. A. Rodríguez Sobrino (eds.), *Nonnulla Spes Inventutis. Nuevas Contribuciones en Estudios Clásicos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 79-86.
- BLUNDELL, S. (1995), *Women in ancient Greece*, London, British Museum Pr.
- BOBES NAVES, M. C. (1997), “Introducción a la teoría del teatro”, en M. C. Bobes Naves (comp.), *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco/Libros, 9-27.
- BOLTON, M. C. (2009), “Gendered Spaces in Ovid's «Heroides»”, *CW* 102 (3), 273-290.
- BONNER, C. (1900), “The Danaid-Myth”, *TAPhA* 31, 27-36.
- (1902), “A Study of the Danaid Myth”, *HSPh* 13, 129-173.
- BOWRA, C. M. (1945), *Sophoclean tragedy*, Oxford, Clarendon Pr.
- BOYLE, A. J. (2012), “Introduction: Medea in Greece and Rome”, *Ramus* 41 (1-2), 1-32.

- BRESCIA, G. (1996), “Laodamia «ammaestra» Protesilao (Ov. Her. 13): una lezione di viltà”, *Aufidus* 29, 27-70.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M. (2006), “Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico”, en E. Calderón Dorda, A. Morales Ortiz y M. Valverde Sánchez (eds.), *«Koinòs lógos». Homenaje al profesor José García López*, Murcia, Universidad de Murcia, 111-119.
- BÜHLER, K. (1961<sup>2</sup>/1950), *Teoría del lenguaje*, traducción de J. Marías, Madrid, Revista de Occidente. (Original publicado en 1934).
- CALDERÓN DORDA, E. (2013), “El concepto de religión en Esquilo: reflexión terminológica”, *Emerita* 81 (2), 295-313.
- CANTARELLA, E. (1991), *La calamidad ambigua: condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, traducción y presentación de A. Pociña, Madrid, Ediciones Clásicas. (Original publicado en 1981).
- (1997), *Pasado próximo. Mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*, traducción de M.<sup>a</sup> Isabel Núñez, Madrid, Cátedra. (Original publicado en 1996)
- CASALI, S. (1995a), “Strategies of Tension (Ovid «Heroides» 4)”, *PCPhS* 41, 1-15.
- (1995b) “Tragic irony in Ovid, «Heroides» 9 and 11”, *CQ* 45 (2), 505-511.
- (1998a), “Ovid’s Canace and Euripides’ «Aeolus»: Two Notes on «Heroides» XI”, *Mnemosyne* Ser. 4, 51 (6), 700-710.
- (1998b), “Ovidio e la prenoscenza della critica: Qualche generalizzazione a partire da *Heroides* 14”, *Philologus* 142 (1), 94-113.
- (2009), “Ovidian Intertextuality”, en P. E. Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Oxford, Blackwell, 341-354.
- CASTRESANA HERRERO, A. (1993), *Catálogo de virtudes femeninas*, Madrid, Tecnos.
- CENERINI, F. (2002), *La donna romana. Modelli e realtà*, Bologna, Il Mulino.
- COLSON, F. H. (1926), “Two Notes on Ovid, «Heroïdes» IV”, *CQ* 20, 207-208.
- CONNELL, R. W. (2005<sup>2</sup>/1995), *Masculinities*, Cambridge, Polity Pr.
- COPLEY, F. O. (1947), “«Servitium amoris» in the Roman Elegists”, *TAPhA* 68, 285-300.
- CORRIGAN, K. (2013), *Virgo to Virago: Medea in the Silver Age*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- CORTÉS TOVAR, R. (2000), “Misoginia y literatura: la tradición greco-romana”, en M. T. López de la Vieja (coord.), *Feminismo: del pasado al presente*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 15-34.
- (2005), “Espacios de poder de las mujeres en Roma”, en J. M.<sup>a</sup> Nieto Ibáñez

- (coord.), *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina*, León, Universidad de León, 193-216.
- (2011), “Voces de mujeres en la literatura Grecorromana”, conferencia no publicada pronunciada en Salamanca.
- (2012), “«Qua licet et sequitur pudor est miscendus amori» (Ov.*epist.*4.9): la transgresión de los límites y los límites de la transgresión en la carta de Fedra”, *CFC(L)* 32 (2), 247-269.
- COWAN, R. W. (2010), “A Stranger in a Strange Land: Medea in Roman Republican Tragedy”, en H. Bartel y A. Simon (eds.), *Unbinding Medea: interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, London, Legenda, 39-52.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (2002), “Ovidio «Amores» III 6 y el código de la elegía”, en A. M<sup>a</sup>. Aldama Roy, M<sup>a</sup> F. del Barrio Vega y A. Espigares Pinilla (eds.), *Nova et vetera. Nuevos horizontes de la Filología Latina, I*, Madrid, Sociedad de Estudios Latinos.
- (2012), *Ovidio y su poesía de amor*, Madrid, Gredos.
- CUNNINGHAM, M. P. (1949), “The novelty of Ovid’s «Heroides»”, *CPh* 44 (2), 100-106.
- CURLEY, D. (2013), *Tragedy in Ovid. Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre*, Cambridge-New York, Cambridge University Pr.
- CURRIE, H. M. (1981), “Ovid and the Roman Stage”, *ANRW* II, 31 (4), 2701-2742.
- D’AMBRA, E. (2007), *Roman women*, Cambridge-New York, Cambridge University Pr.
- DANGEL, J. (2007), “Intertextualité et intergénéricité dans les «Héroïdes» d’Ovide. La métrique à l’œuvre”, en H. Casanova-Robin (ed.), «*Amor Scribendi*». *Lectures des Héroïdes d’Ovide; textes réunis par H. Casanova-Robin*, Grenoble, Millon, 13-35.
- DAVIS, P. J. (1995), “Rewriting Euripides: Ovid, «Heroides» 4”, *Scholia* 4, 41-55.
- (2012), “«A Simple Girl»? Medea in Ovid «Heroides» 12”, *Ramus* 41 (1-2), 33-48.
- DE BEAUVOIR, S. (1998), *El segundo sexo, II*, prólogo de T. López Pardina, traducción de A. Martorell, Madrid, Cátedra, Feminismos. (Original publicado en 1949).
- DE VITO, A. F. (1994), “The essential seriousness of «Heroides» 4”, *RhM* 137 (3-4), 312-330.
- DELIGNON, B. (2006), “Genres nobles et genres mineurs dans Les «Héroïdes» d’Ovide”, *BAGB* 1, 148-188.

