



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS

*Las cartas de Enone y Paris: Análisis
comparativo*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LETRAS CLÁSICAS

PRESENTA

VERÓNICA VEGA SALGADO

ASESORADA POR

DRA. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ

JUNIO, 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Por todo el tiempo invertido en este trabajo, por la dedicación con la que me forma, por su compromiso, disposición y generosidad, por ser mi apoyo intelectual y material, por ser una guía, quedo inmensa e inexpresablemente agradecida con la doctora Carolina Ponce. A ella debo la realización de este trabajo, el cumplimiento de un sueño y el descubrimiento de nuevos horizontes.

Agradezco también a mis sinodales: al doctor José Quiñones, por cuanto ha colaborado en mi formación profesional; a la doctora Leticia López, por el entusiasmo con que recibe mi trabajo; a la licenciada Lourdes Santiago, por haber revisado tan exhaustivamente mi tesis; a la licenciada Roxana Hernández, por todo lo que he aprendido gracias a ella.

Finalmente, agradezco a mi familia. Mis padres han sido mi impulso y mis hermanos mi compañía. Sin ellos y todas las personas que han cuidado de mí, no habría tenido la fuerza ni los medios para esta empresa.

ÍNDICE

Índice	
<hr/>	
Introducción	I
<hr/>	
Publio Ovidio Nasón	III
Las <i>Heroidas</i> en el Renacimiento. El problema de A. Sabino	X
Características generales de la obra	XVI
Acerca de la traducción	XX
<i>Heroida V</i> : texto y traducción	1
<hr/>	
<i>Contraheroida</i> : texto y traducción	11
<hr/>	
<i>De Enone a Paris</i> y <i>De Paris a Enone</i> : análisis	19
<hr/>	
Análisis de la <i>Heroida V</i> de P. Ovidio Nasón	21
Análisis comparativo de la <i>Contraheroida V</i>	141
Conclusión	201
<hr/>	
Apéndice	209
<hr/>	
<i>Heroida V</i> . Texto latino con escansión	211
<i>Contraheroida</i> . Texto latino con escansión	219
Glosario de figuras empleadas	225
Mapa de la tróade	231
Bibliografía	233
<hr/>	

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

PUBLIO OVIDIO NASÓN

Publio Ovidio Nasón nació el 23 de marzo del año 43 a.C. en Sulmona, Italia, en la actual región de los Abruzos, aproximadamente a 130 kilómetros al oriente de Roma. El mismo año de su nacimiento es el año de la muerte de Cicerón, y apenas un año antes, en el 44 a.C. había ocurrido la muerte de Julio César. La época en que vivió Ovidio es de gran relevancia histórica, pues llegó al mundo justo un año después del término formal de la República y le tocó crecer durante el periodo de transición al Imperio, para finalmente ser testigo de su consolidación.

Ovidio nace en el seno de una familia acomodada, de linaje de caballeros. Acerca de su infancia y familia, el propio poeta nos habla en la elegía X, del libro IV de las *Tristes*:

Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum,
quem legis, ut noris, accipe posteritas.
Sulmo mihi patria est, gelidis uberrimus undis,
milia qui novies distat ab urbe decem.
5 Editus hic ego sum, nec non, ut tempora noris,
cum cecidit fato consul uterque pari:
si quid est, usque a proavis vetus ordinis heres
non modo fortunae munere factus eques.
Nec stirps prima fui; genito sum fratre creatus,
10 qui tribus ante quarter mensibus ortus erat.
Lucifer amborum natalibus affuit idem:
Una celebrata est per duo liba dies;

haec est armiferae festis de quinque Minervae,
 quae fieri pugna prima cruenta solet.
 15 Protinus excolimur teneri curaque parentis
 imus ad insignes urbis ab arte viros.
 Frater ad eloquium viridi tendebat ab aevo,
 fortia verbosi natus ad arma fori;
 at mihi iam puero caelestia sacra placebant,
 20 inque suum furtim Musa trahebat opus.¹

En ella, como vemos, el autor nos cuenta que él ocupaba el lugar del segundo hijo (siendo menor por un año) y la mención de las habilidades de su hermano en la oratoria. También señala el interés de su padre en que sus hijos recibieran una apropiada educación que les permitiera hacer carrera en la política, así como su propia inclinación hacia la poesía. De igual manera, el poeta relata que su padre no veía con buenos ojos su predilección por la poesía, pues le preocupaba que eso no le diera suficiente hacienda:

Saepe pater dixit “studium quid inutile temptas?
 Maeonides nullas ipse reliquit opes.”²

¹ OVIDIO, *Las tristes*, IV, 10 (las traducciones de *Las tristes*, *Epístolas desde el Ponto* y *Fastos* son de José Quiñones Melgoza):

Yo, a quien lees, soy el cantor aquél de los tiernos amores, / para que sepas quién fui, posteridad, recíbeme. / Tengo por patria a Sulmona, ubérrima en gélidas ondas, / que nueve veces diez millas de la urbe dista. / Yo aquí fui dado a luz, además, porque conozcas los tiempos, / cuando uno y otro cónsul por hado igual cayeron: / si algo esto es, desde mis bisabuelos fui viejo heredero / del gremio, no hoy por don de la fortuna hecho équite. / Ni fui el primer brote; me engendraron ya nacido mi hermano, / que antes cuatro veces tres meses surgido había. / A natalicios de ambos la propia Lucifer presentóse: / se festejaba por dos panes un solo día; / éste es de los cinco festivos a Minerva la armígera, / el primero que suele ser, por la pugna, cruento. / Tiernos, pronto tuvimos cultivo y por afán de mi padre / a varones de la urbe por arte insigne fuimos. / Mi hermano desde la verde edad a la elocuencia tendía, / para fuertes armas del foro locuaz, nacido; / a mí, al contrario, ya niño, agradaba lo sacro celeste, / y me arrastraba mi Musa en secreto a su obra.

² OVIDIO, *ib.*, vv. 21-22.

Dijo a menudo mi padre: “¿por qué estudio inútil intentas? / no dejó el Meónida mismo ningunos bienes.”

Sin embargo, como parte de la formación de Ovidio, su padre lo envió a Roma para que se entrenara en las artes necesarias para el derecho. Allí se convirtió en alumno de Aurelio Fusco y de Porcio Latrón, afamados profesores de retórica de quienes aprendió con provecho.³ Séneca el Viejo hace mención del brillante desempeño de Ovidio en el campo de la oratoria,⁴ ratificando así las tempranas inclinaciones y habilidades de éste en las artes literarias aun durante su formación en derecho. Una vez terminados ahí los estudios de oratoria, tuvo oportunidad de viajar por Atenas, Egipto, Asia menor y Sicilia, donde permaneció durante casi un año.⁵ Este largo viaje lo emprendió en compañía de uno de sus más entrañables amigos, Pompeyo Macro, a quien le escribiría en sus *Epistulae ex Ponto*.⁶ Pompeyo Macro fue hijo de Teófanos de Mitilene (el historiador, agente y amigo de Pompeyo Magno) y pariente de una de las esposas de Ovidio. Acerca de él, Estrabón cuenta que Augusto lo hizo procurador de Asia y Suetonio dice que fue puesto por el emperador a cargo de las bibliotecas en Roma. Hombre también inclinado a la literatura, Pompeyo Macro se dedicó a la poesía épica y de él tenemos dos poemas en la *Antología griega*.⁷

Finalmente, tras el largo viaje que tan gran legado cultural le dejó, Ovidio volvió a Roma. Toma la toga viril en el año 26 a.C. y en el 25 a.C. comienza a escribir. En efecto, siguiendo los deseos de su padre y tratando de asumir las aspiraciones de su ahora fallecido hermano, muerto en 24 a.C., ocupó un cargo de magistrado.⁸ Sin embargo, dos años después desistió de los deberes políticos

³ CONTE, *Latin Literature*, p. 340.

⁴ CUPAIUOLO, *Letteratura latina*, p. 235.

⁵ PARATORE, *La letteratura latina dell'età repubblicana e augustea*, p.486.

⁶ OVIDIO, *Epístolas desde el Ponto*, II, X.

⁷ SYME, *History in Ovid*, p. 73.

⁸ PARATORE, *ib.*

por no ser acordes a su vocación poética, misma que se resolvió a ejercer. El autor nos deja testimonio de su breve actividad política en la elegía ya citada:

Cepimus et tenerae primos aetatis honores,
Eque viris quondam pars tribus una fui.
35 Curia restabat: clavi mensura coacta est;
maius erat nostri viribus illud onus.
nec patiens corpus, nec mens fuit apta labori,
sollicitaeque fugax ambitionis eram,
et petere Aoniae suadebant tuta sorores
40 otia, iudicio semper amata meo.⁹

En lo tocante a su vida de pareja, podemos decir que el poeta se vio vinculado en tres matrimonios. Es, una vez más, el mismo Ovidio quien nos habla acerca de ellos, pues da referencia de sus tres esposas en las *Tristes*.¹⁰

paene mihi puero nec digna nec utilis uxor
70 est data, quae tempus perbreve nupta fuit.
illi successit, quamvis sine crimine coniunx,
non tamen in nostro firma futura toro.

⁹ OVIDIO, *Las Tristes*, IV, 10:

De tierna edad obtuve también los primeros honores, / y otrora una parte fui de los tres varones. / Quedaba la curia: se redujo la medida del clavo; / mayor que mis fuerzas era la carga aquélla. / Ni el cuerpo paciente, ni apta fue para el trabajo la mente, / y era fugitivo de una ambición solícita, / y las hermanas aonias a perseguir persuadíanme / ocios seguros, por mi juicio queridos siempre.

¹⁰ OVIDIO, *ib.*

Casi niño una esposa me dieron, ni digna ni útil, / que por breve tiempo a mí desposada estuvo. / La sucedió, aunque sin distinción, otra cónyuge; / con todo, no habría de ser en mi lecho, estable. / La última que conmigo permaneció en los años tardíos, / del marido exiliado sostuvo ser la cónyuge. / Mi hija en su primera juventud dos veces fecunda, / pero no de un solo cónyuge, me hizo abuelo.

ultima, quae mecum seros permansit in annos,
sustinuit coniunx exulis esse viri.

75 filia me mea bis prima fecunda iuventa,
sed non ex uno coniuge, fecit avum.

De la primera, nos dice que la desposó siendo él muy joven y la describe como *nec digna nec utilis*. De la segunda, no abunda pero dice lo necesario: tampoco ésta sería la definitiva. Finalmente encontramos a la tercera de sus cónyuges, procedente de la *gens Fabia*, acerca de la cual nos dice que permanecieron casados incluso cuando él fue condenado al exilio, siendo este tercer matrimonio el único duradero y estable de los tres que tuvo en su vida. Se sabe que engendró una hija que lo hizo abuelo dos veces (acerca de sus nupcias nos habla en *Fastos*, VI, vv. 219-234), sin embargo no se tiene certeza acerca de si fue producto de su segundo o tercer matrimonio.¹¹

Est mihi, sitque, precor, nostris diuturnior annis,
filia, qua felix sospite semper ero.

hanc ego cum vellem genero dare, tempora taedis
apta requirebam, quaeque cavenda forent:

tum mihi post sacras monstratus Iunius Idus
utilis et nuptis, utilis esse viris,

225 primaque pars huius thalamis aliena reperta est;
nam mihi sic coniunx sancta Dialis ait:

'donec ab Iliaca placidus purgamina Vesta
detulerit flavis in mare Thybris aquis,

non mihi detonso crinem depectere buxo,

230 non unguis ferro subsecuisse licet,

¹¹ PARATORE, *ib.*

non tetigisse virum, quamvis Iovis ille sacerdos,
quamvis perpetua sit mihi lege datus.
tu quoque ne propera: melius tua filia nubet
igne cum pura Vesta nitebit humo.¹²

En el año 8 d.C. fue desterrado por Augusto. Las razones de ello se desconocen, ni siquiera el poeta ahonda en ellas. Si acaso, llega a hacer alguna alusión, pero nada que esclarezca nuestras dudas. Sin embargo, es de suponer que se debió a una grave ofensa, ya que el emperador no le retiró el castigo en lo que le restó de vida. Se especula, por una parte, que esta pena pudo estar relacionada con grandes escándalos que involucraban a las dos Julias, la hija y la nieta de Octavio. Se cree que pudo haber participado de alguna manera en el adulterio cometido por Julia Minor con Décimo Junio Silano,¹³ hijo de Marco Antonio.¹⁴ Probablemente su obra se había convertido en una inspiración, pues tanto el incidente de Julia como la publicación del *Ars amatoria* tuvieron lugar en el año 2 d.C. Por otra parte, se piensa que quizá la obra de Ovidio, en especial el *Ars amatoria*, pudo ser considerada como altamente inmoral, pues alentaban y adoctrinaban al lector en las artes de Venus. Los consejos de amor que apuntaba Ovidio parecían oponerse a los ideales de Augusto, basados en conservar las tradiciones de antaño y que buscaban, entre otras cosas, fortificar la figura del matrimonio y valorar la castidad. Por otra parte, Alatorre ha supuesto una razón política. Se sospecha de su probable

¹²OVIDIO, *Fastos*, VI (trad. de José Quiñones Melgoza):

Tengo una hija (y sea que mis años más duradera, / ruego), siendo ésta salva, siempre seré dichoso. / Como yo darla a mi yerno quería, buscaba qué tiempos / Aptos a teas eran, cuáles huirse deben: / A mí entonces se muestra que Junio después de Idus sacros / Útil es a casadas, y útil es a maridos; / Y primera porción de éste ajena a tálamos se halla. / Así pues la cónyuge santa del Dial me dijo: / “hasta que de iliaca Vesta el plácido Tíber arrastre / Purificaciones al mar en sus rubias aguas, / Lícito no me será con boj peinar mis rapadas / Crines, no con hierro mis uñas haber cortado; / No haber tocado a mi esposo, aunque él sacerdote de Júpiter, / Aunque me haya sido dado por ley perpetua. / También tú no te apresures. Mejor tendrá / nupcias tu hija, / Cuando ígnea Vesta brille en el puro suelo.”

¹³ CONTE, *ib.*

¹⁴ Alatorre apud OVIDIO, *Heroidas*, Introducción, p. XI.

colaboración con partidarios de Agripa Póstumo o de Germánico, quienes pretendían suceder a Octavio en el trono imperial.¹⁵

Sea cual sea la verdadera razón, lo cierto es que los motivos debieron ser de gran peso pues, incluso después de muerto Octavio, Tiberio no le concedió indulgencia alguna al poeta. Así, Ovidio tuvo que soportar el largo destierro en Tomis, actual Constanza (territorio inhóspito a orillas del Mar Negro en el que ahora se muestra una estatua en honor al poeta), donde murió en el año 17 d.C.

Su obra está conformada por: *Amores* (leídos por primera vez en 23 a.C. y conformados entonces por cinco libros, los cuales se reagruparían más tarde sólo en tres); *Heroidum epistolae* (del 12 al 2 a.C.); *Ars amatoria* (publicados sus dos primeros libros en el año 1 a.C. y el tercer libro un año más tarde, en el 1 d.C.); *Medicamina faciei feminae* (publicado al mismo tiempo que el tercer libro de *Ars amatoria*), *Remedia amoris* (sacado a la luz en 2 d.C.); *Fasti* y *Metamorphoses* (ambos compuestos en el lapso de 3 a 8 d.C., pero publicados en el año 10); para finalmente escribir las obras que nos hablarán de su destierro, *Tristia* (9 a 11 d.C.) y *Epistulae ex Ponto* (del 13 al 14 d.C.).¹⁶ A éstas se añaden las obras perdidas.¹⁷ *Medea* (al parecer de gran éxito y compuesta entre los años 12 y 8 a.C.), *Gigantomaquia*, un par de composiciones que hablaban sobre la apoteosis de Augusto (uno de ellos en lengua gética) y varios poemas menores. También se le atribuyen: *Nux* y *Consolatio ad Liviam*, que, de

¹⁵ Alatorre, ib.

¹⁶ Referencias cronológicas tomadas de SABOT, *Ovide, poète de l'amour*, pp. 603-604.

¹⁷ CONTE, op. cit., p. 341.

ser obra ovidiana, habrían sido compuestas en su juventud; *Halieuticon* e *Ibis*, obras ubicadas en la última etapa de vida del poeta.¹⁸

LAS *HEROIDAS* EN EL RENACIMIENTO. EL PROBLEMA DE A. SABINO

Las *Heroidas* han sido leídas y estudiadas desde su publicación hasta la actualidad, si bien es cierto que no siempre desde la misma perspectiva ni con el mismo propósito. En la época del Medioevo, como todo el *corpus* ovidiano, constituyeron una fuente cuantiosa y significativa para el estudio de la métrica y la poética. Posteriormente, durante el Renacimiento, los filólogos manifestaron su interés en ellas en planos distintos. A diferencia de los medievales, ellos buscaron ir más allá del establecimiento de cánones. Trabajaron en la edición de textos, en la traducción, realizaron ejercicios y reflexionaron sobre diversos aspectos (*intentio poetae*, *imitatio*, etc.). Fue famosa la edición italiana de Antonius Volscus y Ubertinus Clericus Crescentinas, publicada en 1500 y comentada en Francia por Jodocus Badius Ascensius.¹⁹ Las *Heroidas* fueron publicadas en conjunto mayormente (aun cuando la autoría de la Heroida XV ha sido largamente cuestionada), y casi siempre con el resto de la obra amatoria de Ovidio. Los filólogos franceses se centraron, en primer lugar, en la utilidad del estudio de las *Heroidas*. Las ediciones que se consignaban y las anotaciones que se incluían estaban dirigidas a estudiantes, así que era importante reflexionar acerca de lo que esta obra les dejaría en su formación. La edición de 1500 muestra a las *Heroidas* como un recurso que pretende, a través de

¹⁸ Alatorre, op. cit., p.13.