- DOLEZEL, L. (1997a), “Mímesis y mundos posibles”, en A. Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria. Por L. Dolezel y otros*, compilación de textos, introducción y bibliografía de A. Garrido Domínguez, Madrid, Arco/Libros, 69-94. (Artículo original publicado en 1988; traducido por M. Baselga).
- (1997b), “Verdad y autenticidad en la narrativa”, en A. Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria. Por L. Dolezel y otros*, compilación de textos, introducción y bibliografía de A. Garrido Domínguez, Madrid, Arco/Libros, 95-122. (Artículo original publicado en 1980; traducido por M. Baselga).
- (1999), *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, traducción de F. Rodríguez, Madrid, Arco/Libros. (Original publicado en 1998).
- DRINKWATER, M. O. (2007), “Which letter? Text and subtext in Ovid’s «Heroides»”, *AJPh* 128 (3), 367-387.
- (2013), “«Militia amoris»: fighting in love’s army”, en T. S. Thorsen (ed.), *The Cambridge companion to love elegy*, Cambridge-New York, Cambridge University Pr., 194-206.
- ECO, U. (1979), *Obra abierta*, traducción de R. Berdagué, Barcelona, Ariel. (Original publicado en 1962).
- (1981), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, traducción de R. Pochtar, Barcelona, Lumen. (Original publicado en 1979).
- ERRANDONEA, I. (1958), *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*, Madrid, Escelicer.
- ESTEBAN SANTOS, A. (2006), “Esposas en guerra (esposas del ciclo troyano): heroínas de la mitología griega II”, *CFC(G)* 16, 85-106.
- FABRE-SERRIS, J. (2005), “Sulpicia: une autre voix feminine dans Les Héroïdes. Propositions de lecture des lettres 4 et 15”, *REL* 83, 120-135.
- FANTHAM, E., FOLEY, H. P., KAMPEM, N. B., POMEROY, S. B. Y SHAPIRO, H. A. (1994), *Women in the classical world: image and text*, New York-Oxford, Oxford University Pr.
- FARRELL, J. (1992), “Dialogue of Genres in Ovid’s «Lovesong of Polyphemus» («Metamorphoses» 13.719-897)”, *AJPh* 113, 235-268.
- (1998), “Reading and Writing the «Heroides»”, *HSPH* 98, 307-338.
- (2003), “Classical Genre in Theory and Practice”, *New Literary History* 34 (3), 383-408.



- (2009), “Ovid’s Generic Transformations”, en P. E. Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Oxford, Blackwell, 370-380.
- FEDELI, P. (2004), “Properzio cacciatore intrepido, ma non troppo 2,19”, en M.<sup>a</sup> T. Amado Rodríguez, C. Cabrillana Leal, E. M. Castro Caridad, C. Criado Boado y A. Pereiro Pardo (coords.), *Iucundi acti labores. Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 249-250.
- FERGUSON, J. (1960), “Catullus and Ovid”, *AJPh* 81, 337-357.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C. (2000), “Otra vez Ariadna en la playa: «perfide lectule» en «Heroidas» X, 58”, en V. Bécares Botas, J. C. Fernández Corte, R. Cortés Tovar y F. Pordomingo Pardo (coords.), *Intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid, Ediciones Clásicas, 267-282.
- (2018), “El fallido abrazo de Ulises y Eneas a sus madres: autocitación pertinente y memoria impertinente”, en R. Cortés Tovar, S. González Marín y J. Cantó Llorca (eds.), *«Cum mens onus reponit»... Artículos inéditos y selección de conferencias*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 75-87.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C. Y CANTÓ LLORCA, J. (2008), “Introducción”, en J. C. Fernández Corte y J. Cantó Llorca (eds.), *Publio Ovidio Nasón. Metamorfosis. Libros I-V*, traducción, introducción y notas de J. C. Fernández Corte y J. C. Llorca, Madrid, Gredos, 7-204.
- FISH, S. E. (1989), “La literatura en el lector: estilística afectiva”, en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 111-131. (Artículo original publicado en 1970).
- FLANDERS, B. (2012), “«omne patens»: Reading narrative space in Ovid’s «Heroides»”, *Hermathena* 193, 57-76.
- FOLEY, H. P. (1981), “The conception of Women in Athenian Drama”, en H. P. Foley (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York, Gordon & Breach Science Publ., 127-168.
- FUENTES GONZÁLEZ, P. P. (2007), “Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función”, *Florentia iliberritana* 18, 27-67.
- FULKERSON, L. (2002), “(Un)Sympathetic Magic. A Study of *Heroides* 13”, *AJPh* 123 (1), 61-87.
- (2003), “Chain(ed) Mail: Hypermestra and the dual readership of *Heroides* 14”, *TAPhA* 133 (1), 123-145.

- (2005), *The Ovidian heroine as author. Reading, writing and community in the «Heroides»*, Cambridge-New York, Cambridge University Pr.
- (2009), “The «Heroides»: Female elegy?”, en P. E. Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Oxford, Blackwell, 78-89.
- GALINSKY, G. K. (1996), *Augustan Culture: an interpretive introduction*, Princenton (N.J.), Princenton University Pr.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1997), “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, en A. Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria. Por L. Dolezel y otros*, compilación de textos, introducción y bibliografía de A. Garrido Domínguez, Madrid, Arco/Libros, 11-40.
- GASTI, H. (1993), “Sophocles’ «Trachiniae»: a social or externalized aspect of Deianeira’s morality”, *A&A* 39, 20-28.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus. (Original publicado en 1982).
- (1998), *Nuevo discurso del relato*, traducción de M. Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra. (Original publicado en 1983).
- GIANGRANDE, G. (2002), “Medea y la concepción del amor en Apolonio Rodio”, en A. López López y A. Pociña Pérez (eds.), *Medeas, versiones de un mito desde Grecia hasta hoy, I*, Granada, Universidad de Granada, 329-346.
- GIBSON, R. (2004), “Love Elegy”, en S. J. Harrison (ed.), *A companion to Latin Literature*, Oxford-Malden (Mass.), Blackwell, 159-173.
- GIOMINI, R. (1993), “Ancora sulla struttura retorica nelle «Heroides» ovidiane: l’epistola di Fedra a Ippolito”, en B. Amata (ed.), *Cultura e lingue classiche: 3, 3° convegno di aggiornamento e di didattica: Palermo, 29 ottobre-1 novembre 1989*, Roma, L’Erma di Bretschneider, 347-358.
- GOLD, B. K. (1993), “But Ariadna was never there in the first place: finding the female in Roman poetry” en N. S. Rabinowitz y A. Richlin (eds.), *Feminist Theory and Classics*, New York-London, Routledge, 75-101.
- GONZÁLEZ GARCÍA, F. J. (1996), “Mito e ideología: supremacía masculina y sometimiento femenino en el mundo griego antiguo”, en C. J. Bermejo Barrera, F. J. González García y S. Rebores Morillo (eds.), *Los orígenes de la mitología griega*, Torrejón de Ardoz, Akal, 163-216.
- GONZÁLEZ MAESTRO, J. (2007), *Los materiales literarios*, 136-151. Recuperado de URL: <http://jesus-g-maestro.blogspot.com/2015/01/wolfgang-iser.html> [12/05/2019]

- GOODMAN, E. (1996), *Literature and Gender*, Routledge, London.
- GOWARD, B. (2004): “«Trachiniae»: Introduction”, en P. E. Easterling (ed.), *Sophocles: plays. Trachiniae*; translation and commentary by R. C. Jebb; general editor, P. E. Easterling; introduction, B. Goward, London, Bristol Classical Pr., 31-48.
- GUILLÉN, C. (1998), *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets.
- HALLERAN, M. R. (2005), “Episodes”, en J. W. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, Blackwell, 167-182.
- HALLETT, J. P. (1973), “The Role of Women in Roman Elegy: Counter-Cultural Feminist”, *Arethusa* 6, 103-124.
- (1974), “Women in Roman Elegy: A Reply”, *Arethusa* 7, 211–17.
- (2012), “Women in Augustan Rome”, en S. L. James y S. Dillon (eds.), *A Companion to Women in the Ancient World*, Chichester-Malden (Mass.), Wiley-Blackwell, 372-384.
- HARDIE, Ph. (2002a), “Dateline”, en Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge-New York, Cambridge University Pr., 368-370.
- (2002b), “*Heroides* 13. Laudamia: a tragic Pygmalion”, en Ph. Hardie (ed.), *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge-New York, Cambridge University Pr., 132-137.
- (2012), *Rumour and Renown*, Cambridge, Cambridge University Pr.
- HARMON, A. M. (1912), “Protesilaudamia Laevii”, *AJPh* 33 (2), 186-194.
- HARRISON, S. J. (2002), “Ovid and genre: evolutions of an elegist”, en Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge-New York, Cambridge University Pr., 79-94.
- HARVEY, E. D. (1989), “Ventriloquizing Sappho: Ovid, donne, and the erotics of the feminine voice”, *Criticism* 31, 115-138.
- HENRY, M. M. Y JAMES, S. L. (2012), “Woman, City and state: theories, ideologies, and concepts in the Archaic and Classical Periods”, en S. L. James y S. Dillon (eds.), *A Companion to Women in the Ancient World*, Chichester-Malden (Mass.), Wiley-Blackwell, 84-95.
- HINDS, S. E. (1987), *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge, University Pr.
- (1993), “Medea in Ovid: scenes from the life of an intertextual heroine”, *MD* 30, 9-47.

- HOEY, T. F. (1979), "The Date of the «Trachiniae»", *Phoenix* 33, 210-232.
- IGUALADA BELCHÍ, D. A. (1994), "Estrategias comunicativas: la pregunta retórica en el español", *REspLing* 24 (2), 329-344.
- ISER, W. (1972), *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Fink.
- (1987), *El acto de leer: teoría del efecto estético*, traducción española de J. A. Gibernat y M. Barbeito, Madrid, Taurus. (Original publicado en 1972).
- (1989), "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 149-164. (Artículo original publicado en 1972).
- JACOBSON, H. (1974), *Ovid's «Heroides»*, Princeton, Princeton University Pr.
- JENS, W. (1955), *Die Stichomythie in den frühen griechischen Tragödie*, München, Beck.
- JOLIVET, J.-Ch. (1992), "Philologie et mythologie dans la XIII<sup>e</sup> Héroïde (vv. 63-100)", *REL* 70, 138-148.
- (2001), *Allusion et fiction épistolaire dans les «Héroïdes»: recherches sur l'intertextualité ovidienne*, Paris, De Boccard.
- JOUAN, F. (1966), *Euripide et les légendes des chants cypriens des origines de la guerre de Troie à l'Iliade*, Paris, Les Belles Lettres.
- KAUFFMAN, L. S. (1986), *Discourses of desire: Gender, genre and epistolarity fictions*, Ithaca-London, Cornell University Pr.
- KENNEDY, D. F. (1984), "The epistolary mode and the first of Ovid's «Heroides»", *CQ* 34, 413-422.
- (2002), "Epistolarity: the «Heroides»", en Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge-New York, Cambridge University Pr., 217- 232.
- KENNEY, E. J. (1982), "Ovid", en E. J. Kenney y W. V. Clausen (eds.), *The Cambridge History of Classical Literature II: Latin Literature*, Cambridge, Cambridge University Pr., 420-457.
- KIRKWOOD, G. M. (1958), *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca (N.Y), Cornell University Pr.
- KNOX, P. E. (1986a), *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge, The Philol. Soc.
- (1986b), "Ovid's «Medea» and the Authenticity of «Heroides» 12", *HSPH* 90, 207-223.
- (2002), "The «Heroides»: elegiac voices", en B. W. Boyd (ed.), *Brill's*