¹⁹ MOSS, *Ovid in Renaissance france*, pp. 8-16.

la presentación de ejemplos, educar moralmente al lector. Ubertinus no fue el único que lo entendió de tal manera, otros filólogos congeniaron con semejante lectura. Esta perspectiva le brindó a Ovidio un lugar dentro de la formación cristiana a pesar de su origen pagano, aunada al hecho de que durante el medioevo se le había considerado como objeto de estudio del arte métrica y poética. Sin embargo, Badius mantiene en mente que el mismo Ovidio se jacta de su propio ingenio dentro de sus mismas obras; de modo que no sería descabellado suponer que la *intentio poetae* no fue adoctrinar al lector, sino exponer su destreza como autor. Después de todo, el autor proclamó su originalidad al componer las *Epistulae Heroidum*.

Otro aspecto que llamó la atención y mereció la dedicación de los estudiosos del Renacimiento fue el estilo. Eran comunes entre los estudiantes los ejercicios de *imitatio*. Éstos consistían en elaborar otras epístolas literarias y, en la misma medida en que sus maestros se preocupaban por su formación moral, procuraban imprimir en ellas tanto el estilo clásico como un mensaje de rectitud ética.

Junto con el *corpus* ovidiano, se solían editar también tres respuestas a tres epístolas de Ovidio, las cuales aparecían bajo el nombre de *A. Sabinus*. Ya en el siglo XVI, los filólogos se preguntaban acerca de la identidad de este misterioso autor. En un principio, se había pensado que se trataba de un poeta contemporáneo de Ovidio y amigo suyo, que él mismo menciona en *Amores*, II, 18 en la carta que escribe a Pompeyo Macro:

Quam cito de toto rediit meus orbe Sabinus

scriptaque diversis rettulit ille locis!

candida Penelope signum cognovit Ulixis;

30 legit ab Hippolyto scripta noverca suo.

iam pius Aeneas miserae rescripsit Elissae,
quodque legat Phyllis, si modo vivit, adest.
tristis ad Hypsipylen ab Iasone littera venit;
det votam Phoebos Lesbos amata lyram.²⁰

Acerca del Sabino clásico no se tienen muchos datos biográficos.²¹ Como podemos ver, poco después de que Ovidio publicara sus *Heroidas*, Sabino escribió la respuesta de algunas de ellas: *Hipólito a Fedra*, *Eneas a Dido*, *Demofonte a Filis*, *Jasón a Hipsípila*, *Faón a Safo* y *Ulises a Penélope*. Al parecer Ovidio escribiría el segundo ciclo de las *Heroidas* (es decir, el segmento de las cartas dobles) inspirado por la creación de su amigo, con una variante: quien iniciará la conversación en la nueva serie de *Heroidas* será el varón y no la mujer, invirtiendo así los papeles de remitente-destinatario.

Sabino muere en el año 14 d.C.²² Nuevamente es Ovidio quien nos da noticia de este hecho en *Pónticas*, IV, 16:

... et qui Penelopae rescribere iussit Vlixem
errantem saevo per duo lustra mari,
15 quique suam Troezena imperfectumque dierum
deseruit celeri morte Sabinus opus...²³

²⁰ OVIDIO, *Amores*, II, 18 (traducción de Vicente Cristóbal).

“¡Con qué rapidez mi querido Sabino ha vuelto de su viaje por el mundo entero y ha traído consigo sus escritos desde distintos lugares! La blanca Penélope ha reconocido la señal de Ulises; la madrastra lee lo que su querido Hipólito le escribe; ya el piadoso Eneas ha respondido por escrito a la desgraciada Elisa; e incluso hay algo que podrá leer Filis, si vive todavía; una carta triste enviada por Jasón le llega a Hipsípila; la amada muchacha de Lesbos ofrece a Febo su lira, según le tiene prometido.”

²¹ Cf. DÍAZ, *Tras la huellas...* y RAYNAUD, *Poetae minores*.

²² Cf. RAYNAUD, op. cit., p. 2 y ss.

²³ OVIDIO, *Epístolas desde el Ponto*, IV, 16:

Sabino que a Ulises, errante en cruel mar por dos lustros, / mandó que a Penélope contestación le diese, / y que su *Tresmis* y su labor de los días / por repentina muerte dejó inconclusa;

Como podemos ver, murió dejando dos obras inconclusas: *Tresmis* y una *Labor de los días*. De la obra de Sabino, aparte de lo ya mencionado, nada más se sabe.

Se han hecho intentos por averiguar más acerca de la identidad de Aulo Sabino, sin que se logre avanzar mucho en ello, puesto que su *cognomen* era muy frecuente y Ovidio no da más detalles acerca de él. Entre los personajes que compartían el mismo nombre del poeta, encontramos a tres rétores: Asilius, Clodius y Gavius, todos ellos Sabinus.²⁴ No obstante, no se cree que alguno de ellos fuera la misma persona de quien nos da noticia el poeta. Díaz-Gito nos dice que el nombre de *Aulus* le fue atribuido posteriormente por los filólogos, quienes, en un desarrollo anacrónico,²⁵ quisieron interpretar así la abreviatura *A. Sabinus* con que aparecía firmada la edición de las *Responsoriae* establecida en 1477 por Corallo, acerca de la cual ahondaremos más adelante.

A mediados del siglo XVI, Naugerius y Gryphius comenzaron a cuestionar que el autor de las *Responsoriae* fuera el Sabino de la antigüedad.²⁶ Actualmente, se le atribuyen a *Angelus Sabinus*,²⁷ brillante filólogo humanista, italiano también y destacado por sus trabajos de edición, composición poética y docencia. Poco se sabe de él, pues se le ha dejado de lado a lo largo de la Historia. Su nombre en sí encierra un cúmulo de controversias, suposiciones y variantes. Los más aceptados son *Angelus Sabinus* y *Angelus de Curibus Sabinis*, nombre que hace referencia a Corese, lugar situado en la

²⁴ SYME, op. cit., p.75

²⁵ DÍAZ, ib.

²⁶ MOSS, ib.

²⁷ Acerca del Sabino humanista y su obra, cf. MANUEL DÍAZ GITO, *Un humanista muy poco...*

región Sabina, de donde es originario nuestro poeta. Otros nombres con los que se le ha llamado son²⁸:

- Angelus Quirinus Sabinus: con variantes como *Angelo*, *Angiolo* e incluso *Aulus*.
- Angelus da Corese Sabinus: con variantes como *da Correse*, *de Curibus*, *Curribus*, *Curensis*, *Currensis* (aparece también como *Turensis* o *Turrensis*, debido a erratas).
- Angelo de Viterbo, Angelo Viterbiense, Angelus Viterbiensis.
- Angelo de Sani.

Sus fechas de nacimiento y muerte se ignoran, sin embargo sabemos que vivió hacia la segunda mitad del siglo XV, en Roma (su labor docente lo llevó a la famosa urbe, a pesar de no ser originario de allí), y que fue alumno de Niccoló Perotti. Manuel Díaz Gito divide la labor de Ángel Sabino en tres áreas: edición de textos latinos, composición de obras de carácter filológico y composición de obras poéticas de su propia autoría. Acerca del primer campo, podemos decir que se dedicó a la edición de Terencio (*Comoediae*), Amiano Marcelino (*Historiarum siue rerum gestarum libri XIV-XXVI*, a él se debe la *editio princeps* de esta obra) y Lactancio (*De diuinis institutionibus libri VII*). En cuanto al segundo rubro, cabe comentar que escribió una *Ars metrica* (con dos ediciones; una sin lugar ni fecha, y otra situada en Roma y fechada en 1483) y que es suyo un comentario a Juvenal, *Paradoxa in Iuvenalem*. Tal trabajo (escrito en 1467 en Corese, durante una epidemia) trata las Sátiras I y II, y fue sumamente polémico porque, a causa de él, Ángel Sabino fue acusado de plagio por Domizio Calderini. Calderini, importante filólogo en su tiempo, elabora una crítica dirigida a un tal *magister Brotheus* y, a la vez, al discípulo de éste, un tal *Fidentinus*, a quienes les reclama por haber usurpado su trabajo en relación a Terencio. Allí se identifica a *Brotheus* con Niccoló Perotti y a *Fidentinus* con Ángel Sabino.

²⁸ DÍAZ, *ib.*

Finalmente, llegamos a la última de las áreas planteadas por Díaz Gito y la que más nos interesa para el presente trabajo: Sabino como poeta. En esta faceta suya encontramos dos obras: En primer lugar, un *Carmen epicum De excidio civitatis Leodiensis*, poema que canta la caída de la ciudad de Liège en 1468; y, en segundo, las *Responsoriae* (también tituladas con el nombre de *Epistolae tres o Responsiones*), obra conformada por tres epístolas literarias (*Ulises a Penélope*, *Demofonte a Filis* y *Paris a Enone*) que contestarían a algunas de las *Heroidas* de Ovidio (I, II y V). Nuestro poeta humanista las escribió en Corese, en el año de 1467, y nos dejó una mención de este trabajo en la dedicatoria de *Paradoxa in Iuvenalem* que hizo a Niccoló Perotti:

... Igitur cum per aeris intemperiem ab urbe Roma in Sabinos Cures me
recepissem heroidibusque Nasonis poetae inclyti heroas respondentem
facere, venit ad me vir quidam religiosus...²⁹

El texto de las *Responsoriae* aparece firmado por *A. Sabinus*, por lo cual se le confundió durante mucho tiempo con el Sabino contemporáneo a Ovidio, de quien también se sabe que contestó a las *Heroidas* y por cuya influencia habría sido compuesta la serie de epístolas dobles. Gracias a ese equívoco, fueron editadas a menudo junto con las *Heroidas* del sulmonense. Las *Responsoriae* aparecieron por primera vez junto a la obra ovidiana en una edición elaborada por Stefano Corallo en 1477. No obstante, el manuscrito en el que se basó Corallo para su edición se perdió, sin que podamos saber siquiera si éste se ayudó de dos manuscritos separados o de uno solo para constituir su edición de Ovidio y las *Responsoriae*. Existe otro manuscrito (elaborado en Urbino antes de 1482) que también se basa en el de 1477, así como una impresión de éste, atribuida a Bernardo Rizo y datada en

²⁹ Sabino, apud DÍAZ, *Un humanista muy poco...* Traducción tomada de la tesis de Yolanda Colunga, *Las cartas de Penélope y Ulises o La retórica del chantaje*, p.64.

...cuando, saliendo de Roma a causa del mal clima, me recogí en la sabina Cures y me puse a escribir respuestas de los héroes a las heroínas del famoso poeta Nasón, vino a mí un cierto clérigo...

el año 1486. Esta impresión fue considerada la primera y es un plagio de la elaborada por Celsano en 1480, sin embargo se sabe que existieron otras cinco antes de ella.³⁰ Este escrito llegó a nosotros en un pésimo estado, por lo cual Escalígero, Heinsius, Cuper, Heusinger y Loers se dieron a la tarea de arreglarlo, creyendo que se encontraban ante las *Responsoriae* del contemporáneo de Ovidio. Sin embargo, la autenticidad de este texto fue puesta en duda desde muy temprano, pues en 1502 Aldo Manucio especuló que dicha obra había sido escrita en una época posterior, no perteneciendo al autor citado en los *Amores*. En el siglo XIX se estableció que las *Responsoriae* no eran del Sabino clásico, sino del humanista. La edición de A. Palmer, publicada por Oxford en 1889, marcó el destino de las *Responsoriae*, pues a partir de ella dejaron de ser editadas junto con la obra ovidiana, relegándolas al olvido a pesar del gran interés que antes despertaran en los filólogos y de su propia importancia literaria.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA OBRA

La estructura de la *Heroida V* combina distintos géneros. En primer lugar, hablamos de un poema cuya métrica es la del dístico elegíaco. A menudo la elegía fue empleada por los antiguos para poemas de amor. Ovidio, conocedor de los géneros literarios clásicos, ha seleccionado el dístico elegíaco porque es el metro que corresponde mejor a lo que pretende cantar. El género toma su nombre de la palabra griega *elegion*, que originalmente designaba cualquier lamentación en general, sin que tuviera un metro específico. Posteriormente, la elegía adoptaría la forma del dístico (compuesto por hexámetro y pentámetro) y sería preferido por los poetas cuando debían abordar

³⁰ COLUNGA, *Las cartas de Penélope y Ulises o La retórica del chantaje*, p.65.

temas amorosos. En este sentido, la *Heroida V* (y el resto de ellas) no podría sino adoptar su forma. Nada hay más conveniente que el dístico elegíaco para el lamento de Enone a causa de permanecer relegada por su esposo.

Además de la métrica, observamos otro tipo de estructura. Está compuesta bajo el formato de la epístola. El poema conserva los elementos necesarios para ser identificada como tal:

- Referencia del remitente y del destinatario
- Fórmula de saludo
- Contenido del mensaje
- Petición / Fórmula de despedida

Sin embargo, Ovidio hizo mucho más que escoger la forma apta para su tema. Ovidio dejó una aportación tanto al género del dístico elegíaco como al de la literatura epistolar: las *Heroidas* son una de las primeras obras en la historia documentada de la literatura latina en las que ambos géneros se unen. Además, contrasta con los otros autores de elegía amorosa contemporáneos a él ya que, mientras ellos escriben sobre experiencias en primera persona (el mismo Ovidio incursionará en la elegía amorosa autobiográfica en sus *Amores*), el sulmonense opta por dar voz a personajes mitológicos femeninos (en este caso, a la ninfa Enone). Antes que él, Propertio había compuesto la elegía IV, III y relata en ella la carta de Aretusa a Licotas. Sin embargo, difiere de la composición ovidiana porque los nombres, si bien están tomados de la mitología, sólo son empleados para ocultar a personas de carne y hueso (Elia Gala y Póstumo), manteniendo siempre un referente con el mundo real del autor y contrastando con Ovidio, quien se enfocará netamente al mundo de la ficción.

Otra característica del poema de Ovidio es el tipo de discurso con el que dota a la ninfa. Puesto que la finalidad de la epístola imaginaria es persuadir a Paris de volver al lado de su primera esposa, el tono necesario es el de la *suasoria*. En ese sentido, encontraremos claramente las partes fundamentales del discurso deliberativo:

- *Exordium*
- *Narratio*
- *Argumentatio*
- *Peroratio*

El orden que sigue Ovidio, tanto en la *dispositio* como en la *collocatio*, es el orden natural. Al tratarse de una epístola, vemos una variante en el receptor. El discurso deliberativo con fines políticos está dirigido a una asamblea, en tanto que el receptor de un discurso deliberativo literaturizado puede ser diferente. En este caso, el discurso está dirigido a una sola persona: Paris. La finalidad del discurso político se mantiene, pues intentará influir en una acción futura del oyente (en este caso, conseguir o no que Paris devuelva a Helena). Los argumentos que enarbolará son variados, pero pueden sintetizarse principalmente en dos rubros:

- Los que apelan al carácter *utile* o *inutile* de la causa.
- Los que apelan al carácter *honestum* o *deshonestum* de la causa.

La *Contraheroida* de Sabino, al ser concebida como una respuesta a la composición ovidiana, se ciñe en muchos aspectos a las estructura de la *Heroida* sin convertirse por ello en espejo fiel de la

misma. Vemos que toma también la forma del dístico elegíaco, aun cuando no contiene un lamento como la de Enone. Naturalmente, está escrita como epístola, aunque sus partes de la carta no son tan claramente distinguibles como en Ovidio. Acerca del tipo de discurso podemos decir que es deliberativo, ya que pretende disuadir a Enone de conservar sus sentimientos amorosos por Paris. Sin embargo, el tipo de contrargumentación que emplea, no se basa en lo *honestum* o *utile*, pues no son argumentos que puedan favorecerle. Sabino preferirá centrar la atención en aspectos del *corpus* (la belleza de Helena) y de las *res externae* (el linaje, el renombre y otras características adquiridas gracias a la Fortuna). Gran parte de la extensión del poema lo cubrirá con referencias mitológicas que intentan respaldar su posición. El texto de Sabino maneja argumentos de menor fuerza que los argumentos empleados por Ovidio.

Otra diferencia con respecto a Ovidio es la distribución de elementos. Sabino preferirá el orden artificial en todos los niveles estructurales de su poema. La *dispositio* es afectada en tanto que cuenta con *exordium* y *argumentatio* pero carece de un lugar propio para la *narratio*. En vez de eso, la *narratio* es asimilada al interior de la contrargumentación. Como consecuencia, la cronología de los hechos se ve igualmente alterada. La *peroratio* tiene su lugar pero, al igual que la presentación del remitente y del destinatario, su localización es menos evidente que en el texto de Ovidio. Finalmente, la predilección por el orden artificial se ve reflejada en la *compositio*, pues a menudo encontramos cambios en la disposición sintáctica de los elementos al interior de una frase.