- Companion to Ovid*, Leiden-Boston (Mass.), Brill, 117-139.
- (2009), “Chronological table of important events in Roman History and Literature during the life of Ovid”, en P. E. Knox (ed.), *A Companion to Ovid*, Oxford, Blackwell, xvii-xviii.
- KRISTEVA, J. (1997), “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección y traducción de D. Navarro, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1-24. (Artículo original publicado en 1967).
- KROLL, W. (1924), *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart, Metzler.
- KROON, C. (1995), “Discourse particles in latin. A study of «nam», «enim», «autem», «vero» and «at»”, Amsterdam, Gieben.
- LABATE, M. (1977), “La Canace Ovidiana e l’«Eolo» di Euripide”, *ASNP* 7, 583-593.
- LANDOLFI, L. (2000a), “Strategie della seduzione: l’«ars amatoria» di Fedra”, en L. Landolfi (ed.), *«Scribentis imago»: eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna, Pàtron, 11-43.
- (2000b), “Palinsesto elegiaco: Laodamia anxia coniux”, en L. Landolfi (ed.), *«Scribentis imago»: eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna, Pàtron, 163-199.
- LESKY, A. (1989/1969), *Historia de la Literatura Griega*, versión española de J. M.<sup>a</sup> D. Ragañón y B. Romero (4<sup>a</sup> reimpresión), Madrid, Gredos. (Original publicado en 1963).
- LINDHEIM, S. H. (2003), *Mail and Female: epistolary narrative and desire in Ovid’s «Heroides»*, Madison (Wis.), University of Wisconsin Pr.
- LLAGÜERRI PUBILL, N. (2015), *Nodrizas de tragedia: mujeres al servicio del teatro griego*, Valencia, JPM Ediciones.
- LÓPEZ EIRE, A., Y VELASCO LÓPEZ, H. (2012), *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres*, Madrid, Arco/Libros.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1988), “Tragedia: Eurípides”, en J. A. López Férez (coord.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, 352-405.
- (2007), “Deyanira y Heracles en Sófocles. La esposa y el héroe: dos mundos opuestos”, *CFC(G)*17, 97-143.
- LUCK, G. (1969), *Untersuchungen zur Textgeschichte Ovids*, Heidelberg, Winter.
- LUPPE, W. (1982), “Die Hypotheseis zu Euripides’ «Alkestis» und «Aiolos». P. Oxy. 2457”, *Philologus* 126, 10-18.

## Referencias bibliográficas

- LUQUE MORENO, J. (1980), “Fedra. Introducción”, en J. Luque Moreno (ed.), *Séneca. Tragedias II. Fedra. Edipo. Agamenón. Tiestes. Hércules en el Eta. Octavia*, introducción, traducción y notas de J. Luque Moreno, Madrid, Gredos, 15-21.
- LYNE, R. O. A. M. (1979), “*Seruitium amoris*”, *CQ* 29, 117-130.
- (1998), “Love and Death: Laodamia and Protesilaus in Catullus, Propertius, and others”, *CQ* 48 (1), 200-212.
- MARCH, J. R. (1987), *The Creative Poet: Studies on the treatment of myths in greek poetry*, London, Inst. of Class. Stud.
- MAYER, M. (1885), “Der Protesilaos des Euripides”, *Hermes* 20 (1), 101-143.
- MERKLIN, H. (1968), “Arethusa und Laodamia”, *Hermes* 96 (3), 461-494.
- MILLER, P. A. (2004), *Subjecting verses. Latin love elegy and the emergence of the real*, Princenton (N. J), Princenton University Pr.
- MORELLI, A. (2004), “L’elegia e i suoi confini: Fedra e Medea tra Ovidio e Seneca”, en M. P. Pieri (ed.), *Percorsi della memoria, II*, Firenze, Polistampa, 37-82.
- MORELLO, R. Y MORRISON, A. D. (2007), *Ancient letters: classical and late antique epistolography*, Oxford-New York, Oxford University Pr.
- MOSSÉ, C. (1990), *La mujer en la Grecia clásica*, traducción de C. M.<sup>a</sup> Sánchez, Madrid, Nerea. (Original publicado en 1983).
- MOYA DEL BAÑO, F. (1969), *Estudio Mitográfico de las «Heroidas» de Ovidio*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (2018), “Ovidio y las mujeres víctimas de la guerra en las «Heroidas»”, en E. Falque y M<sup>a</sup> J. Muñoz (ed.), *Estudios Clásicos: Ovidio 2000 años después* (4), 89-100.
- MUÑOZ MARTÍN, N. (1985), *Teoría epistolar y concepción de la carta en Roma*, Granada, Universidad de Granada.
- MURGATROYD, P. (1975), “«Militia amoris» and the Roman Elegists”, *Latomus* 34, 59-79.
- (1981), “«Seruitum amoris» and the Roman elegists”, *Latomus* 40, 589-606.
- (2014), “Ovid’s Hermione: a kaleidoscopic heroine”, *CQ* 64 (2), 850-853.
- NELLI, M. F. (2006), “El mito de Heracles en Baquílides. Su relevancia para el análisis de las «Traquinias» de Sófocles”, *Synthesis* 13, 1-14.
- NIKOLAIDIS, A. G. (1985), “Some observations on Ovid’s lost «Medea»”, *Latomus* 44, 383-387.
- NÚÑEZ PAZ, M.<sup>a</sup> I. (1988), *Consentimiento matrimonial y divorcio en Roma*, Salamanca,