ACERCA DE LA TRADUCCIÓN

El presente trabajo pretende abordar dos textos conjuntamente a partir del análisis comparativo. El objeto de estudio será los recursos retórico-poéticos de los cuales se valen Ovidio y A. Sabino para la composición de la *Heroida* y la *Contraheroida*. Tomando en cuenta que la relación entre el fondo y la forma de una obra es íntima, reflexionar acerca de los recursos literarios con los que la obra se edifica favorece la comprensión cabal del texto. El contenido es reforzado por la forma. A menudo el análisis de la estructura literaria nos permitirá también conocer al autor ya que el discurso de sus personajes representa, en cierta medida, un reflejo de su mente. La selección de argumentos, la manera de presentarlos, la tendencia a ciertos recursos constituyen un indicador de cómo funciona el pensamiento del poeta. A fin de contar con un punto de partida sólido, hemos incluido la traducción de la *Heroida* y la *Contraheroida*. Ambas traducciones fueron elaboradas para este propósito. No quisimos valernos de las ya publicadas debido a que cada traducción implica por sí misma una interpretación. Consideramos que la lectura más adecuada sería aquella que corresponda plenamente con las figuras, conceptos e intenciones abordados en el análisis. Por ello, hemos trabajado en una versión *ad hoc* para cada texto. Asimismo cabe mencionar que, si bien se han realizado innumerables traducciones de la *Heroida*, no ocurre así con la *Contraheroida*. De ella contamos con una traducción al francés y otra al alemán (ambas referidas en la bibliografía), así como con una traducción al inglés hecha por Thomas Salusbury en 1795. Sin embargo, no tenemos noticia alguna de la existencia de una versión al castellano (salvo la elaborada explícitamente para este trabajo).

Las traducciones que aquí se presentan están hechas en prosa. Considerando que una traducción debe amoldarse a las formas de la lengua de llegada, he querido privilegiar el contenido sobre la forma, así como la legibilidad y fácil entendimiento. Cuando ha sido posible, he intentado conservar algunas características del texto latino en mi traducción. Así, por ejemplo:

- La traducción del verso 8 de la *Contraheoida* procura mantener la epanalepsis de *venit*. Sin embargo, como consecuencia de ese intento y en un afán de conservar clara la sintaxis española, la traducción de *dolenda* se ve transformada en un adjetivo.
- El verso 32 conserva la traducción de *sustinet* en presente y ha perdido el matiz pretérito de *deseruisse*. No he querido hacer un quiasmo de tiempos (es decir, traducir como pretérito *sustinet* y como infinitivo presente *deseruisse*) porque considero que es más importante resaltar la vigencia de la acción de *atreverse* o *sostener* que la de *abandonar* (finalmente, ésta es la que el poeta eligió determinar como acción acabada). El acto de abandonar es uno, es puntual, pero el acto de sostener dicho abandono es continuado. Tampoco he querido traducir literalmente la frase, pues parece menos amable el resultado. Dado que es posible hacer semejante cambio, he optado por expresar *deseruisse* simplemente como infinitivo.
- En el verso 86, al contrario, he optado por una traducción que se aproxima un poco más al texto latino, ya que el resultado también es comprensible y admisible en la lengua española. En vez de traducir *sunt mihi manus* como *tengo manos*, he escogido *son mías las manos*.

- A menudo y buscando la claridad, ante la aparición de un epíteto he preferido hacer explícito en mi traducción el nombre del personaje al que se refiere.

En suma, he conformado una traducción que procure reflejar los aspectos que consideré más relevantes en cada caso, sin perder de vista la comprensión del texto. No obstante, estoy consciente de que dichas consideraciones son subjetivas y de que mi traducción será perfectible en muchos aspectos. En el caso de Sabino, privilegiar la legibilidad sobre la literalidad produjo una traducción con variantes que conservaran el sentido del texto y fueran capaces de expresarlo, acompañada de notas que facilitaran esta tarea. Estos cambios no deben representar problema para el análisis, pues éste se realizó directamente sobre el texto latino.

Finalmente, resta decir que las ediciones empleadas en este trabajo son las consignadas por Francisca Moya del Baño (para el texto de Ovidio) y por Ernest Raynaud (para el texto de Sabino). Cuando se optó por una lectura alternativa, dicho cambio fue señalado con una nota que incluyó la lectura de la edición correspondiente.

Heroida V: Texto y traducción

V. Oenone Paridi

[Nympha suo Paridi, quamvis suus esse recuset,
mittit ab Idaeis verba legenda iugis.]

Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege; non est
ista Mycenaea littera facta manu.

Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis,
laesa queror de te, si sinis ipse, meo.

5 Quis deus opposuit nostris sua numina votis?
ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?

Leniter, ex merito quidquid patiare, ferendum est;
quae venit indigne poena, dolenda venit.

Nondum tantus eras, cum te contenta marito

10 edita de magno flumine nympha fui.
Qui nunc Priamides (absit reverentia vero)
servus eras; servo nubere nympha tuli!

Saepe greges inter requievimus arbore tecti
mixtaque cum foliis praebuit herba torum.

15 Saepe super stramen fenoque iacentibus alto
deprensa est humili cana pruina casa.

¹ He seguido la edición consignada en la versión de Francisca Moya del Baño, 1986.

V. De Enone a Paris

[Desde los montes del Ida, la ninfa le envía a Paris, por mucho que rechace ser suyo, palabras que deben ser leídas.]

¿Lees? ¿Acaso lo prohíbe la nueva esposa? Lee; ésta no es una carta hecha con mano micénica.¹ Yo, Enone, ninfa de una fuente, famosísima en los bosques frigos, herida me quejo de ti, que eres mío, si me lo permites tú mismo.

¿Qué dios opuso sus deseos a nuestros votos? Para que no permanezca tuya, ¿qué crimen me obstaculiza? Suavemente, cualquier cosa que padezcas con razón, debe ser soportada; la pena que viene indignamente, dolorosa viene.

Todavía no eras tan importante cuando yo, ninfa nacida de un gran río, estuve contenta contigo por marido. Tú que ahora eres Priámida (sin embargo no te tengo respeto),² siervo eras. ¡Yo, una ninfa, acepté desposarme con un siervo! A menudo descansamos entre los rebaños bajo el techo de un árbol³ y la hierba mezclada con hojas nos ofreció su lecho. A menudo, sobre la paja yaciendo ambos y en el alto heno, la blanca nieve fue detenida por la humilde choza.

¹ Se refiere a que no debe temer, pues no es una carta de Menelao.

² A pesar de ser hijo de rey, Enone no considera a Paris digno de tal condición.

³ Se hace un quiasmo de casos para la traducción.

Quis tibi monstrabat saltus venatibus aptos
et tegetet catulos qua fera rupe suos?
Retia saepe comes maculis distincta tetendi,
20 saepe citos egi per iuga longa canes.
Incisae servant a te mea nomina fagi
et legor Oenone falce notata tua;
et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt.
Crescite et in titulos surgite recta meos!
25 [Populus est, memini, fluviali consita rivo,
est in qua nostri littera scripta memor.]
Popule, vive, precor, quae consita margine ripae
hoc in rugoso cortice carmen habes:
"Cum Paris Oenone poterit spirare relictas,
30 ad fontem Xanthi versa recurret aqua".
Xanthe, retro propera versaeque recurrite lymphae!
Sustinet Oenonen deseruisse Paris.
Illa dies fatum miserae mihi dixit, ab illa
pessima mutati coepit amoris hiems,
35 qua Venus et Iuno sumptisque decentior armis
venit in arbitrium nuda Minerva tuum.
Attoniti micuere sinus gelidusque cucurrit,
ut mihi narrasti, dura per ossa tremor.
Consului (neque enim modice terrebar) anusque
40 longaevosque senes: constitit esse nefas.

¿Quién te mostraba los bosques aptos para la caza y en qué roca la fiera cubriría sus cachorros? A menudo, como compañera, tendí separadas redes con mallas, a menudo azucé a los veloces canes por largas cordilleras. Conservan mi nombre las hayas grabadas por ti y soy leída “Enone” escrita con tu hoz; y cuanto crecen los troncos, tanto crecen mis nombres. ¡Crecan y elévense rectos con mis inscripciones!⁴ (Hay un álamo plantado junto al fluvial río, en el cual, me acuerdo, están escritas nuestras letras.) Vive, te lo ruego, álamo que, plantado en el margen de la ribera, tienes en la rugosa corteza este canto:

“Cuando Paris, abandonada Enone, pueda⁵ respirar, regresará contraria el agua hacia la fuente del Xanto.”

¡Xanto, apresúrate en reversa y ustedes, linfas, regresen hacia atrás! Paris se atreve a abandonar⁶ a Enone.

Aquél día me anunció mi destino, mísera.⁷ Comenzó el pésimo invierno del mudado amor desde aquel día, en el que Venus, Juno y Minerva, más adornada cuando viste sus armas,⁸ vinieron desnudas a tu juicio. El pecho se estremeció atónito y un helado escalofrío corrió por mis duros huesos cuando me lo contaste. Consulté (pues no poco me asustaba) a hechiceras y longevos ancianos: se decidió que era nefasto.

⁴ Los nombres tallados en los troncos.

⁵ El tiempo latino es futuro imperfecto, pero lo traduzco como presente de subjuntivo, admitido en lugar del futuro en castellano (CARO, *Gramática...*, p. 163).

⁶ Se traduce como infinitivo presente pues, en poesía, éste suele ser sustituido por el infinitivo perfecto. Cabe resaltar que el uso del infinitivo perfecto señala en latín que la acción de abandonar está ya concluida, en tanto que la conjugación en tiempo presente de *sustinet* denota que la acción de atreverse continúa vigente.

⁷ El texto latino pone una coma, pero he preferido sustituirla con un punto para darle mayor fluidez al texto en español.

⁸ También es posible la siguiente lectura: “... en el que Venus, Juno y Minerva, más bella desnuda sin las armas puestas, vinieron a tu juicio.”

Caesa abies sectaeque trabes et classe parata
caerula ceratas accipit² unda rates.

Flesti discedens; hoc saltem parce negare;
Praeterito magis est iste pudendus amor.

45 Et flesti et nostros vidisti flentis ocellos;
miscuimus lacrimas maestus uterque suas.

Non sic appositis vincitur vitibus ulmus,
ut tua sunt collo bracchia nexa meo.

Ah quotiens, cum te vento quererere teneri,
50 riserunt comites—ille secundus erat.

Oscula dimissae quotiens repetita dedisti!
quam vix sustinuit dicere lingua "vale"!

Aura levis rigido pendentia lintea malo
suscitat et remis eruta canet aqua.

55 Prosequor infelix oculis abeuntia vela,
qua licet, et lacrimis umet arena meis,
utque celer venias, virides Nereidas oro,
scilicet ut venias in mea damna celer.

Votis ergo meis alii rediture redisti.

60 ei mihi,³ pro dira paelice blanda fui!

² Presente histórico.

³ Dativo exclamativo. "El dativo se puede usar, al igual que el acusativo, en exclamaciones, para la manifestación de sentimientos" (SANTIAGO, *Manual...*, p. 72).

Derribado el abeto y cortadas las vigas y, una vez preparada la flota, la cerúlea onda recibe las enceradas balsas. Alejándote, lloraste; al menos deja de negar esto; tu nuevo amor debe causar más vergüenza que el pasado.⁹ Y lloraste y viste mis ojitos que lloran.¹⁰ Y, tristes ambos, mezclamos nuestras lágrimas.¹¹ No así es abrazado el olmo por las vides enredadas, como tus brazos se entretejieron en mi cuello. ¡Ah! ¡Cuántas veces, cuando te quejabas del viento suave, se rieron tus compañeros, pues aquél era favorable! ¡Cuántas veces diste repetidos besos a la que se quedaba! ¡Con qué dificultad la lengua se resistió a decir “adiós”! Una leve brisa eleva los linos que penden del rígido mástil y el agua, arrebatada por los remos, se vuelve blanquecina. Infeliz, persigo con los ojos, tanto como es posible, las naves¹² que se alejan y la arena se humedece con mis lágrimas, y ruego a las verdes Nereidas que vengas pronto. ¡Claro! Que vengas pronto a causarme daños.¹³ Pues tú que volviste por mis súplicas, habrías de volver para otra. ¡Ay, de mí, qué blanda fui a favor de una cruel concubina!

⁹ Se agrega “nuevo” a la traducción para enfatizar que se refiere al amor con Helena. El amor pasado es, desde luego, el romance con Enone. Con este mismo propósito, se traduce *iste* como *tu*.

¹⁰ Literalmente, “nuestros ojitos de la que llora”.

¹¹ Las lágrimas de Paris y de Enone se mezclaban al llorar juntos.

¹² Se desbarata la sinécdoque.

¹³ Literalmente, “que vengas veloz a mis daños”.

Adspicit immensum moles nativa profundum.

Mons fuit; aequoreis illa resistit aquis.

Hinc ego vela tuae cognovi prima carinae⁴

et mihi per fluctus impetus ire fuit.

65 Dum moror, in summa fulsit mihi purpura prora.

Pertimui; cultus non erat ille tuus.

Fit propior terrasque cita ratis attigit aura:

femineas vidi corde tremente genas.

Non satis id fuerat —quid enim furiosa morabar?—

70 haerebat gremio turpis amica tuo!

Tunc vero rupique sinus et pectora planxi

et secui madidas ungue rigente genas

implevique sacram querulis ululatibus Iden

illuc has lacrimas in mea saxa tuli.

75 Sic Helene doleat defectaque coniuge ploret,

quaeque prior nobis intulit, ipsa ferat!

Nunc tibi conveniunt, quae te per aperta sequantur

aequora legitimos destituantque viros.

At cum pauper eras armentaque pastor agebas,

80 nulla nisi Oenone pauperis uxor erat.

Non ego miror opes, nec me tua regia tangit

nec de tot Priami dicar ut una nurus,

non tamen ut Priamus nymphae socer esse recuset

aut Hecubae fuerim dissimulanda nurus.

⁴ Sinécdoque.

Un risco nativo contempla el océano inmenso. Había sido un monte; ahora aquél resiste las aguas marinas. Ahí yo reconocí, la primera, las velas de tu barco,¹⁴ y tuve el ímpetu de ir a través de las olas. Mientras espero, la púrpura en la elevada proa me deslumbra. Me estremecí: aquél no era tu atuendo. Se acerca más la nave y con brisa veloz toca las tierras. Vi, con el corazón temblando, mejillas femeninas. Como si eso no fuera suficiente, (¿por qué, pues, esperaba enfurecida?) ¡Tu torpe amiga se adhería a tu regazo! Entonces realmente desgarré mi seno, y golpeé mi pecho de dolor y laceré mis húmedas mejillas con rígida uña, y llené el Ida sagrado con alaridos quejumbrosos: hasta ahí llevé estas lágrimas, hasta mis peñascos. ¡Que así sufra Helena y lllore abandonada por su esposo! ¡Y las cosas que ella nos hizo primero, que ella misma las padezca!

Ahora te convienen las que te siguen por los mares abiertos y abandonan¹⁵ a sus esposos legítimos. Pero cuando eras pobre y como pastor llevabas la vacada, nadie sino Enone era la esposa del pobre. Yo no admiro tus riquezas ni me tienta tu realeza ni que se diga que soy una nuera de las tantas de Príamo, sin embargo no es que Príamo rechace ser suegro de una ninfa o que yo, su nuera, deba ser disimulada por Hécuba.

¹⁴ Se desbarata la sinécdoque.

¹⁵ Las oraciones restrictivas usan el subjuntivo en latín. No obstante, en este caso, el modo apropiado para la traducción es el indicativo (PIMENTEL, *Gramática...*, p. 270).

85 Dignaque sum et cupio fieri matrona potentis;
sunt mihi, quas possint scepra decere, manus.
Nec me, faginea quod tecum fronde iacebam,
despice; purpureo sum magis apta toro.
Denique tutus amor meus est; tibi nulla parantur
90 bella nec ultrices advehit unda rates.
Tyndaris infestis fugitiva repositur armis;
hac venit in thalamos dote superba tuos.
Quae si sit Danais reddenda, vel Hectora fratrem,
vel cum Deiphobo Polydamanta roga;
95 quid gravis Antenor, Priamus quid suadeat ipse,
consule, quis aetas longa magistra fuit.
Turpe rudimentum, patriae praeponere raptam.
causa pudenda tua est: iusta vir arma movet.
Nec tibi, si sapias, fidam promitte Lacaenam,
100 quae sit in amplexus tam cito versa tuos.
Ut minor Atrides temerati foedera lecti
clamat et externo laesus amore dolet,
tu quoque clamabis. Nulla reparabilis arte
laesa pudicitia est; deperit illa semel.
105 Ardet amore tui. Sic et Menelaon amavit;
nunc iacet in viduo credulus ille toro.
Felix Andromache, certo bene nupta marito!
Uxor ad exemplum fratris habenda fui.

Pues sí soy digna y deseo ser hecha matrona de un poderoso; son más las manos que podrían ser dignas de cetros. Y no me desdeñes a mí porque yacía contigo bajo la copa del haya; soy más apta para el lecho purpúreo.

Por último, mi amor es seguro: no se preparan guerras contra ti ni la ola transporta naves vengadoras. La hija fugitiva de Tíndaro es reclamada con armas hostiles; viene soberbia con esta dote a tu tálamo. Pregunta, o a tu hermano Héctor o a Polidamante con Deífobo, si aquella debería ser devuelta a los dánaos. Consulta qué aconseja el grave Antenor, qué el propio Príamo, para quienes la larga edad ha sido su maestra. Torpe comienzo, anteponer una cautiva a la patria.¹⁶ Tu causa debe ser vergonzosa, su hombre mueve armas justas. Y, si acaso eres inteligente, no te prometas que la laconia que tan pronto se volvió a tus abrazos te será fiel. Como el atrida menor clama los pactos del lecho mancillado y sufre herido por el amor extranjero, también tú clamarás. El pudor herido no es reparable con ningún arte: aquél muere una vez. Arde por tu amor. Así también amó a Menelao; ahora aquél crédulo yace en el lecho viudo.

¡Feliz Andrómaca, bien casada con un verdadero marido! Yo debí ser apreciada como tu esposa ante el ejemplo de tu hermano.

¹⁶ A pesar de que el origen del mito sea griego, aquí podemos percibir cómo se filtra la mentalidad latina de Ovidio. Para un romano es deshonoroso anteponer un bárbaro cualquiera a Roma, sin importar las circunstancias. Así lo vemos en Tito Livio, *Ab urbe condita*, I, 26, donde se describe la escena en que, tras la batalla de los tres Horacios contra los tres Curiacios, el Horacio vencedor mata a su propia hermana al verla llorar por su difunto prometido, uno de los Curiacios, mientras le reclama con estas palabras: “Marcha con tu amor a destiempo a reunirse con tu prometido, ya que te olvidas de tus hermanos muertos y del que está vivo, ya que te olvidas de tu patria. Muera de igual modo cualquier romana que lllore a un enemigo.” (Cf. TITO LIVIO, *Ab urbe condita*, p. 209.).

Tu levior foliis, tum cum sine pondere suci
110 mobilibus ventis arida facta volant;
et minus est in te quam summa pondus arista,
quae levis adsiduis solibus usta riget.
Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat
sic mihi diffusis vaticinata comis:
115 "Quid facis, Oenone? Quid arenae semina mandas?
Non profecturis litora bubus aras.
Graia iuvenca venit, quae te patriamque domumque
Perdat⁵! Io prohibe! Graia iuvenca venit.
Dum licet, obscenam ponto demergite puppim!
120 Heu! quantum Phrygii sanguinis illa vehit!"
dixerat; in cursu famulae rapuere furentem,
at mihi flavescentes deriguere comae.
Ah, nimium miserae vates mihi vera fuisti:
possidet en saltus Graia iuvenca meos.
125 Sit facie quamvis insignis, adultera certe est.
Deseruit socios hospite capta deos.
Illam de patria Theseus, nisi nomine fallor,
nescioquis Theseus, abstulit ante sua.

⁵ Oración relativa final.

Tú eres más ligero que las hojas cuando, vueltas secas sin el peso de la savia, vuelan con los vientos ágiles; y hay menos peso en ti que en la suma arista,¹⁷ que leve se endurece quemada por los soles persistentes.

Esto cantaba tu hermana¹⁸ una vez (pues viene a mi mente), que así me vaticinó con dispersos cabellos:

“¿Qué haces, Enone? ¿Por qué le encargas las semillas a la arena? Aras las costas con bueyes que no servirán. Viene una ternera griega para perderte a ti, a tu patria y a tu casa. ¡Ay, prohibelo! Viene una ternera griega. Mientras es posible, ¡hundan la obscena nave en el Ponto! ¡Ay, cuánta sangre frigia trae aquella!”

Había hablado y en su carrera las esclavas rápidamente se llevaron a la que estaba en furor.¹⁹ Sin embargo, los rojizos cabellos se me erizaron. Ah, fuiste profetiza demasiado verdadera para la miserable de mí:²⁰ he aquí que la ternera griega se apropia mis bosques. Sea cuanto se quiera insigne por su belleza, pero ciertamente es adúltera.²¹ Cautivada por su huésped, abandonó a los dioses compañeros. A aquella un tal Teseo, si no me engaño en el nombre, desconozco qué Teseo, antes como suya se la llevó de su patria.²²

¹⁷ Filamento áspero del cascabillo que envuelve el grano de trigo.

¹⁸ La profetiza Casandra.

¹⁹ Se refiere al furor divino, en el que se encontraba al momento de profetizar.

²⁰ Literalmente, “para mí, la miserable” o “para mí, mísera”, entendiéndose siempre que se refiere a sí misma y no a Casandra.

²¹ Se agrega *pero* para enfatizar la intención.

²² Teseo, en su madurez, se hizo amigo de Pirítoo. Ambos decidieron que no se casarían más que con hijas de Zeus, pues los dos eran hijos de dioses (Pirítoo de Zeus y Teseo de Poseidón). Entonces planearon raptar primero a Helena y después a Perséfone. A la tindárida la robaron mientras ella hacía un ritual y finalmente sortearon quién de los dos amigos se quedaría con la joven. La fortuna favoreció a Teseo. En ese momento, Teseo contaba ya con cincuenta años de edad, mientras que Helena aún no era núbil, así que se la llevó a Afidna y la dejó al cuidado de Etra, madre de Teseo. Se dice que éste respetó a la niña, pero también existe la versión de que no fue así y Helena habría dado a luz a una niña, Ifigenia. Asimismo se cuenta que Helena fue raptada por Idas y Linceo, quienes la habrían encargado a Teseo, o que incluso su mismo padre la confió al héroe, todo ello para explicar un poco la disparidad de las edades. Finalmente, la joven fue rescatada por sus hermanos, Cástor y Pólux.

A iuvene et cupido credatur reddita virgo?⁶

130 Unde hoc compererim tam bene quaeris? Amo.

vim licet appelles et culpam nomine veles;

quae totiens rapta est, praebuit ipsa rapi.

At manet Oenone fallenti casta marito;

et poteris falli legibus ipse tuis.

135 Me Satyri celeres (silvis ego tecta latebam)

quaesierunt rapido, turba proterva, pede

cornigerumque caput⁷ pinu praecinctus acuta

Faunus, in immensis qua tumet Ida iugis.

Me fide conspicuus Troiae munitor amavit;

140 ille meae spoliū virginitatis habet.

Id quoque luctando; rupi tamen ungue capillos

oraeque sunt digitis aspera facta meis.

Nec pretium stupri gemmas aurumque poposci;

turpiter ingenuum munera corpus emunt.

145 Ipse, ratus dignam, medicas mihi tradidit artes

admisitque meas ad sua dona manus.

Quaecumque herba potens ad opem radixque medendi

utilis in toto nascitur orbe, mea est.

⁶ Oraciones interrogativas directas dubitativas se construyen con un verbo en subjuntivo. (CARO, *Gramática...*, p. 329).

⁷ Acusativo de relación. "Se emplea para indicar la parte de una persona o cosa afectada por la acción verbal" (SANTIAGO, *Manual...*, p. 32).

¿Puede creerse que fue devuelta virgen por un joven también deseoso? ¿Por qué razón he averiguado esto tan bien, preguntas? Amo. Aunque lo llames fuerza y ocultes su culpa con ese nombre, la que tantas veces ha sido raptada, ella misma se ha ofrecido a ser raptada.

Pero Enone permanece leal a un marido que la engaña; y tú mismo podías ser engañado con tus reglas. Los Sátiros veloces (yo me escondía oculta en los bosques) me buscaron, turba desvergonzada, con rápido pie, también Fauno, ceñido con agudo pino en cuanto a la cabeza cornígera, en los inmensos peñascos donde el Ida se hincha. El fortificador de Troya, célebre por su lira,²³ me amó; aquél tiene el botín de mi virginidad, peleando esto también, no obstante arranqué sus cabellos con mi uña y se volvió áspero su rostro por mis dedos. Y no pedí gemas y oro como precio del estupro. Los regalos compran vergonzosamente un cuerpo ingenuo. Él mismo, considerándome digna, me dio las artes médicas,²⁴ y entregó sus dones a mis manos. Cualquier hierba poderosa para la cura o raíz útil para sanar que nazcan en todo el orbe, son mías.

²³ Apolo, considerado el dios de las artes, en especial de la música, y a cuyo cargo estaban las Musas. De él también se dice que, junto con Poseidón, construyó las murallas de Troya después de haber hecho un trato con Laomedonte.

²⁴ Apolo era considerado también dios de la medicina. Era capaz de producir y disipar plagas, e incluso tenía poder sobre la muerte por enfermedad o causas naturales.

Me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!

150 Deficior prudens artis ab arte mea.

Ipse repertor opis vaccas pavisse Pheraeas

fertur et e nostro saucius igne fuit.

Quod nec graminibus tellus fecunda creandis

nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.

155 Et potes et merui. dignae miserere puellae.

Non ego cum Danais arma cruenta fero;

sed tua sum tecumque fui puerilibus annis

et tua, quod superest temporis, esse precor.



¡Mísera de mí, porque el amor no es curable con hierbas! Competente en tal arte, por mi arte soy abandonada. Se dice que el mismo inventor de tal fuerza apacentó vacas féreas²⁵ y él fue herido por mi fuego.

Tú puedes ofrecerme el auxilio que ni la tierra fecunda para producir hierbas ni un dios pueden. Y puedes y lo he merecido. Apiádate de una doncella digna. Yo no llevo con los dánaos armas crueles, sino que soy tuya y contigo estuve durante mis años pueriles; y tuya, lo que resta de tiempo, ruego ser.



²⁵ Asclepio, hijo de Apolo, fue herido por un rayo de Zeus. Apolo, enojado, asesinó a los Cíclopes, quienes forjaban tales rayos en el Monte Etna para el padre de los dioses. Zeus, en castigo por la matanza, condenó a Apolo a servir durante un año a un mortal. Este mortal fue Admeto, rey de Feras, en Tesalia. Durante un año, el dios protegió contra la muerte a Admeto y cuidó de las vacas gemelas de su ganado.

CONTRAHEROIDA: TEXTO Y TRADUCCIÓN

III. Paridis ad Aenonen responsio.

Quae satis apta tibi tam iuste, Nympha, querenti

Rescribam, fateor quaerere verba manum;

Quaerit, nec subeunt: sentit sua crimina tantum,

Solvere quae sentit non sinit alter amor.

5 Si levat hic iras, ipso me iudice, damnor.

Quid refert? causa tu meliore cares;

Damnatumque tibi me sub sua iura Cupido

Retrahit: alterius sic quoque praeda sumus.

Prima meis tu pacta toris, fassusque iuventam

10 Te primum accepta est coniuge noster amor.

Nondum tantus eram. Quo me genitore superbum

Arguis, hoc dominus tunc retinendus eram;

Non ego Deiphobum sperabam aut Hectora fratrem,

Quum pastos agerem, te comitante, greges;

15 Reginaeque Hecuben, non matris, nomine noram²;

Et fueras illi digna manere nurus.

¹ He seguido la edición consignada en la versión de Ernest Raynaud, 1931.

² Síncopa de *noveram*

III. Respuesta de Paris a Enone.

¡Oh, Ninfa! Confieso que mi mano busca las palabras que sean lo suficientemente apropiadas para responderte a ti, que tan justamente te quejas. Las busca y no logra deslizarlas de la pluma:¹ siente tanto sus culpas que el otro amor² no le permite borrar lo que siente. Si éste eleva tu ira, me condeno siendo yo mismo el juez. ¿Qué importa? Tú misma careces de un mejor motivo, y Cupido me entrega de nuevo a ti, condenado bajo sus leyes. Así, también ambos somos presa del otro. Tú fuiste la primera prometida en mis lechos y nuestro amor confesó su juventud siendo primero tú mi grata cónyuge. Aún no era yo tan importante. Argumentas que yo soy soberbio por tener a Príamo como padre, pero a partir de ese momento yo debía comportarme como señor.³ Yo no esperaba como hermano a Deífobo o a Héctor, cuando yo conducía los rebaños por los pastos, contigo acompañándome. Y con el nombre de “reina”, no de “madre”, había conocido a Hécuba y habías sido digna de seguir siendo su nuera.

¹ El verbo *subeo*, referido a *verba*, puede traducirse como *bajar*, pues se refiere a *bajar de la pluma*. El texto elide el instrumento, pero se prefiere hacerlo evidente para la traducción.

² El amor con Helena.

³ A partir del momento en que es revelado que Paris es hijo de Príamo, el nuevo príncipe debe conducirse de manera apropiada. La identidad de Paris es descubierta cuando unos sirvientes de Príamo se llevan el toro favorito de su rebaño. Creyendo que su hijo está muerto, Príamo instituye juegos fúnebres en su honor, en los que el premio para el ganador sería precisamente el toro tomado del rebaño de Paris. Éste, deseoso de recuperar a su animal preferido, entra a competir y resulta vencedor. Entonces es reconocido por Casandra, su hermana, quien tenía dones proféticos. Paris es acogido de nuevo en el palacio como príncipe que era. Así pues, Paris nos habla de su intento por comportarse a la altura de su nuevo *status*, en el cual ya no le parecía correcto retozar por los bosques con una ninfa. (Cf. GRIMAL, Pierre, *Diccionario...*, p. 408.)

Sed non est rationis amor: te consule, Nympha;
 Laesa es, sed laesam scribis amare tamen;
 Quumque petant Satyri connubia, quum tua Panes,
 20 Reiectae memor es tu tamen usque facis.
 Adde, quod hic fatis amor est adiutus, et illum
 Praescia venturi viderat ante soror.
 Nondum Tyndaridos³ nomen mihi sederat aure,
 Nec cecinit Graios illa vocare toros,
 25 Omnia vera vides: superant mea vulnera tantum
 Utque tuam supplex poscere cogar opem.
 Te penes arbitrium nostrae vitaeque necisque:
 Victa viri iam nunc pectora sume tui.⁴
 Flevisti, memini, tamen hac in voce⁵ canentis:
 30 «Et, mala, dixisti, sint precor ista procul!
 Nec si fata ferant, tulerint sic cetera quamvis,
 Ut possim OEnone perdere laesa Parin!»
 Tot superare metus, qui me, nec credere cogit,
 Ignoscas, idem te quoque fallit Amor.

³ Forma griega del genitivo.

⁴ HEINSIUS, *apud* RAYNAUD, Ernest, *Poetae minores*, p. 357. Raynaud nos menciona que este verso presenta, además del problema de traducción por las diferentes versiones de las ediciones, la dificultad de parecer falto de coherencia. Raynaud consigna este verso como *victuri iam nunc pectora sume*, pero para este trabajo se ha optado por apartarnos de la edición de Raynaud y tomar la lectura de Heinsius, pues parece brindar mayor sentido al texto. Además de ésta, también menciona la lectura de Amar, que difiere en escoger *fixa* en lugar de *victa*.

⁵ Anástrofe: *in hac voce*.

Pero el amor no es de la razón. Siendo tú juez, Ninfa, estás herida, pero me escribes que, con todo, herida me amas. Cuando los Sátiros reclaman estar contigo, cuando lo reclaman los faunos, te acuerdas de que fuiste rechazada, no obstante tú lo haces siempre.⁴ En cuanto a que este nuevo⁵ amor es secundado por los hados, añade que incluso mi hermana, como profetiza, lo había visto antes de que existiera. Todavía no se había asentado en mi oído el nombre de la tindáride, Casandra⁶ tampoco había profetizado que los lechos griegos me llamarían. Ahora⁷ ves que todas las cosas son verdaderas: mis heridas son tan grandes que soy empujado a pedir suplicante tu ayuda. Está en tu poder el juicio de nuestra vida y de nuestra muerte: ahora, acepta⁸ ya que el corazón⁹ de tu marido fue vencido. Sin embargo, lo recuerdo, lloraste en esta voz de la que profetiza:¹⁰

“¡Y ruego— dijiste— que aquellos males estén lejos! Y si los hados lo requieren, aunque así se hayan llevado todo lo demás, ¡que no pueda yo, Enone, perder herida a Paris!”

Ojalá¹¹ perdones que tantos miedos prevalecieran. Amor, que me engaña y no me obliga a confiar, a ti también te traiciona.

⁴ Enone repite la misma conducta de la que se queja.

⁵ Se agrega el adjetivo *nuevo* a fin de precisar al lector que se trata del amor con Helena. Esta solución para evitar ambigüedades se toma de la traducción al francés de RAYNAUD, Ernest, *Poetae minores*, p. 27.

⁶ Se traduce el nombre en lugar de *illa*, a fin de privilegiar una lectura más clara.

⁷ Se agrega *ahora* para enfatizar tiempo presente en relación a los tiempos anteriores.

⁸ El verbo tiene, además de la acepción elegida, la posibilidad de ser traducido como “enfrentar” o “asumir”. La capacidad significativa del verbo latino abarca tanto el reconocimiento un hecho como la necesidad de encararlo. Para tratar de conservar estos matices, hemos acogido la acepción media, “aceptar”, la cual puede ser interpretada con ambos matices.

⁹ Se rompe la metonimia.

¹⁰ En medio de las profecías de Casandra.

¹¹ Se añade la interjección *ojalá* para manifestar en la traducción el carácter optativo del subjuntivo latino.

35 Imperat ille deis: quum vult, in cornua tauri,

Quum vult, in pennas destruit ille Iovem.

Non foret in terris tanto miranda decore

Tyndaris, heu! flammis nata puella meis,

Si sua non cycno mutasset Iupiter ora;

40 Fluxerat in Danaes aureus ante sinus,

Piniferamque Iden falsus lustraverat ales;

Inter Agenoreas constiteratque boves.

Victorem Alciden dominae quis pensa tenere

Crederet? at lanas nere coegit Amor.

Él impera sobre los dioses: él destruye la figura de Jove y lo transforma cuando quiere en cuernos de toro,¹² cuando quiere, en plumas.¹³ ¡Ay! La Tindárida, niña nacida para mis deseos, no hubiera sido admirada en las tierras por su enorme belleza, si Júpiter no hubiera mudado su rostro en cisne;¹⁴ antes el áureo caudal había fluido hacia Dánae,¹⁵ y el falso alado había recorrido el Ida pinífero,¹⁶ y se había colocado entre los bueyes de Agenor.¹⁷ ¿Quién creería que el victorioso Hércules tendría las labores de una mujer? Con todo, Amor lo obligó a tejer lanas.¹⁸

¹² Alusión al rapto de Europa.