- Ediciones Universidad de Salamanca.
- OBRIST, K. (2011), “Deyanira, asesina de Heracles: Un estudio de la coagulación mítica en «Traquinias» a partir del epinicio 5 y el ditirambo 16 de Baquilides”, *Veleia* 28, 175-190.
- OPPEL, E. (1968), *Ovids «Heroides». Studien zur inneren Form und zur Motivation*, Erlangen, Hogl.
- PAPADOPOULOU, T. (1997), “The presentation of the inner self: Euripides’ «Medea» 1021-55 and Apollonius Rhodius’ «Argonautica» III.772-801”, *Mnemosyne*, Ser. 4, 50 (6), 641-664.
- PASCUAL LÓPEZ, X. (2010), “La mujer en la paremiología española de origen latino y griego: ámbito doméstico y vida conyugal”, *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* (11), 155-173.
- PEARSON, C. S. (1980), “Simile and imagery in Ovid’ «Heroides» 4 and 5”, *ICS* 5, 110-129.
- PHILIPPIDES, K. (1996), “Canace Misunderstood: Ovid's «Heroides» XI”, *Mnemosyne*, Ser. 4, 49 (4), 426-439.
- POCIÑA PÉREZ, A. (1973), “El teatro latino en la época de Augusto”, *Helmantica* 24, 511-526.
- (2002), “Ovidio y el teatro: la tragedia «Medea»”, en A. López López y A. Pociña Pérez (eds.), *Medeas, versiones de un mito desde Grecia hasta hoy, I*, Granada, Universidad de Granada, 447-458.
- POMEROY, S. B. (1990<sup>2</sup>/1987), *Diosas, ramerías, esposas y esclavas: mujeres en la Antigüedad clásica*, traducción de R. Lezcano Escudero, Madrid, Akal. (Original publicado en 1975).
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1997), “Lírica y ficción”, en A. Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria. Por L. Dolezel y otros*, compilación de textos, introducción y bibliografía de A. Garrido Domínguez, Madrid, Arco/Libros, 241-268.
- PROCHÁZKA, M. (1997), “Naturaleza del texto dramático”, en M. C. Bobes Naves (comp.), *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco/Libros, 57-81. (Artículo original publicado en 1984; traducción de E. Álvarez López).
- PULEO GARCÍA, A. H. (2000), *Filosofía, género y pensamiento*, Valladolid, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- PURSER, L. C. (1898), “Introduction”, en A. Palmer (ed.), *P. Ovidi Nasonis. Heroides*.

## Referencias bibliográficas

- With the Greek translation of Planudes*, Oxford, Clarendon Pr., IX-LIX.
- RAMÍREZ DE VERGER JAÉN, A. (2005b), “On Ovid, «Heroides» 4.175-6”, *Mnemosyne*, Ser. 4, 58 (3), 429-431.
- RAMSBY, T. R. (2005), “Striving for permanence: Ovid’s funerary inscriptions”, *CJ* 100 (4), 365-391.
- RIFFATERRE, M. (1976), *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral.  
(Original publicado en 1971).
- RIVERA GARRETAS, M.<sup>a</sup> M. (1994), *Nombrar el mundo en femenino: pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona, Icaria.
- ROBERTS, D. H. (2005), “Beginnings and Endings”, en J. W. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, Blackwell, 136-148.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1966), *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, Revista de Occidente.
- (1994), “Amor y matrimonio: algunos precedentes antiguos”, *Educa: revista galega do ensino* 4, 45-56.
- ROMILLY, J. DE (2019), *La tragedia griega*, traducción de J. Terré, Madrid, Gredos.  
(Original publicado en 1970).
- ROSATI, G. (1984a), “Forma elegiaca di un simbolo letterario: la Fedra di Ovidio”, en R. Uglione (ed.), *Atti delle giornate di studio su Fedra, Torino 7-8-9 maggio 1984*, Torino, Delegazione dell’AICC, 113-131.
- (1984b), “«Aeolis Aeolidae»... Sull’autenticità di un distico ovidiano («Her». 11, 0 a-b)”, *RFIC* 112, 417-426.
- (1991), “Protesilao, Paride e l’amante elegiaco: un modello Omerico in Ovidio”, *Maia* 43, 103-114.
- (1992), “L’elegia al femminile: le «Heroides» di Ovidio (e altre heroides)”, *MD* 29, 71-74.
- RUIZ DE ELVIRA PRIETO, A. (1970), “Varia Mythographa”, *Emerita* 38, 291-310.
- (1991), “Laodamía y Protesilao”, *CFC(L)* I, 139-158.
- SABOT, A. F. (1981), “Les «Héroïdes» d’Ovide: préciosité, rhétorique et poésie”, *ANRW* II, 31 (4), 2552-2636.
- SAVALLI, I. (1983), *La donna nella società della Grecia antica*, Bologna, Pàtron editore.
- SCOTT, M. (1997), “The character of Deianeira in Sophocles’ «Trachiniae»”, *AClass* 40, 33-47.
- SÉCHAN, L. (1953), “La légende de Protésilas”, *BAGB* 4, 3-27.