¹³ Alusión al mito de Leda.

¹⁴ Los mitos sobre la concepción de Helena de Troya son muy variados, pero todos le atribuyen la paternidad a Zeus bajo la forma de un cisne. En cuanto a su madre, existen dos versiones: una de ellas, aunque también presenta variantes, menciona que Zeus persiguió largamente a Némesis para unirse con ella, pero la diosa se transformaba en un sinfín de animales para evadirlo; finalmente, Némesis se transformó en un ganso y Zeus en un cisne, dándole alcance. De esta unión, Némesis puso un huevo que fue recogido por Leda, reina de Esparta, del cual más tarde nacería Helena (GRANT, *Who's who...*, pp. 153, 228). La otra versión sostiene que Leda fue la madre de Helena, siendo ella misma directamente fecundada por Zeus en forma de cisne. Esta versión del mito es la más generalizada y la más antigua, pues se remonta a tiempos homéricos (Cf. GRIMAL, Pierre, *Op. Cit.*, p. 408.).

¹⁵ Dánae, hija del rey Acrisio, fue encerrada por su padre en una torre con puertas de bronce. Acrisio temía que ella tuviera descendencia, pues el oráculo le había predicho que si le daba un nieto, éste lo mataría. Sin embargo Zeus, convertido en lluvia de oro, logró penetrar en la torre y fecundarla. Más tarde, Dánae daría a luz a Perseo (Cf. GRAVES, Robert, *Los mitos griegos I*, p. 158).

¹⁶ “Ganimedes, el hijo del rey Tros que dio su nombre a Troya, era el joven más bello de los vivientes y en consecuencia lo eligieron los dioses para que fuera el copero de Zeus. Se dice que Zeus, quien deseaba a Ganimedes también como compañero de lecho, se disfrazó con plumas de águila y lo raptó en la llanura troyana.” (GRAVES, *Op. Cit.*).

¹⁷ Agenor, padre de Europa. “Zeus se enamoró de Europa y envió a Hermes para que condujera el ganado de Agenor a la costa del mar en Tiro, donde ella y sus compañeras solían pasear. Él mismo se unió al rebaño disfrazado de toro blanco” (GRAVES, *Op. Cit.*, p. 245).

¹⁸ Habiendo cometido el crimen de asesinar a su huésped, Hércules fue condenado por los dioses a ser vendido como esclavo a Ónfale, reina de Lidia, a quien sirvió por uno o tres años. Ella lo compró originalmente como amante, pero también le impuso varias tareas. Entre otras cosas, le hacía hilar lana y formar ovillos con la lana hilada por sus doncellas. Ónfale era hija de Yárdano y había sido esposa de Tmolo, quien murió castigado por violar a una de las vírgenes de Artemis. Hércules tuvo con ella tres hijos: Lamo, Agelao y Laomedonte. (Cf. GRAVES, *Op. Cit.*, v. II, p. 111)

45 Dicitur et Coa sedisse in veste puellae:

Illa Cleonaeo tecta leone fuit.

Te memini Phoebum, Oenone, mea crimina dico,

Fugisse et nostros praeposuisse toros.

Non ego praestabam Phoebo; sed tela Cupido

50 His in te voluit legibus ire sua.

Consolare tamen digna tua pellice damna:

Quam tibi praetulimus, nata puella Iove est.

Sed quod nata Iove est, minimum me tangit in illa;

Quod non est facies pulchrior ulla, nocet.

55 Atque utinam formae iudex incallidus essem

Creditus Idaeis, Pegasi Nympha, iugis!

Non mihi Iunonis, nec obsesset Pallados⁶ ira,

Laudata est oculis quod Cytherea meis.

Dividit haec aliis flammis celeresque paresque:

60 Ut libitum est, nati temperat ipsa faces.

Non tamen evaluit vitare domestica tela:

Quos aliis arcus, et sibi dura tulit.

⁶ Forma griega del genitivo.

Se dice también que se sentó en el vestido de Cos¹⁹ de la doncella: aquella fue cubierta por el león de Cleonas.²⁰ Mis crímenes declaro, Enone, recuerdo que tú huiste de Febo y preparaste nuestros lechos. Yo no aventajaba a Febo, pero Cupido quiso que sus flechas fueran hacia ti con estas leyes. Sin embargo, también quiso consolar tus daños con una digna rival. La doncella que preferimos a ti nació de Jove. Pero en lo más mínimo me conmueve en ella el hecho de que nació de Jove; el que no hay figura más hermosa, daña. ¡Y ojalá que yo hubiera sido considerado juez incompetente de la belleza en los montes del Ida, Ninfa de las aguas²¹! No me dañarían la ira de Juno, ni la de Palas, porque la Citerea fue alabada por mis ojos. Ésta esparce en los otros las llamas veloces e iguales: tal como es su deseo, ella misma templa los fuegos de su hijo. Sin embargo, no fue capaz de evitar las flechas domésticas: también, dura, soportó contra ella aquellas flechas²² que otros soportaron contra sí.

¹⁹ Se hace alusión a Pánfila, hija de Apolo y nativa de la isla de Cos, quien fue considerada la inventora del arte del tejido. (Cf. nota 33 de RAYNAUD, *Poetae minores*, p. 358).

²⁰ Además de imponerle tales tareas, Ónfale lo hacía portar atuendos femeninos, mientras que ella se ataviaba con la clava, el arco y la piel del león de Nemea (o de Cleonas), trofeos que Hércules había conseguido en sus trabajos (Cf. OVIDIO, *Heroidas*, IX, 54 ss.). Otra versión dice que no cambiaban vestimentas de manera cotidiana, pero que Pan difundió maliciosamente dicho rumor, molesto por haberlos confundido cuando él buscaba amorosamente a Ónfale.

²¹ Pegaso, golpeando el suelo con su pezuña, creó la fuente Hipocrene, en la cual se reunían las Musas. Se traduce *pegasi nympha* como *ninfa de las aguas* por lo siguiente: *Pegaso* es una metonimia por *Hipocrene*, que a la vez es una sinécdoque por *fuente* (cualquier fuente); al llamarla *pegasi nympha*, Sabino hace una alusión al origen fluvial de Enone. Por otra parte, cuando el poeta nombra a Enone *ninfa de Pegaso* nos hace pensar en las Musas y la coloca al mismo nivel que ellas, pues también se convirtió en protegida de Apolo.

²² Se rompe la metonimia “arcos” por “flechas”.

Deprensam coniux illam in Mavorte dolebat.

Testibus hic Divis, cum Iove questus erat.

65 Iam dolet et Mavors, terras ultroque reliquit:

Practulit Anchisen his habitura suum.

Anchisen propter voluit formosa videri;

Visaque post latam iacuit ulta deam⁷.

Quid mirum est potuisse pari succumbere amori.

70 Immunis sub quo non fuit ipse Paris.

Quam laesus Menelaus amat, non laesus amavi;

Adiice non laeso quod comes ipsa fuit.

Et magnos, video, cogit⁸ mihi rapta tumultus;

Armataeque petunt Pergama⁹ mille rates.

75 Non vereor belli non sit causa probanda:

Est illi facies digna movere duces.

Si mihi nulla fides, armatos respice Atridas:

Quam sibi sic repetunt, sic metuenda mihi est.

⁷ Singular por plural. Raynaud cita la lectura de Lennepe: *visaque postlatas sic fuit ulta deas*. (Cf. LENNEPE, *apud* RAYNAUD, Ernest, *Poetae minores*, p. 358).

⁸ El texto de Raynaud pone *cogi* en vez de *cogit*. Yo tomo la lectura de Lennepe citada en las notas (Cf. LENNEPE, *apud* RAYNAUD, Ernest, *Poetae minores*, p. 359).

⁹ Sinécdoque. Se sustituye Troya por su ciudadela.

Su esposo se lamentaba de aquella sorprendida con Marte. Siendo testigos los dioses, éste habíase quejado con Júpiter. Ya se lamenta también Marte, y además abandona estas tierras: en ellas Venus, que ha de tenerlas,²³ prefirió a su Anquises.²⁴ Por Anchises quiso parecer hermosa; castigada y reconocida yació después de las diosas desplazadas²⁵. Qué sorprendente es haber podido sucumbir a un amor igual, ante el cual no fue inmune el propio Paris. A la que, herido, ama Menelao, yo no la amé herido. Acepta, tú, que ella misma fue mi compañera sin estar herido yo. Y la raptada reúne magnos tumultos, lo sé; y mil naves armadas reclaman Troya²⁶. No temo²⁷ que la causa de la guerra deba ser demostrada: tiene un rostro digno de mover reyes. Si no confías en mí, vuelve tus ojos hacia los Atridas armados: la que así reclaman para él²⁸, así debe ser temida por mí.

²³ Se puede considerar este verso un indicio de que la obra fue compuesta en la época renacentista, pues exhibe el culto que Venus recibió en esa región en tiempos posteriores a los clásicos.

²⁴ Hijo de Capys, nieto de Asaraco y bisnieto de Tros, fue rey de Dardania y padre de Eneas. Zeus hizo que Venus se enamorara de este mortal como castigo a su soberbia, pues se solazaba seduciendo a todos (Cf. GRANT, *Op. Cit.*, p. 30). Así, un día en que Anquises buscaba a una oveja en el Ida, Venus lo vio y se enamoró de él. La diosa hizo su aparición ataviada lujosamente como una princesa frigia y durmió con él. Al amanecer, ella le reveló su identidad y le prometió que nada le pasaría en tanto él no comentara su encuentro. Sin embargo en una ocasión, habiendo bebido de más con sus amigos, Anquises reveló haber tenido intimidad con la diosa. Zeus lo escuchó y le mandó un rayo como castigo, pero Venus le salvó la vida. De esta unión nacería Eneas. (GRIMAL, *Op. Cit.*, v. I.)

²⁵ I. e., Minerva y Juno.

²⁶ Se deshace la sinécdoque.

²⁷ La construcción en español requiere que una de las dos negaciones sea eliminada en la traducción, debido al valor negativo intrínseco del verbo de temor.

²⁸ Menelao.

Quod si vertendae spem mentis concipis huius,
80 Cur cessant herbae, carmina cur-ve tua,
Quum te nec Phoebi solertior artibus ulla est,
Phoebeaeque Hecates¹⁰ somnia vera vides?
Tecum sideribus, tecum deducere lunam
Nubibus, et memini surripuisse diem.
85 Pascebam tauros, interque armenta leones
Obstupui placidos vocibus ire tuis.
Quid retro Xanthum, retro Simoenta vocatum
Adiiciam cursus non tenuisse suos?
Ipse pater, seu rem natae male tutus haberet,
90 Cantatas quoties restitit inter aquas!
Nunc locus OEnone est; nunc illam ostende: parabis
Sive tuos ignes pellere, sive meos.

¹⁰ Forma griega del genitivo.

Y si concibes esperanza de que este sentimiento ha de cambiarse, ¿por qué cesan tus hierbas o por qué tus cantos, cuando ninguna es más diestra que tú en las artes de Febo y ves los verdaderos sueños de Hécate Febea? Contigo recuerdo haber arrebatado el día a las estrellas y contigo la luna a las nubes. Yo pacía los toros, y quedé sorprendido de que los leones anduvieran apacibles por tus cantos entre los rebaños. ¿Qué añadiré a que no hayan debilitado sus cursos yendo hacia atrás ni el Xanto ni el Simoís invocado? Tu mismo padre, si ahora fuera un mal defensor del asunto de su hija, ¡cuántas veces ha resistido²⁹ entre las aguas cantadas! Ahora la solución está en Enone; ahora muestra a esa Enone: te prepararás para alejar tus pasiones, o las mías.

²⁹ Perfecto lógico.

DE ENONE A PARIS
Y
DE PARIS A ENONE:
ANÁLISIS

ANÁLISIS DE LA *HEROIDA V* DE P. OVIDIO NASÓN

I. REMITENTE-DESTINATARIO

[*Nympha suo Paridi, quamvis suus esse recuset,
mittit ab Idaeis verba legenda iugis.*]

La *inventio* se encuentra sintetizada en este primer dístico. Los versos introductorios nos revelan que el género literario de la obra es el epistolar y nos presentan a la remitente, la ninfa Enone, y al destinatario, Paris. Algunos editores consideran que se trata de una interpolación, una inserción posterior que no correspondería a la pluma ovidiana. Basan su opinión en el hecho de que no todas las *Heroidas* conservan tan claramente esta parte fundamental de la estructura epistolar, y por esta razón, el dístico no aparece en todas las ediciones. En el presente trabajo hemos optado por brindar una versión tan completa como sea posible y hemos incluido aquellos dísticos de cuestionada autenticidad, comprendiendo que, aun si no fueran producto del ingenio del sulmonense, pudieron estar presentes en la lectura que Sabino hizo de las *Heroidas* y, por lo tanto, estos versos pudieron contribuir a la concepción de la *Contraheroida*.

El dístico muestra el linaje de Enone, nos dice que no se trata de una joven mortal, sino de un ser divino, una ninfa. Haciendo uso de la sinonimia, nos señala que, al igual que Paris, es de origen frigio, al ubicarla en los montes del Ida (actualmente, llamado *Kaz Dađı*). A través de *quamvis suus esse recuset* el poeta nos está exponiendo que ya Paris ha dejado de tenerse por marido de Enone. Es decir, Ovidio marca el abandono de la ninfa. A la vez, al poner esta ironía en boca de ella, no podemos pasar por alto que está expresando el

descontento de la esposa por saberse repudiada. Incluso podemos notar que el concesivo *quamvis* sirve para transmitir que Enone no considera ese vínculo roto, sino que aún le parece estar ligada a Paris sin importar cuánto niegue él su primer matrimonio.

Encontramos una aliteración de “S”:

Nympha suo Paridi, quamvis suus esse recuset
mittit ab Idaeis verba legenda iugis.

Dicho recurso resulta significativo si consideramos que uno de los usos más frecuentes de la aliteración de “S” es expresar la idea de fluidez. En ese sentido, podríamos interpretar que esta aliteración responde a la proyección del amor que se ha marchado.

Otro recurso que hallamos es el quiasmo, esta vez en el segundo verso introductorio:

Nympha suo Paridi, quamvis suus esse recuset,
mittit ab Idaeis verba legenda iugis

En este caso, lo que queda al centro de la figura es el matiz de reclamo de una obligación que ha quedado por cumplirse.

El patetismo de los diferentes pasajes de la *Heroida* se manifiesta por la abundante adjetivación que encontramos en ellos. En general, podemos decir que esto le sirve al poeta para hacer patente la emotividad de Enone y la valoración que hace de las cosas, pintando una etopeya patética. Los adjetivos nos proporcionan información acerca de los sustantivos a los que modifican. Por ello, es conveniente atender a las características que resalta el poeta. ¿Por qué ha elegido resaltar determinado aspecto y no otro? A lo largo del análisis expondremos el valor que cada adjetivo aporta.

En el dístico observamos tres adjetivos en el pentámetro, dos de los cuales son posesivos y forman un políptoton:

Nympha suo Paridi, quamvis suos esse recuset,
mittit ab Idaeis verba legenda iugis

Idaeis señala el origen de Enone. A lo largo del poema se hacen numerosas referencias a los linajes de los cuales descienden nuestros personajes principales y hay que atender a ellas: constituyen su identidad. Los pronombres posesivos reiteran el vínculo de pertenencia que Enone experimenta respecto a Paris.

II. EXORDIUM (vv. 1-8)

Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege; non est
ista Mycenaea littera facta manu.
Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis,
laesa queror de te, si sinis ipse, meo.
Quis deus opposuit nostris sua numina votis?
ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?
leniter, ex merito quidquid patiare, ferendum est;
quae venit indigne poena, dolenda venit.

En este fragmento se continúa la presentación de los dos personajes que constituyen el centro relevante de la historia, ahora con más detalle, así como de la situación en la que se encuentran. Analizaremos dístico por dístico y procuraremos, hasta donde sea posible, mantener el siguiente orden:

1. Fonético
2. Morfo-sintáctico
3. Léxico-semántico
4. Lógico

Además, dentro de cada grupo intentaremos seguir un orden alfabético en la exposición de figuras, a fin de que el lector pueda saber de inmediato con cuáles de ellas puede contar en un dístico determinado.

Versos 1-2

Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege; non est
ista Mycenaea littera facta manu.

El primer verso nos presenta un políptoton verbal:

Perlegis? an coniunx prohibet nova? **Perlege**; non est
ista Mycenaea littera facta manu.

El políptoton enfatiza el carácter de Enone e incita a la lectura de la carta. A través de él, esta esposa legítima demanda ser escuchada, a pesar de la distancia que su cónyuge ha tomado. Destaca el uso del verbo con la preposición *per*, la cual nos da la idea de continuidad y profundidad de la acción. Es una *imperatio* para que Paris siga leyendo (y además con profundidad, con atención), aun si la relación ha terminado para él.

En el segundo verso, encontramos una similicadencia muy ligera que se aproxima a la rima asonante:

Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege; non est
ista Mycenaea littera facta manu.

En cuanto al uso de adjetivos, hallamos dos:

Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege; non est
ista Mycenaea littera facta manu.

Cada uno de los adjetivos quedan distribuidos en quiasmo con su respectivo sustantivo:

Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege; non est
ista Mycenaea littera facta manu.