- SHARROCK, A. R. (1991), “Womanaufacture”, *JRS* 81, 36-49.
- SHOWALTER, E. (1979), “Towards a Feminist poetics”, en M. Jacobus (ed.), *Women Writing and Writing about Women*, New York, Barnes & Noble, 22-41.
- SIEGFRIED, J. (1973), “The 14th Heroid Letter of Ovid and the Danaid Trilogy of Aeschylus”, *Mnemosyne* 26, 239-248.
- SILVA, M. F. (2008), “La «Fedra» de Eurípides. Ecos de un escándalo”, en A. Pociña Pérez y A. López López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad de Granada, 105-123.
- SMITH, R. A. (2006), “Fantasy, myth and love letters, text and tale in Ovid’s «Heroides»”, en P. E. Knox (ed.), *Oxford readings in Ovid*, Oxford-New York, Oxford University Pr., 217- 237. (Publicado por primera vez en 1994).
- SOCAS, F. (1991), “El problema del interlocutor en los *Amores* de Ovidio”, *Habis* 22, 223-246.
- SPENTZOU, E. (2003), *Readers and writers in Ovid’s «Heroides». Transgressions of genre and gender*, Oxford-New York, Oxford University Pr.
- SPOTH, F. (1992), *Ovids «Heroides» als Elegien*, München, Beck.
- STOESSL, F. (1945), *Der Tod des Herakles. Arbeitsweise und Formen der antiken Sagedichtung*, Zürich, Rhein-Verlag.
- STOWERS, S. K. (1986), *Letter writing in Greco-Roman antiquity*, Philadelphia (Pa.), Westminster John Knox Pr.
- THORSEN, T. S. (2013a), “Ovid the love elegist”, en T. S. Thorsen (ed.), *The Cambridge companion to love elegy*, Cambridge-New York, Cambridge University Pr., 114-132.
- (2013b), “The Latin elegiac couplet”, en T. S. Thorsen (ed.), *The Cambridge companion to love elegy*, Cambridge-New York, Cambridge University Pr., 367-377.
- TOLKIEHN, J. (1906), “Zur XII Heroide Ovids”, *WKPh* 23, 1208-1214.
- TORRESIN, G. (1998), “Ovids Phaedra in der mythologischen Tradition Ep. Her. 4 – der Briefeiner Person Delirans”, *C&M* 49, 163-235.
- TRAPP, M. B. (2003), *Greek and latin letters: an anthology with translation*, Cambridge-New York, Cambridge University Pr.
- TREGGIARI, S. (1991), *Roman marriage: iusti coniuges from the time of Cicero to the time of Ulpian*, Oxford, Clarendon Pr.
- VARA DONADO, J. (1993), “Introducción: Las «Traquinias»”, en J. Vara Donado (ed.),

- Sófocles. Tragedias Completas*, traducción de J. Vara Donado, Madrid, Ediciones Cátedra, 83-87.
- VELTRUSKÝ, J. (1997), “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”, en M. C. Bobes Naves (comp.), *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco/Libros, 31-55. (Artículo original publicado en 1976; traducido por L. Bartos).
- VESSEY, D. W. T. (1969), “Notes on Ovid, «Heroides» 9”, *CQ* 19, 349-361.
- VIARRE, S. (1969), “Laodamie, héroïne élégiaque”, en J. Bibauw (ed.), *Hommages à Marcel Renard*, I, Bruxelles, 60 rue Colonel Chaltin, 768-777.
- (1977), “La rhétorique et l’imagination dans la IX<sup>e</sup> Héroïde (Déjanire à Hercule)”, *Helmantica* 28, 549-560.
- (2007), “Canacé et Macarée, du cosmos à l’inceste (Héroïde XI)”, en H. Casanova-Robin (ed.), *«Amor Scribendi». Lectures des «Héroïdes» d’Ovide*, textes réunis par H. Casanova-Robin, Grenoble, Millon, 81-91.
- WAGENVOORT, H. (1980), *Pietas. Selected studies in roman religion*, Leiden, Brill.
- WALDOCK, A. J. A. (1951), *Sophocles the dramatist*, Cambridge, Cambridge University Pr.
- WEINER, A. (1980), “The function of the tragic Greek chorus”, *Theatre Journal* 32 (2), 205-212.
- WELLECK, R. Y WARREN, A. (1985<sup>4</sup>/1953), *Teoría literaria*, versión española de J. M.<sup>a</sup> Gimeno; prólogo de Dámaso Alonso, Madrid, Gredos. (Original publicado en 1949).
- WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. VON (1925), *Sammelbuch griechischer Urkunden Aegypten*, Berlin, De Gruyter.
- WILLIAMS, G. D. (1992), “Ovid’s Canace: dramatic irony in «Heroides» 11”, *CQ* 42, 201-209.
- (1997), “Writing in the mother-tongue: Hermione and Helen in «Heroides» 8 (A Tomitan approach)”, *Ramus* 26 (2), 113-137.
- (2012), “Medea in Metamorphoses 7: magic, moreness and the «maius opus»”, *Ramus* 41 (1-2), 49-70.
- WOLFF, E. (1971), “Der intendierte Leser”, *Poetica* 4, 141-166.
- WYKE, M. (1987), “Written Women: Propertius’ scripta puella”, *JRS* 77, 47-61.
- (1995), “Taking the woman’s part: engendering Roman elegy”, en A. J. BOYLE (ed.), *Roman Literature and Ideology. Ramus essays for J. P. Sullivan*, Bendigo-Victoria, Aureal Publications, 110-128.

## Referencias bibliográficas

ZOELLNER, F. (1892), *Analecta Ovidiana*, Leipzig, Kessinger.



## **Anexos**

# **Traducciones de las *Heroidas* analizadas**



III. TRADUCCIÓN DE LA *CARTA DE DEYANIRA A HÉRCULES*

- a [Me envía al Alcida, carta confidente de sus pensamientos,  
b Una esposa... si es que Deyanira es tu esposa.]  
Me congratulo de que Ecalia se sume a nuestros triunfos,  
Lamento que el vencedor haya sucumbido ante la vencida.  
Ha llegado de improviso a las ciudades pelasgas un rumor  
Deshonroso y que deben negar tus hechos.
- 5 A quien jamás Juno y su larga serie de trabajos,  
Dominaron, Yole le ha puesto el yugo.  
Que desee esto Euristeo, que lo desee la hermana del Tonante  
Y que se alegre tu madrastra por esta mancha en tu vida.  
Pero que no lo desee aquel para quien una noche (si se cree), una sola
- 10 No fue tan larga como para concebirte a ti, tan grande.  
Más daño que Juno te ha causado Venus: aquella, oprimiéndote,  
Te ensalzó, esta bajo su débil pie tiene tu cuello.  
Vuélvete a mirar el mundo pacificado por tu fuerza salvadora:  
Allí por donde el cerúleo Nereo la ancha tierra abraza.
- 15 La paz en la tierra y todos los mares están en deuda contigo,  
Pues llenaste con tus servicios ambas moradas del sol.  
Al cielo que te va a sostener lo sostuviste antes tú mismo:  
Pues apoyándose en Hércules afianzó los astros Atlas.  
¿Qué consigues sino que tu notoriedad sea cuestionada por esta lamentable vergüenza
- 20 Si coronas tus hazañas anteriores con el estigma de un estupro?  
¿No cuentan que ahogaste apretándolas con fuerza a dos serpientes  
Cuando en tu cuna de niño ya eras digno de Júpiter?  
Comenzaste mejor que acabas; tus últimos actos se inclinan ante los primeros:  
No se parecen este hombre y aquel niño.
- 25 A quien ni mil fieras, ni el enemigo hijo de Estéleno,  
Ni Juno pudieron vencer, lo vence Amor.  
Con todo, se me considera bien casada porque me llaman esposa de Hércules  
Y porque sea mi suegro el que truena en lo alto sobre rápidos caballos.  
Tan mal como se avienen al arado dos novillos desiguales

**Anexos: Traducción de la *Carta de Deyanira a Hércules***

- 30 Así es oprimida por un gran marido una esposa más pequeña.  
No es un honor, sino una apariencia dañina para quienes lleven la carga.  
Mujer, si quieres casarte bien, cástate con un igual.  
Mi marido está siempre lejos, y lo conozco más como huésped que como esposo,  
Y monstruos y fieras terribles persigue.
- 35 Yo por mi parte en una casa vacía entregada a virtuosos votos  
Me atormento con el temor de que mi marido muera a manos de un encarnizado enemigo.  
Entre serpientes y jabalíes y voraces leones  
Me arrojan y entre perros dispuestos a mordirme con sus tres bocas.  
Me agitan las entrañas de las reses y los vanos fantasmas del sueño
- 40 Y los auspicios consultados en el secreto de la noche.  
Estoy al acecho, infeliz, de los murmullos de la incierta Fama,  
Y mi temor desaparece ante una dudosa esperanza, y la esperanza ante el temor.  
Tu madre está lejos y lamenta haber agradado al poderoso dios,  
Y ni tu padre Anfitrión ni tu hijo Hilo están aquí;
- 45 Euristeo, árbitro de la injusta ira de Juno,  
Me hace sufrir, y la ira perenne de la diosa.  
Soportar esto es poco para mí. Tú le añades amores extranjeros  
Y que de ti cualquiera puede convertirse en madre;  
No voy a hablar ni de Auge, violada en los valles partenios,
- 50 Ni de tu parto, ninfa de Órmeno.  
Ni te echaré en cara a las hermanas, turba teutrancia,  
De cuya multitud no dejaste ni una intacta.  
Sólo a una adúltera, reciente delito, voy a nombrar,  
Por la que yo me he convertido en madrastra del lidio Lamo.
- 55 El Meandro, que tantas veces corre por las mismas tierras  
Y que sobre sí a menudo vuelve sus cansadas aguas,  
Ha visto collares colgados en el cuello de Hércules,  
En aquel cuello para el que el cielo fue carga pequeña.  
¿No te dio vergüenza ceñir con oro tus fuertes brazos
- 60 Ni poner gemas en tus macizos músculos?  
¡Y eso que la vida del azote de Nemea murió bajo estos brazos,  
Y que por eso tu hombro izquierdo viste su piel!  
Te has atrevido a coronar con una mitra tus erizados cabellos.



**Anexos: Traducción de la *Carta de Deyanira a Hércules***

Más apropiado es el álamo blanco para la cabellera de Hércules.

65 ¿No te da vergüenza haber perdido el decoro dejándote ceñir  
Con un sujetador maeonio al modo de una muchacha lasciva?

¿No se te apareció la imagen del sanguinario Diomedes,  
Que, inhumano, alimentó a sus yeguas con carne humana?  
Si te hubiera visto Busiris con este atuendo

70 Tú, su vencedor, habrías sentido vergüenza ante el vencido.  
Que arranque Anteo los cordones de tu macizo cuello  
Para no abochornarse por haber sucumbido ante un hombre afeminado.  
Se dice de ti que has tenido el canastillo entre las muchachas jonias  
Y que has sentido terror ante las amenazas de tu dueña.