Como ya decíamos, la adjetivación es un recurso que Ovidio utiliza vehementemente para plasmar la constitución psíquica de su Enone. La *coniunx nova* indudablemente es Helena. Aquí se plantea nuevamente la *quaestio*: una esposa (Enone) que ha sido relegada por su esposo a causa de otra (Helena). A lo largo de la carta, a esta *otra* no la mencionará por su nombre sino sólo a través de referencias, haciendo uso de la retórica del silencio. La ninfa no se siente inferior a su rival, aun cuando se trata de la hija de Zeus. El desdén que Enone siente por ella se hace evidente en dicha reticencia. Una sola excepción hará el poeta: cuando Enone lanza imprecaciones contra Helena y desea que sufra la misma suerte que le ha tocado a ella. La *manu mycenaea*, en cambio, es una sinécdoque que se refiere a

Menelao. Ovidio está presentándonos quién es quién dentro de esta historia. Establece la nacionalidad de la otra pareja involucrada y los papeles que juega. El lector, desde luego, ya conoce de antemano estos datos. Sin embargo, quedan evidenciados a través del uso de los adjetivos *nova* y *Mycenaea*.

La epístola se abre con dos interrogaciones retóricas:

Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege; non est
ista Mycenaea littera facta manu.

La primera de ellas es, evidentemente y como ya mencionábamos, una incitación a la lectura de la carta. Pero su función no se detiene ahí, ya que se complementa con la siguiente interrogación para crear una nueva figura: el sarcasmo. Se burla de Paris sometido ante Helena, idea que desarrollará (junto con otros recursos) para tratar de denigrar a la recién formada pareja.

Versos 3-4

Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis
laesa queror de te, si sinis ipse, meo.

Todos los adjetivos empleados en este dístico se refieren al origen de Enone:

Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis
laesa queror de te, si sinis ipse, meo.

Y dos de ellos forman parte de una serie de homeoteleuta uniformemente distribuída a lo largo del verso:

Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis
laesa queror de te, si sinis ipse, meo.

Como mencionábamos, los toponímicos son frecuentes y perfilan al personaje. El adjetivo *pegasis* es una alusión al origen de la ninfa. Algunas ediciones consignan *pedasis*¹ en lugar de *pegasis*, pero nosotros optaremos por la segunda lectura. Existen varios tipos de ninfas, las cuales se clasifican según el elemento natural al que se encuentran ligadas. Por ser Enone una divinidad del agua que fluye, encuentra su lugar entre las Náyades. Las náyades, a su vez, difieren entre sí según el tipo de corriente al que pertenecen. Enone es hija de un río, el río Eneo², lo que la convierte en una potámide. Existe también el término *pegea*, el cual se refiere a las ninfas de las fuentes. Son llamadas así en memoria de la fuente que Pegaso hizo brotar y alrededor de la cual jugaban las musas. Ovidio utiliza la metonimia *pegasis* para indicar la genealogía de Enone, convirtiendo el término en una antonomasia de la ninfa acuática.

El adjetivo *celeberrima* constituye una hipérbole:

Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis
laesa queror de te, si sinis ipse, meo.

Se ensalza la fama de Enone, aunque realmente no exista tal (son pocas las fuentes que la refieren³). Ciertamente acota su popularidad al especificar *phrygiis silvis*, pero aun así hay que considerar la figura de la hipérbole porque se trata de uno de los personajes más relegados de la mitología. Y sobre todo, reafirma el *status* de la ninfa a fin de que no quede rebajada ante la figura de Helena.

¹ Probablemente refiriéndose a la región de Pédaso, ubicada en las cercanías de Troya.

² GRAVES, tomo II, p.186. Acerca de la genealogía de las ninfas, hay que decir que ésta suele ser imprecisa en general. No obstante, a las ninfas de los ríos a menudo se les nombra como hijas del río en el cual habitan. El río Eneo se localizaba en la antigua región de Misia (hoy Balikesir, Turquía), la cual colindaba al norte con el Mar de Mármara y con la Tróade, al sur con Lidia, al este con Frigia y Bitinia, y al oeste con el Mar Egeo.

³ APD., *Bibl.*, III, 12, 6; TZETZ., a LIC., 57; 60; CONÓN, *Narr.*, 23; PART., *Erot.*, 4; Q. ESM., X, 262; 484.

El verso siguiente continúa haciendo uso de la hipérbole, pero esta vez no está construída con un superlativo sino con dos palabras (verbo reforzado por el participio) que pertenecen al mismo campo semántico:

Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis
laesa queror de te, si sinis ipse, meo.

Se enfatiza la afrenta que Paris le ha infringido a Enone y se establece la *inventio* a través de esta hipérbole y del uso de la concesión:

Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis
laesa queror de te, si sinis ipse, meo.

La oración concesiva del pentámetro guarda un estrecho vínculo con el primer hexámetro de la obra:

[Nympha suo Paridi, quamvis suus esse recuset,
mittit ab Idaeis verba legenda iugis.]

Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis
laesa queror de te, si sinis ipse, meo.

El sarcasmo de las dos oraciones muestra con cuánta certeza Enone considera que Paris sigue siendo su esposo, aun si él piensa que el vínculo matrimonial está roto.

🌀 Versos 5-6

Quis deus opposuit nostris sua numina votis?
ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?

El verso 6, al quejarse Enone por no seguir siendo de Paris, presenta una aliteración de nasales:

Quis deus opposuit nostris sua numina votis?
ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?

A lo largo del poema se señala la relación de pertenencia entre Enone y Paris mediante el uso de pronombres posesivos. Sin embargo, resalta el hecho de que la epístola, tanto al principio como al final, los utiliza para recalcar la *inventio* del poema.

En el verso 5 se distribuyen tres homeoteleuta y proporcionan ritmo al hexámetro:

Quis deus opposuit nostris sua numina votis?
ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?

Este verso también crea un homeoteleuton con el verso 3:

Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis,
laesa queror de te, si sinis ipse, meo.
Quis deus opposuit nostris sua numina votis?
ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?

El poeta muestra su pensamiento latino. A pesar de tocar un tema de la mitología griega, utilizará vocabulario legal para argumentar que Paris debe volver con Enone. En este caso, emplea *nostris votis*, denotando que no se trata de una unión cualquiera, sino que hay de por medio votos nupciales. La ruptura de la unión sagrada es considerada un crimen, tal como lo expresa el verso 6:

Quis deus opposuit nostris sua numina votis?
ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?

La distribución sintáctica de sus elementos nos ofrece un paralelismo formado por los pronombres posesivos y sus respectivos sustantivos:

Quis deus opposuit nostris sua numina votis?
ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?

Aparece un políptoton de los pronombres interrogativos, distribuído en anáfora relajada con respecto a la cesura y, naturalmente, respecto a cada una de las interrogaciones:

Quis deus opposuit nostris sua numina votis?
ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?

Junto con el paralelismo antes mencionado, se halla también un quiasmo:

Quis deus opposuit nostris sua numina votis?
ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?

En dicho quiasmo se contraponen las fuerzas divinas (*sua numina*) y las mortales⁴ (*nostris votis*).

Ambos versos están constituidos por interrogaciones retóricas:

Quis deus opposuit nostris sua numina votis?
ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?

Sabemos que ninguna de ellas espera una respuesta. El autor está consciente de que, por una parte, Enone conoce qué deidad le ha permitido a Paris conseguir a Helena, así que en realidad no tendría que preguntarse por la divinidad responsable, ya que sabe que se trata de Venus. Por otra parte, la fatalidad se superpone a la participación de la diosa. Ella sólo cumple el papel que el destino (del cual no está exenta) ya le ha trazado.

✠ Versos 7-8

leniter, ex merito quidquid patiare, ferendum est;
quae venit indigne poena, dolenda venit.

El dístico nos habla de la inconformidad de Enone, justificada no sólo por un mero y comprensible deseo de apartar sus males, sino sobre todo por la injusticia de éstos. Su inconformidad, en este punto, se traduce en un momento de reflexión tranquila y razonada.

⁴ Las ninfas, aunque son seres divinos de larga vida, también pueden morir.

Esta protesta en calma está matizada por una gran conjunción de aliteraciones. En primer lugar, encontramos la repetición del sonido “r” vinculado a la vocal “e”:

leniter, ex merito quidquid patiare, ferendum est;
quae venit indigne poena, dolenda venit.

En segundo, presenta aliteraciones múltiples de vocales (*i, e*) y consonantes (*m, n* y dentales):

leniter, ex merito quidquid patiare, ferendum est;
quae venit indigne poena, dolenda venit.

En cuanto a la construcción morfosintáctica, hay que mencionar la epanadiplosis verbal en el verso siguiente, levemente relajada por el uso del pronombre:

leniter, ex merito quidquid patiare, ferendum est;
quae venit indigne poena, dolenda venit.

Se forma un homeoteuton entre los versos 7 y 6, gracias a la derivación. Asimismo, se conforma una epífora a distancia con el verso 1:

Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege; non est
ista Mycenaea littera facta manu.
Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis,
laesa queror de te, si sinis ipse, meo.
Quis deus opposuit nostris sua numina votis?
ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?
leniter, ex merito quidquid patiare, ferendum est;

Dentro del mismo nivel de análisis encontramos un paralelismo morfosintáctico que muestra la conjugación perifrástica en la parte final de cada verso. El pentámetro, además, presenta zeugma de *est* en la conjugación de la perifrástica:

leniter, ex merito quidquid patiare, ferendum est;
quae venit indigne poena, dolenda venit.

Las perífrasis de obligatoriedad, en este caso en concreto, refuerzan el sentido universal y el carácter veraz de la figura lógica en la cual se encuentran inmersas: la sentencia. Ambos versos son sentencias. El verso 8 es un epifonema, ya que representa el cierre de un razonamiento:

leniter, ex merito quidquid patiare, ferendum est;
quae venit indigne poena, dolenda venit.

Hay que conservar en mente que el propósito de la epístola es persuadir a Paris de restituir a Enone en su lugar de esposa. Para procurarlo, se desarrollarán argumentos de varios tipos (a veces inclinados hacia las emociones, a veces hacia la razón). Aquí, el poeta opta por establecer, por medio de sentencias, argumentos de validez universal que, aplicados deductivamente, refuercen la petición de la ninfa.

III. NARRATIO Y ANALEPSIS (v. 9-76)

Nondum tantus eras, cum te contenta marito
edita de magno flumine nympa fui.
qui nunc Priamides (absit reverentia vero)
servus eras; servo nubere nympa tuli!
Saepe greges inter requievimus arbore tecti
mixtaque cum foliis praebuit herba torum.
saepe super stramen fenoque iacentibus alto
deprensa est humili cana pruina casa.
Quis tibi monstrabat saltus venatibus aptos
et tegetet catulos qua fera rupe suos?
retia saepe comes maculis distincta tetendi,
saepe citos egi per iuga longa canes.
incisae servant a te mea nomina fagi
et legor Oenone falce notata tua;
et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt.
crescite et in titulos surgite recta meos!
[Populus est, memini, fluviali consita rivo,
est in qua nostri littera scripta memor.]
Popule, vive, precor, quae consita margine ripae
hoc in rugoso cortice carmen habes:
"Cum Paris Oenone poterit spirare relictam,
ad fontem Xanthi versa recurret aqua".
Xanthe, retro propera versaeque recurrite lymphae!
Sustinet Oenonen deseruisse Paris.
Illa dies fatum miserae mihi dixit, ab illa
pessima mutati coepit amoris hiems,
qua Venus et Iuno sumptisque decentior armis
venit in arbitrium nuda Minerva tuum.
attoniti micuere sinus gelidusque cucurrit,
ut mihi narrasti, dura per ossa tremor.
Consului (neque enim modice terrebar) anusque
longaevosque senes: constitit esse nefas.
Caesa abies sectaeque trabes et classe parata
caerula ceratas accipit unda rates.
flesti discedens; hoc saltim parce negare;
Praeterito magis est iste pudendus amor.
et flesti et nostros vidisti flentis ocellos;
miscuimus lacrimas maestus uterque suas.
non sic appositis vincitur vitibus ulmus,
ut tua sunt collo brachia nexa meo.
Ah quotiens, cum te vento quererere teneri,
riserunt comites—ille secundus erat.
Oscula dimissae quotiens repetita dedisti!
quam vix sustinuit dicere lingua "vale"!
Aura levis rigido pendentia lintea malo
suscitat et remis eruta canet aqua.
prosequor infelix oculis abeuntia vela,

qua licet, et lacrimis umet arena meis,
utque celer venias, virides Nereidas oro,
scilicet ut venias in mea damna celer.
Votis ergo meis alii rediture redisti.
ei mihi, pro dira paelice blanda fui!
Adspicit immensum moles nativa profundum
Mons fuit; aequoreis illa resistit aquis.
hinc ego vela tuae cognovi prima carinae
et mihi per fluctus impetus ire fuit.
dum moror, in summa fulsit mihi purpura prora.
Pertimui; cultus non erat ille tuus.
Fit propior terrasque cita ratis attigit aura:
femineas vidi corde tremente genas.
non satis id fuerat—quid enim furiosa morabar?—
haerebat gremio turpis amica tuo!
tunc vero rupique sinus et pectora planxi
et secui madidas ungue rigente genas
implevique sacram querulis ululatibus Iden
illuc has lacrimas in mea saxa tuli.
Sic Helene doleat defectaque coniuge ploret,
quaeque prior nobis intulit, ipsa ferat!

El segundo apartado es, en sí, una extensa analepsis. La ninfa invoca a la memoria de Paris, esperando que el recuerdo de los momentos juntos sea un efectivo recurso para despertar nuevamente sus sentimientos y persuadirlo de volver con ella. El poeta le pinta al lector una serie de escenas y sucesos para colocarlo en el ambiente de la *narratio*.

✿ Versos 9-10

Nondum tantus eras, cum te contenta marito
edita de magno flumine nympha fui.

El reproche de Enone se caracteriza por el juego de sonidos que Ovidio establece entre los elementos del verso 9. Por una parte, la aliteración de sonidos dentales unidos a nasales:

Nondum tantus eras, cum te contenta marito
edita de magno flumine nympha fui.

Por otra, una homofonía que, incluso, se encuentra después de la cesura y hace coincidir los acentos, reforzando la sensación homofónica:

Nondum tantus eras, cum te contenta marito
edita de magno flumine nympha fui.

En el campo de la construcción, observamos un paralelismo en el verso 10:

Nondum tantus eras, cum te contenta marito
edita de magno flumine nympha fui.

Dicho paralelismo existe si atendemos a la categoría gramatical de las palabras, pues está formado por adjetivos y sustantivos. Pero si nuestra atención se enfoca en a quién modifica cada adjetivo, entonces encontramos que los elementos se distribuyen en quiasmo:

Nondum tantus eras, cum te contenta marito
edita de magno flumine nympha fui.

Aquí los adjetivos se refieren literalmente a tres personajes: Paris, Enone y Eneo (río-padre de Enone).

Nondum **tantus** eras, cum te **contenta** marito
edita de **magno** flumine nympha fui.

No obstante, dos de ellos en realidad se utilizan para perfilar el personaje de la ninfa. En primer lugar, se vuelve a mencionar su origen y, por lo tanto, a qué tipo de náyades pertenece. En segundo lugar, se destaca la grandeza de su padre. En la medida en que su linaje se ve engrandecido, la misma Enone será enaltecida. Por lo tanto, esta mención constituye una hipérbole.

Como podemos observar, los adjetivos usados por Ovidio se encuentran inmersos en complejos de grupos de figuras literarias. El tercero de los adjetivos en este dístico dará, también, paso a otra figura: la lítote.

Nondum tantus eras, cum te contenta marito
edita de magno flumine nympha fui.

La lítote forma parte de una comparación cuyo objetivo es mostrar la superioridad de Enone. Por una parte, en el pasado, Paris era insignificante socialmente. Allí hay una diferencia de *status*. Por la otra, existe también una diferencia en la calidad moral, pues Enone, a pesar de tener un rango superior al de Paris en el momento de su unión, no tuvo reparos en desposarlo. Paris, en cambio, le ha dejado y ahora vive con una reina hija de Zeus. Posteriormente veremos este argumento desarrollado para tratar de convencer al hijo de Príamo de olvidarse de las jerarquías y retomarla como esposa. Sin embargo, habrá que recordar que no se trataba de la búsqueda de alcornia lo que movió ni a Enone a aceptar a Paris ni a Paris a raptar a Helena, sino la búsqueda de la belleza.

❧ Versos 11-12

qui nunc Priamides (absit reverentia vero)
servus eras; servo nubere nympha tuli!

Existe similitudencia entre los versos 10 y 12, conformada por dos verbos que coinciden tanto en tiempo como en número y persona. Se trata de una similitudencia asonante que conserva también la vocal tónica, convirtiéndose así en predecesora de la rima moderna:

Nondum tantus eras, cum te contenta marito
edita de magno flumine nympha fui.
qui nunc Priamides (absit reverentia vero)
servus eras; servo nubere nympha tuli!

Dentro de ese mismo recurso (la asonancia), se encuentra el juego de vocales tónicas y átonas similares dispuestas en una sola palabra al inicio de ambos hemistiquios finales:

Nondum tantus eras, cum te contenta marito
edita de magno flumine nympha fui.
qui nunc Priamides (absit reverentia vero)
servus eras; servo nubere nympha tuli!

El pentámetro está construido de modo simétrico. Su primer miembro habla de Paris con una epanadiplosis relajada (considerando que la cesura supone una breve división), la cual se forma gracias a un poliptoton verbal dispuesto en quiasmo que subraya la condición de Paris:

qui nunc Priamides (absit reverentia vero)
servus eras; servo nubere nympha tuli.

En tanto que el segundo colon se refiere a Enone, haciendo uso de otras figuras de construcción. Juega primero con una epífora relajada entre los hemistiquios finales de los pentámetros 10 y 12:

Nondum tantus eras, cum te contenta marito
edita de magno flumine **nympha** fui.
qui nunc Priamides (absit reverentia vero)
servus eras; servo nubere **nympha** tuli!

Finalmente, mezclando cada uno de los elementos anteriormente señalados (las asonancias y la epífora), da forma a un paralelismo entre los pentámetros 10 y 12 que le brinda ritmo a la lectura. La cadencia se ve aún más acentuada por la asonancia de la última vocal antes de cesura:

Nondum tantus eras, cum te contenta marito
edita de magno **flumine nympha** fui.
qui nunc Priamides (absit reverentia vero)
servus eras; servo **nubere nympha** tuli!

Tal simetría en la construcción del pentámetro dará lugar a figuras de otra índole, que se abordarán en su momento. Mientras tanto, manteniéndonos en este nivel de análisis (el morfosintáctico), volveremos al verso 11. Destaca, marcada en esta edición por el uso de paréntesis, la ruptura del discurso que nos ofrece la opinión de Enone respecto al recién reencontrado hijo de Príamo:

qui nunc Priamides (**absit reverentia vero**)
servus eras; servo nubere nympha tuli!

En este lugar de la analepsis, el poeta opta por utilizar la pronomiación al referirse a Paris:

qui nunc Priamides (absit reverentia vero)
servus eras; servo nubere nympha tuli!

A través de ella obtiene dos beneficios: por una parte, la *variatio* enriquece a la *narratio*; por otra, es un buen recurso para recordarle al lector el linaje de Paris y refrescar una serie de elementos mitológicos (los cuales abundarán en la epístola, dado su carácter).

Entrando, ahora sí, al campo de las figuras de pensamiento notaremos que este dístico es antitético desde varios puntos de vista. Los principales recursos de los que se vale para lograrlo son la comparación y (como ya dijimos respecto al pentámetro) la disposición sintáctica de los elementos. La comparación abarca dos áreas: los personajes y los tiempos. La comparación temporal está implícitamente señalada por *nunc*, adverbio que por sí solo señala una distinción entre el tiempo pasado y el actual. Además, es reforzado por la conjugación en pretérito de los verbos en el verso siguiente. Podríamos, entonces, hablar de paralelismo y antítesis entre ambos versos, pues mientras que el hexámetro se enfoca en la situación presente, el pentámetro tiene en mente al ayer.

La comparación de los personajes, en cambio, es un poco más complicada, pues incluye similitudes y disimilitudes. Primero que nada, la contraposición de tiempos (*nunc-eras*) nos lleva a una forzosa comparación entre la situación antigua y la vigente en ese momento de los personajes. En este caso, se hace explícita la diferencia de *status* que ha experimentado Paris (*Priamides-servus*) y se mantiene implícita el cambio de condición social de la ninfa (que ha pasado de ser esposa legítima a esposa repudiada), apenas dejándolo entrever mediante *nubere*. Luego, el paréntesis establece una similitud con base en un principio de sabiduría popular: la calidad moral de una persona es intrínseca a ella misma y no depende de su rango social. Así, Ovidio nos muestra a una esposa que se resiste a conferir un respeto que Paris no ha ganado por sí mismo. Finalmente, la comparación de espacios temporales y, sobre todo, de posturas éticas matizará el verso con un toque de ironía, trazado particularmente tanto por el juego entre el *nunc Priamides* y el paréntesis, como por la exclamación en el pentámetro.

qui nunc Priamides (absit reverentia vero)
servus eras; servo nubere nympha tuli!

✿ Versos 13-14

Saepe greges inter requievimus arbore tecti
mixtaque cum foliis praebuit herba torum.

Comienza la *narratio*. En esta sección nos describe los momentos de amor y las actividades que realizaban juntos. En el verso 13 observamos una anástrofe y en el 14 un hipérbaton:

Saepe greges inter requievimus arbore tecti
mixtaque cum foliis praebuit herba torum.

El verso 13 es casi un verso áureo:

Saepe greges inter requievimus arbore tecti
mixtaque cum foliis praebuit herba torum.

Ya hemos dicho que este recurso pretende revivir los sentimientos de Paris a través de la presentación de escenas amorosas del pasado. En esta ocasión, nos ofrece una écfrasis de Paris y Enone que entra tanto en el campo de las escenas amorosas como en el de las bucólicas, pues se representa el clásico cuadro de la vida rústica.

✿ Versos 15-16

saepe super stramen fenoque iacentibus alto
deprensa est humili cana pruina casa.

Hay un par de figuras de dicción en el presente dístico. Vemos, al inicio del hexámetro, aliteración de “s” antes de la cesura y la repetición contigua de la sílaba final “pe” en las dos primeras palabras, seguidas por una paronomasia en cada extremo del hemistiquio final del pentámetro:

saepe super stramen fenoque iacentibus alto
depressa est humili cana pruina casa.

El pentámetro presenta también los dos únicos adjetivos del dístico:

saepe super stramen fenoque iacentibus alto
depressa est humili cana pruina casa.

Ambos adjetivos tienen un valor intensificador, pues los sustantivos a los que modifican contienen ya esas características. *Casa* podría prescindir de *humili*, pues por definición se trata de una morada sumamente rústica, y el color de la escarcha se ve reiterado con el uso de la metáfora *cana*. De modo que estos adjetivos se convierten en epítetos pleonásticos, cuya labor es amplificar el significado. Al explicitar características intrínsecas y constitutivas de los sustantivos, Ovidio logra un *incrementum* que ilustra vívidamente la escena. Esta impresión de energía es un recurso que facilita la persuasión a través de la conmoción del lector. Los adjetivos y sus correspondientes sustantivos se colocan en quiasmo:

saepe super stramen fenoque iacentibus alto
depressa est humili cana pruina casa.

Termina la descripción que comenzó en el verso 13. La écfrasis está enmarcada por una anáfora:

Saepe greges inter requievimus arbore tecti
mixtaque cum foliis praebuit herba torum.
saepe super stramen fenoque iacentibus alto
depressa est humili cana pruina casa.

Versos 17-18

Quis tibi monstrabat saltus venatibus aptos
et tegeret catulos qua fera rupe suos?

En una nueva aproximación a la rima, encontramos homeoteleuta en los versos 17 y 18, así como en el interior del pentámetro mismo al final de ambos hemistiquios:

Quis tibi monstrabat saltus venatibus aptos
et tegeret catulos qua fera rupe suos?

Ambos versos son una intervención doble. Pertenecen, junto con los versos anteriores, al campo semántico bucólico.

El *quis* es una *repetitio* a distancia del *quis* del verso 5 y forma parte de una serie de derivaciones y políptotos distribuida en los versos 5, 8, 11 y, finalmente, 17. También, naturalmente, introduce una interrogación retórica:

Quis tibi monstrabat saltus venatibus aptos
et tegeret catulos qua fera rupe suos?

La ninfa de Ovidio a menudo saca a colación las cosas que ella hizo por Paris y utiliza sus acciones como otro argumento más para recuperarlo (esperando tanto que él valore su sacrificio y su lealtad, como mover su remordimiento).

Versos 19-20

retia saepe comes maculis distincta tetendi,
saepe citos egi per iuga longa canes.

El presente dístico nos muestra tres adjetivos:

retia saepe comes maculis **distincta** tetendi,
saepe **citos** egi per iuga **longa** canes.

Dos de ellos (colocados en los extremos) se refieren a la longitud, mientras que el adjetivo del centro pertenece al campo del movimiento, de la velocidad. Ovidio utiliza el adjetivo *distincta* para referirse a las *retia*. Dicho término nos habla de una red de poca densidad en su tejido (útil en la captura de presas grandes), en tanto que las *maculis* son más apretadas

(adecuadas para presas de menor tamaño). No necesita adjetivarlas, pues queda claro que la hechura de las mallas es más fina. Sin embargo, hay otro elemento en el cual Ovidio sí decide hacer hincapié: la longitud de los montes. Ello dará paso a otra figura: la hipérbole. El tercero de los adjetivos (el segundo, en el texto) se refiere a la destreza de los canes. La inclusión de detalles le da riqueza al relato y contribuye a la formación de imágenes. Los versos 19 y 20 presentan una anáfora, la cual aumenta su extensión con la de los versos 13 y 15:

Saepe greges inter requievimus arbore tecti
mixtaque cum foliis praebuit herba torum.
saepe super stramen fenoque iacentibus alto
depressa est humili cana pruina casa [...]
retia saepe comes maculis distincta tetendi,
saepe citos egi per iuga longa canes.

La anáfora da relevancia a la frecuencia con la que Enone desempeñaba actividades en conjunto con Paris. Es un lugar común en la literatura amorosa la rememoración de los momentos compartidos (particularmente al término de la relación), pues se supone que la constante convivencia fortalezca el vínculo amoroso. Desde luego, la frecuencia de las acciones no podría existir sin las acciones mismas, por lo cual se establece un epiquerema de ellas:

Saepe greges inter requievimus arbore tecti
mixtaque cum foliis praebuit herba torum.
saepe super stramen fenoque iacentibus alto
depressa est humili cana pruina casa [...]
retia saepe comes maculis distincta tetendi,
saepe citos egi per iuga longa canes.

La reiteración de las acciones que realizaron juntos puede, si se quiere verlo así, constituir una hipérbole. Ovidio recrea a una esposa rechazada que, además de dolor, experimenta nostalgia. Las herramientas que utiliza para expresarla son los recuerdos, de modo que se esforzará por pintarlos lo más vívidos que sea posible. Por ello enfatiza ideas abstractas (la unión, la frecuencia) y detalles concretos (*mixta herba, alto feno, humili casa, citos canes*, etc.).

La disposición de sustantivos y adjetivos en el verso 20 se da en paralelismo, si se atiende a la categoría gramatical:

retia saepe comes maculis distincta tetendi,
saepe **citos** egi per **iuga longa canes**.

Y en quiasmo, si observamos la concordancia:

retia saepe comes maculis distincta tetendi,
saepe **citos** egi per **iuga longa canes**.

El quiasmo no es meramente sintáctico. En su centro alberga una hipérbole que aumenta la magnitud del sustantivo:

retia saepe comes maculis distincta tetendi,
saepe citos egi per **iuga longa** canes.

Y al existir esta figura, involucra también a la esfera lógica, a través de la antítesis de sus elementos. En los extremos nos muestra componentes sumamente vivos, tanto porque se trata de seres que lo están, como porque el adjetivo *citos* brinda la idea de gran movimiento. A la vez, en el centro quedan los elementos estáticos: los *iuga* son elementos naturalmente inertes, mientras que *longa* aumenta la sensación de duración, la cual se opone a la de movimiento.

Los versos 17-20 describen actividades de caza y prolongan la descripción que se venía planteando desde los versos 13-16. Sin embargo hay que notar que, a diferencia de los versos anteriores (13-16), este dístico ya no habla en primera persona plural, sino singular. Sigue tratando las actividades que realizaron en conjunto, pero ahora se da importancia a las actividades que realizó ella, de las cuales él obtuvo beneficios.

Versos 21-22

incisae servant a te mea nomina fagi
et legor Oenone falce notata tua;

En los versos 17-20 se expuso la ayuda que la ninfa le proporcionaba, acaso para mover disimuladamente alguna noción de compromiso en Paris. Aquí, en cambio, se reanuda la rememoración de los sentimientos que él tuvo por ella. En realidad, la carta nunca dice explícitamente que Paris sintiera amor por Enone, sino que el lector (probablemente al igual que la protagonista) infiere que se trata de ese sentimiento. Esto es posible porque, a menudo, para hablar del amor se utilizan o los efectos que éste produce en el individuo (sensaciones corporales, pensamientos o deseos en la mente) o las acciones que éste comete impulsado por él (cambios en su comportamiento, promesas, peripecias, etc.). Estos efectos son tan similares que se convierten en lugar común y, a menudo, obligado en la descripción del amor. Uno de estos lugares comunes es el que se plantea en este dístico: sobrepasado por las sensaciones que experimenta, el enamorado busca una forma de desahogarse, y qué mejor que exteriorizar todos sus sentimientos a través de escribir el nombre de la persona que ama. Otra de las acciones que a menudo se menciona es el incumplimiento de obligaciones, pues estar enamorado implica una serie de distracciones. Sin embargo, aquí

no la vamos a encontrar. Al contrario, vemos a un joven que atiende a sus deberes y, en todo caso, durante ellos se procura la compañía de Enone. Es relevante porque refuerza los rasgos del personaje. En un principio, se supone que las diosas acuden en busca de su juicio porque, hasta ese momento, había sido el hombre más justo sobre la tierra. De modo que es posible suponer (acaso no de modo acertado) que semejante virtud se acompañaba de otras afines, como la responsabilidad, el compromiso, etc. Así pues, podemos ver una parte del hombre que había sido Alejandro antes de convertirse en Paris. Dicho modelo, no está de más decirlo, se acopla muy bien a la mentalidad romana, que considerará un vicio posponer los deberes al amor.

Encontramos también una metonimia, que da lugar a una hipálage, gracias al verbo *legor*, pues en realidad no es ella quien es leída, sino su nombre:

incisae servant a te mea nomina fagi
et **legor Oenone** falce notata tua;

Versos 23-24

et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt.
crescite et in titulos surgite recta meos!

El verso 23 presenta varios juegos de sonidos. Primero, apreciamos marcadas aliteraciones de sordas, nasales y “r”, produciendo un ritmo suave y sonoro a la vez:

et **q** **u** **a** **n** **t** **u** **m** **t** **r** **u** **n** **c** **i**, **t** **a** **n** **t** **u** **m** **m** **e** **a** **n** **o** **m** **i** **n** **a** **c** **r** **e** **s** **c** **u** **n** **t**.
crescite et in titulos surgite recta meos!

Notaremos una paronomasia que, como se ve a continuación, está colocada en anáfora relajada al principio de cada hemistiquio:

et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt.
crescite et in titulos surgite recta meos!

La paronomasia se da entre dos palabras de comparación. Los nombres de Enone crecerán en la misma medida en que los árboles lo hagan. Estos elementos y sus sujetos se encuentran dispuestos en paralelismo:

et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt.
crescite et in titulos surgite recta meos!

En el verso siguiente, en cambio, la disposición en anáfora de la similitud es perfecta:

et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt.
crescite et in titulos surgite recta meos!

A menudo se dificulta mantener un orden riguroso en la exposición de figuras, debido a que éstas se entretajan fuertemente. Ya hemos podido constatar la tenacidad del poeta al mezclar diferentes niveles de análisis en una sola palabra. En el caso de este dístico, juega con la estructura para presentarnos diversas figuras poéticas y retóricas. Por ejemplo, en los versos 22-24 encontramos la unión de anáfora y el polisíndeton:

incisae servant a te mea nomina fagi
et legor Oenone falce notata tua;
et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt.
crescite et in titulos surgite recta meos!

El polisíndeton remarca cada una de las proposiciones. La anáfora del verso 24 está relajada, pero podemos considerarla dentro del mismo conjunto porque las tres conjunciones sirven para unir verbos que se refieren a las inscripciones.

También podemos ver la anadiplosis relajada formada por el poliptoton de *cresco*:

et quantum trunci, tantum mea nomina **crescunt**.

crescite et in titulos surgite recta meos!

Este verbo, al igual que *surgo*, pretende elevar el nombre de Enone y debemos suponer que no se trata simplemente de una descripción física, sino también de una cuestión de honor. El nombre de Enone debe ser restituido al lugar que merece. Ella misma debe ser valorada en su grandeza, en vez de ser menospreciada ante Helena. Así como en el dístico anterior el verbo que se refiere a Enone en realidad habla de las inscripciones (*legor*), ahora los verbos que se refieren a éstas son aplicables a la propia ninfa (obviamente gracias a la relación estrecha que se mantiene entre un sujeto y su nombre). Del mismo modo, *recta* es el adjetivo apropiado porque así es como los troncos de las hayas crecen: rectos y lisos. A la vez, también expresa la dignidad con que Enone debe mantenerse.

et quantum trunci, tantum mea **nomina** crescunt.

crescite et in titulos surgite **recta** meos!

El verso 24 integra la exclamación, la prosopopeya, el apóstrofe, la optación y la obtestación:

et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt.

crescite et in titulos surgite recta meos!

La exclamación en español es indicada por signos de puntuación. En latín, a falta de éstos, a menudo se utilizan partículas para introducirla. Pese a que este verso carece de ellas, una oración de ese tipo merece la fuerza de una exclamación, pues Enone apostrofa a los árboles que contienen su nombre mediante dos verbos en imperativo:

et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt.

crescite et in titulos **surgite** recta meos!

El poeta puede establecer un estado emocional gracias a este recurso, pues este tipo de figuras aparecen cuando el orador está exaltado (particularmente si incluye una prosopopeya). Enone clama a los árboles que crezcan, que surjan. Entre más crezcan ellos, que son testigos de las promesas de Paris, más grande será la evidencia del amor que compartieron y menos podrá ser negada.

✿ Versos 25-26

[Populus est, memini, fluviali consita rivo,
est in qua nostri littera scripta memor.]