75 ¿No rechazas, Alcida, haber puesto en los pulidos canastillos  
Tu mano vencedora en mil trabajos,  
Y estiras los gruesos hilos con tu duro pulgar  
Y le devuelves la tarea correspondiente a tu hermosa dueña?  
¡Ay! ¡Cuántas veces retorciendo los hilos con tus macizos dedos

80 Tus manos tan fuertes han partido los husos!  
Se cree que tú, infeliz, temiéndole a las correas del látigo,  
A los pies de tu dueña has sentido terror a sus amenazas.  
Narrabas con extraordinaria ostentación los impresionantes orígenes de tu gloria  
Y las hazañas que debías ocultar,

85 Sin duda que tu mano infantil ató por su cola  
A las enormes serpientes, ya estranguladas,  
Y cómo el jabalí tegeó en el Erimanto fértil en cipreses  
Cae e incluso le hace daño a la tierra con su enorme peso.  
Ni las cabezas colgadas de las moradas tracias

90 Ni las yeguas engordadas con carne humana te callas;  
Ni a Gerión, dueño del rebaño ibero,  
Monstruo de tres cuerpos, aunque era uno solo en tres;  
Ni a Cerbero, que se divide a partir de un solo tronco en igual número de perros,  
Con sus cabellos enredados de amenazadoras serpientes,

95 Ni a la sierpe, que renacía de cada fecunda herida,  
Fértil y enriquecida por sí misma a partir de sus propios daños;  
Ni a aquel que, tras ser estrangulado entre tu zurdo flanco y tu zurdo brazo,

## Anexos: Traducción de la *Carta de Deyanira a Hércules*

- Quedó colgando como una pesadísima carga,  
Ni siquiera la formación ecuestre expulsada de las montañas tesalias,  
100 Erróneamente confiada en sus cascos y en su cuerpo híbrido.  
¿Puedes contar tú esto espectacular con tu manto sidonio?  
¿No guarda silencio tu lengua, impedida por tal atuendo?  
También se adornó la ninfa dardánide con tus armas  
Y tomó de su cautivo varón los célebres trofeos.
- 105 Ve ahora, ensalza tu vigor y da cuenta de tus valerosas hazañas.  
Ya que tú no podrías serlo, con razón fue ella el hombre.  
A ella eres tanto más inferior, cuanto que vencerte a ti, lo más grande del mundo,  
Era mayor logro que vencer a los que tú venciste.  
A ella la promociona la grandeza de tus acciones:
- 110 Retírate de entre los buenos, pues tu amiga es heredera de tu gloria.  
¡Vergüenza! Las pieles erizadas arrancadas de las costillas del  
Duro león han cubierto su delicado costado.  
Te engañas, y no sabes nada. No son aquellos los despojos del león,  
Sino los tuyos, y tú sí que eres el vencedor de la fiera, pero aquella lo es de ti.
- 115 Una mujer apenas capaz de soportar un canastillo cargado de lana,  
soportó las flechas negras por el veneno de Lerna,  
Y armó su mano con la clava domadora de fieras,  
Y contempló en el espejo las armas de su marido.  
Aunque había oído esto, pude no creer en los rumores,
- 120 Además el dolor llega débil a los sentimientos desde los oídos.  
Pero ante mis ojos traen a una concubina forastera  
Y a mí, no me es posible ocultar lo que sufro.  
No permites que la aparten: por medio de la ciudad llega la cautiva  
Que tienen que ver mis ojos a la fuerza,
- 125 Y no llega al modo de las cautivas, con los cabellos desaliñados,  
Confesando su fortuna con el rostro cubierto.  
Avanza abiertamente, espectacular con ostentación de oro,  
Del mismo modo que también tú en frigia te adornabas.  
Altiua, da la cara al pueblo, como si fuera Hércules el vencido:
- 130 Se podría pensar que Ecalia está en pie con su padre vivo.  
Quizás también, repudiada la etólida Deyanira

- Y abandonado el apelativo de concubina, será ella tu esposa,  
Y un infamante Himeneo unirá los cuerpos desvergonzados  
De la Euritida Yole y el loco Alcida.
- 135 El espíritu se me escapa con esta visión y un frío me recorre el cuerpo entero  
Y yace en mi regazo mi mano extenuada.  
A mí también, como a muchas, me amaste, pero a mí sin crimen.  
No te abochornes, dos veces fui para ti motivo de lucha.  
Llorando, su cornamenta recogió el Aqueloo en sus húmedas orillas
- 140 Y sus mutiladas sienes sumergió en el agua cenagosa;  
Neso, el semihombre, sucumbió en el mortífero Eveno  
Y manchó sus aguas con su sangre equina.  
¿Pero por qué cuento yo esto? Mientras escribo me llega la Fama  
Mensajera de que mi marido se consume por la ponzoña de mi túnica.
- 145 ¡Ay de mí! ¿Qué he hecho? ¿A dónde por amar me ha llevado la locura?  
*Impía Deyanira, ¿por qué dudas en morir?*  
*¿Es que va a morir desgarrado tu esposo en medio del Eta*  
*y tú, causa de tan gran crimen, vas a sobrevivirle?*  
¿Qué puedo hacer aún para que se me considere esposa de Hércules?
- 150 Mi muerte será la prueba de mi matrimonio.  
Tú también reconocerás en mí, Meleagro, a una hermana.  
*Impía Deyanira, ¿por qué dudas en morir?*  
¡Ay funesta casa! En alto trono se sienta Agrio,  
Al abandonado Eneo una indefensa vejez le oprime,
- 155 Está exiliado en desconocidos parajes mi hermano Tideo,  
El otro, en el tizón de su destino se mantuvo vivo,  
Y mi madre atravesó sus entrañas con un puñal.  
*Impía Deyanira, ¿por qué dudas en morir?*  
Suplico sólo esto por las leyes sacratísimas del lecho nupcial,
- 160 Que no parezca que he puesto asechanzas contra tu vida:  
Neso, cuando su ansioso pecho fue traspasado por la flecha  
Dijo: «Esta sangre contiene las fuerzas de amor».  
E impregnada con el veneno de Neso te he enviado la túnica.  
*Impía Deyanira, ¿por qué dudas en morir?*
- 165 Y ya adiós, anciano padre, y Gorge, hermana mía,

**Anexos: Traducción de la *Carta de Deyanira a Hércules***

Y tú, patria, y hermano privado de tu patria,

Y también tú, luz de este día, la última para mis ojos,

Y tú, marido mío (¡pero, ojalá pudieras!), y también tú, Hilo, hijo mío, adiós.