En el campo del léxico, encontramos variedad. Primero hay que señalar una incongruencia con respecto a los versos anteriores, pues Enone hablaba de un haya y, a partir de este momento, centrará su atención en un álamo. Aunque Ovidio gusta de la *variatio*, este cambio resulta un poco abrupto. Eso, además de que este dístico no aparece en todos los manuscritos, hace creer a algunos que se trata de una interpolación, acaso para suavizar la transición. En ese mismo campo (el léxico) aparece también una sinonimia:

[Populus est, memini, fluviali consita rivo,
est in qua nostri littera scripta memor.]

Vale la pena notar que la sinonimia se da entre dos palabras de categorías gramaticales diferentes. Esto es, no se da entre dos sustantivos sino entre un sustantivo y su propio adjetivo, intensificando el significado.

Otra similitud, aunque de diferente índole, es el poliptoton:

[Populus est, memini, fluviali consita rivo,
est in qua nostri littera scripta memor.]

El poliptoton nos mantiene en el terreno de la memoria. Y es importante porque la memoria de los testigos es igualmente la memoria de los juramentos. Ya decíamos que, en tanto ellos permanezcan, también lo hará la evidencia de un trato, de una promesa incumplida. Por ello no debe asombrarnos la reduplicación del verbo *esse* ni su disposición en anáfora relajada, que le concede el privilegiado lugar del inicio del verso y lo deja pospuesto sólo ante el nombre del testigo que persiste.

[Populus **est**, memini, fluviali consita rivo,
est in qua nostri littera scripta memor.]

En otra muestra de *variatio*, vuelve a la sinécdoque de *littera* por *nomina*:

[Populus est, memini, fluviali consita rivo,
est in qua nostri **littera** scripta memor.]

Versos 27-28

Popule, vive, precor, quae consita margine ripae
hoc in rugoso cortice carmen habes:

Se adjetiva la corteza del álamo como *rugoso*. Es, por una parte, la descripción física de un elemento. Por otra, establece una antonimia con respecto a la corteza del haya, que es lisa. Tomando en cuenta esta antítesis, podríamos suponer que a Ovidio no le incomodó el cambio de especies arbóreas. Al contrario, estaríamos hablando de un poeta que escribe como pintor, jugando con escenarios y texturas en la mente de su lector.

Popule, vive, precor, quae consita margine ripae
hoc in **rugoso** cortice carmen habes:

La riqueza de lenguaje se ve incrementada por el empleo de *ripae*, un sinónimo que se suma al conjunto anterior, vinculándose directamente con *rivo* y, a través de él, con *fluviali* de modo indirecto:

[Populus est, memini, fluviali consita **rivo**,
est in qua nostri littera scripta memor.]
Popule, vive, precor, quae consita margine **ripae**
hoc in rugoso cortice carmen habes:

Durante cuatro dísticos continuos elabora una *amplificatio* de los juramentos rotos, mencionando insistentemente las inscripciones grabadas en los árboles, y finalmente culmina con un ejemplo. Este par de versos es el último que alude a ellas y su función es introducirlas. El papel de testigo que desempeña el álamo se ve fortalecido por la anáfora en que es dispuesto, dándole un lugar privilegiado en la construcción del poema.

[**Populus** est, memini, fluviali consita rivo,
est in qua nostri littera scripta memor.]
Popule, vive, precor, quae consita margine ripae
hoc in rugoso cortice carmen habes:

El sustantivo sufre una variación de casos, dando lugar a un cambio de persona y, por consiguiente, a un apóstrofe con prosopopeya. Enone le suplica que viva para que quede algo de lo que Paris destruyó, para que perviva su palabra y quede prueba de cómo ha faltado a ella.

Otra similitud en los elementos de los versos 25 y 27 es la epífora de *consita*:

[Populus est, memini, fluviali **consita** rivo,
est in qua nostri littera scripta memor.]
Popule, vive, precor, quae **consita** margine ripae
hoc in rugoso cortice carmen habes:

La repetición no es sólo de una palabra, sino de una idea completa. Se crea entonces un paralelismo sintáctico y uno semántico. El primero se produce porque ambas oraciones se encuentran en el segundo hemistiquio. Aunque la disposición de sus elementos no se traza en espejo, sí guarda cierta simetría.

[Populus est, memini, **fluviali consita rivo,**

est in qua nostri littera scripta memor.]

Popule, vive, precor, quae **consita margine ripae**

hoc in rugoso cortice carmen habes:

El segundo se basa en la relación entre dos sustantivos (*rivo*, *margine*) y sus respectivos modificadores (*fluviali*, *ripae*). En ambos casos, los modificadores reiteran el significado de los sustantivos.

El verso 28 presenta un quiasmo de belleza peculiar. Si se tiene en mente la imagen, lo natural es pensar la inscripción en el centro del material en que se imprime. Sin embargo Ovidio invierte los marcos y coloca en los extremos al testimonio. En el centro, está el receptor mismo:

Popule, vive, precor, quae consita margine ripae

hoc in **rugoso cortice** **carmen** habes:

❧ Versos 29-32

"Cum Paris Oenone poterit spirare relictam,

ad fontem Xanthi versa recurret aqua".

Xanthe, retro propera versaeque recurrere lymphae!

Sustinet Oenonen deseruisse Paris.

Porque el análisis así lo requiere, haremos conjuntamente el análisis de dos dísticos.

Luego de grandes preámbulos, Ovidio inserta la cita de lo que Paris habría tallado:

"Cum Paris Oenone poterit spirare relictā,
ad fontem Xanthi versa recurret aqua".

En el verso 29 hay paralelismo entre sustantivos y verbos. Como es natural en una inscripción de amor, los nombres de los amantes aparecen juntos:

"Cum Paris Oenone poterit spirare relictā,
ad fontem Xanthi versa recurret aqua".

Tras habernos presentado la inscripción, Enone exige que se cumpla. Pide que las aguas regresen su curso, pues Paris ha abandonado su lugar como esposo. El efecto de las aguas que corren en reversa se logra con la aliteración de "r" en el verso 31 y es matizada por el suave susurro que provoca la "s" aliterada en el verso 32:

Xanthe, retro propera versaēque recurrete lymphae!
Sustinet Oenonen deseruisse Paris.

Observamos también un homeoteleuton a distancia con respecto a los verbos del verso 24:

et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt.
crescite et in titulos surgite recta meos! [...]
Xanthe, retro propera versaēque recurrete lymphae!
Sustinet Oenonen deseruisse Paris.

El homeoteleuton se forma porque los tres verbos están conjugados en imperativo plural. Sin embargo, no es trivial ni debe ser descartado por la distancia que los separa, ya que sus similitudes se extienden más allá de la morfología. Más aún: hay que incluir a *propera* en la construcción de este cuadro. En todos los casos, el sujeto interpelado es un elemento de la naturaleza vinculado directamente con las promesas de Paris. Todos ellos son reforzados por el plural, lo cual acrecienta la magnitud del público testigo. El único que permanece en singular es el Xanto, sin embargo él ya es en sí mismo un testigo importante, pues se trata

de uno de los dos ríos ejemplares de Troya. Aún así, se ve reforzado y “plurificado” por su contenido: las linfas. La cita es una promesa de amor expresada mediante el *adynaton*, recurso casi inherente a los tópicos amorosos. Su construcción es la siguiente:

PREMISA 1: Al abandonar Paris a Enone, los ríos correrán al revés.

PREMISA 2: Es imposible que los ríos corran al revés.

CONCLUSIÓN: Es imposible que Paris abandone a Enone.

Aparecería entonces el deseo que Paris tiene de amarla durante toda su vida. Pero hay que recordar que no se trata de cualquier hombre que quiere amar por siempre a su esposa, sino del entonces pastor Alejandro, célebre por su imparcialidad y, por lo tanto, hombre de honor. La palabra de una persona honorable pesa y tiene un gran valor. Al respaldar sus sentimientos con un imposible, en realidad convierte su palabra en el respaldo. Por lo tanto, cuando Paris ha faltado a su promesa, ha faltado doblemente. Si a ello agregamos que se trataba de una palabra particularmente valiosa, la pérdida ética de Paris es mucho mayor. Él ha perdido su reputación, ha quedado al mismo nivel que cualquier otro hombre mentiroso. Aquí está el argumento por el cual Ovidio puede poner en boca de Enone *absit reverentia vero* en el verso 11. Pero el tono de estos versos es muy diferente, pues el poeta juega a *variarlos* a lo largo de la epístola. Ahora Enone expresa la necesidad de que la palabra de Paris recupere su valor. Es claro que no van a cumplirse los *adynata* pero, si fuera posible, tampoco ocurriría porque la palabra de Paris necesitaría valer para que se cumplieran y claramente su palabra es inválida. Así que Enone estaría clamando por hacerla válida, pero si la palabra de Paris lo fuese, entonces él se mantendría a su lado y no habría necesidad de que ocurrieran cosas extraordinarias. Este círculo de premisas nos llevaría a concluir que: o bien la palabra de Paris ya no valdrá nada, quedando como mentiroso; o bien Paris sostiene

lo dicho y vuelve con su primera esposa (que es lo que Enone pretende). Lo segundo no sucederá.

Volviendo a los verbos, es de notar que *crescite* y *surgite* presenten un grado de sinonimia, al igual que *propera* y *recurrite*. Los cuatro manifiestan la idea de movimiento: los dos primeros en un plano vertical, los dos últimos en un plano horizontal. Puede verse reflejada la urgencia de Enone en este tipo de verbos. El dístico 24-25 refuerza la magnitud del crecimiento con el uso de *tantum, quantum*. El verso 31, en cambio, refuerza la dirección en que corre el agua mediante *retro* y *versae*. El resultado es que el lector conserva en su mente la idea del río corriendo en reversa: el agua que fluye es pintada con aliteración y la dirección con sinonimia:

Xanthe, retro propera versaeque recurrite lymphae!
Sustinet Oenonen deseruisse Paris.

Los verbos y sus intensificadores se distribuyen en paralelismo. En los extremos están los sujetos.

Xanthe, retro propera versaeque recurrite lymphae!
Sustinet Oenonen deseruisse Paris.

De acuerdo con esta disposición se forma un verso áureo, en cuyo centro se ubica el adjetivo *versae*. A partir de allí, extiende su significado (fundamental para la construcción del *adynaton*) a lo largo de todo el verso. Su concordancia lo hace modificar directamente a *lymphae*, que es el sujeto de *recurrite*. De este modo refuerza al verbo indirectamente, como señalamos antes. Luego, a través de la sinécdoque de la parte por el todo, su influencia se desplaza hasta el inicio del verso, recayendo sobre el sujeto de la primera oración. La disposición de las palabras también contribuye a pintar la imagen del agua que

avanza y regresa. El agua es fundamental porque Enone es una náyade. Los versos 30 y 31 terminan con una sinonimia al respecto:

"Cum Paris Oenone poterit spirare relictā,
ad fontem Xanthi versa recurret aqua".
Xanthe, retro propera versaeque recurrite lymphae!
Sustinet Oenonen deseruisse Paris.

Este par de versos son el punto de unión entre ambos dísticos. Otro recurso que comparten es el poliptoton de *Xanthus*, provocado por haberlo convertido en interlocutor. Es decir, primero el Xanto es el complemento determinativo de un sujeto en tercera persona y después el discurso se dirige a él en prosopopeya:

"Cum Paris Oenone poterit spirare relictā,
ad fontem Xanthi versa recurret aqua".
Xanthe, retro propera versaeque recurrite lymphae!
Sustinet Oenonen deseruisse Paris.

Esta prosopopeya se convierte en apóstrofe, pues en un principio el discurso está dirigido a Paris y de pronto la ninfa, arrebatada por el sentimiento, vuelve su voz hacia el río, cambiando el destinatario de su mensaje. La prosopopeya (y con ella el apóstrofe) sigue cuando se dirige a las linfas. Hay sinécdoque, lo mencionábamos hace poco, pues al mismo tiempo se dirige al Xanto como una totalidad y también a sus componentes. Convoca al Xanto con todas y cada una de sus partes a responder ante el incumplimiento de Paris.

Xanthe, retro propera versaeque recurrite lymphae!
Sustinet Oenonen deseruisse Paris.

Dado que el “pacto” de Paris era un imposible, la petición de que se cumpla genera otro *adynaton*, de cuyo valor ya hablamos. La exclamación es una demanda y nuevamente nos muestra su exaltación, así como su carácter:

Xanthe, **retro propera versaeque recurrite** lymphae!
Sustinet Oenonen deseruisse Paris.

Hasta este punto, Enone no suplica, sino que reclama lo que por derecho le corresponde. Veremos como el tono va modulándose a lo largo de la epístola. El verso siguiente también está construido en paralelismo y los dos complementos (el directo y el verbal) están colocados en el centro:

Xanthe, retro propera versaeque recurrite lymphae!
Sustinet Oenonen deseruisse Paris.

Aquí se encuentra condensada la *quaestio* de la obra:

Xanthe, retro propera versaeque recurrite lymphae!
Sustinet Oenonen deseruisse Paris.

Acerca de la *consecutio temporum*, hay que recordar que *deseruisse* es un infinitivo perfecto. En nuestra traducción optamos por utilizar un infinitivo que concordara con el tiempo presente de *sustinet*. Sin embargo, en latín no existe problema en la lógica de los tiempos. Primero, porque es frecuente preferir al infinitivo perfecto sobre el infinitivo presente dentro de la poesía. Luego, porque Paris hubo abandonado a su primera esposa desde un momento anterior a “éste”, el presente de la carta que es cuando *sustinet*. Es decir, la acción de abandonar fue una sola: ocurrió y ha terminado. Lo que tiene continuidad es la acción de atreverse. A partir de que Paris decidió alejarse del lado de Enone, ha estado manteniendo constantemente esa afrenta.

🌀 Versos 33-34

Illa dies fatum miserae mihi dixit, ab illa
pessima mutati coepit amoris hiems,

Los dísticos anteriores (25-32) elaboran una *digressio* que desarrolla un lugar común. Ahora, la *digressio* será de otra de índole. Ovidio mencionará un motivo famoso en la mitología griega y crucial para la historia que nos está narrando: el juicio de Paris.

El verso 33 comienza con un pronombre demostrativo, *illa*, que refiere el día del juicio de Paris. El pronombre se repite en epanalepsis. La disposición sintáctica refleja que *ese* día significó, al mismo tiempo, un comienzo (el de Paris y Helena, y como consecuencia el de los sufrimientos de Enone) y un final (el de Paris y Enone).

Illa dies fatum miserae mihi dixit, ab illa
pessima mutati coepit amoris hiems,

Hay un zeugma de *dies*:

Illa dies fatum miserae mihi dixit, ab illa
pessima mutati coepit amoris hiems,

La segunda vez que se menciona *illa*, le acompaña un adjetivo en vez de su sustantivo. *Pessima* califica a *dies*. El otro adjetivo empleado en este dístico es *miserae*, que se refiere a Enone y forma una execración:

Illa dies fatum miserae mihi dixit, ab illa
pessima mutati coepit amoris hiems,

Ambos pertenecen a la misma esfera de significados y, por el contacto, dan lugar a una hipérbole.

El punto crucial del cambio que dijimos hace un momento se marca con el verbo, que es el centro de una composición áurea:

Illa dies fatum miserae mihi dixit, ab illa
pessima mutati coepit amoris hiems,

y con la metáfora:

Illa dies fatum miserae mihi dixit, ab illa
pessima mutati coepit amoris hiems,

Este dístico es el inicio una nueva *digressio* retrospectiva. Sin embargo, el verso 34 constituye una pequeña prolepsis dentro de la analepsis, pues nos adelanta que allí terminó el amor con Paris antes de narrar cómo sucedió.

✿ Versos 35-36

qua Venus et Iuno sumptisque decentior armis
venit in arbitrium nuda Minerva tuum.

Este dístico explica al lector cuál fue aquel *dies pessima*. Dado que se trata de un relato muy conocido, le bastará hacer una mínima referencia. Los versos tienen en su inicio una paronomasia, pues ambas palabras comparten la raíz *ven-* (aunque ciertamente no existe parentesco etimológico):

qua Venus et Iuno sumptisque decentior armis
venit in arbitrium nuda Minerva tuum.

Con Venus comienza la enumeración, naturalmente en tricolon, de aquellas diosas que se presentaron al juicio de Paris:

qua Venus et Iuno sumptisque decentior armis
venit in arbitrium nuda Minerva tuum.

Cabe destacar que, a pesar de tratarse de un tema de mitología netamente griega, Ovidio emplea las formas latinas para los nombres de las diosas, imprimiendo su sello. Notamos un polisíndeton que une a los tres elementos de la enumeración:

qua Venus **et** Iuno sumptis**que** decentior armis
venit in arbitrium nuda Minerva tuum.

De las tres diosas, sólo Minerva parece acompañada por adjetivos. El primero se refiere a sus armas, el segundo se refiere directamente a ella y el tercero puede ser visto de dos maneras: por el contacto, califica a Minerva; por las características de la concordancia latina, puede extenderse a las tres diosas del mismo modo en que el verbo lo hace.

qua Venus et Iuno **sumptis**que **decentior** armis
venit in arbitrium **nuda** Minerva tuum.

Los adjetivos que claramente se refieren sólo a Minerva se encuentran en paralelismo con los sustantivos que modifican:

qua Venus et Iuno **sumptis**que **decentior** **armis**
venit in arbitrium nuda **Minerva** tuum.

Finalmente, observamos un quiasmo que coloca en los extremos al juicio de Paris y en el centro de éste a *nuda Minerva* (donde, por la concordancia de *nuda*, quedarían contenidas las tres diosas):

qua Venus et Iuno sumptisque decentior armis
venit in **arbitrium** **nuda Minerva** **tuum**.

Versos 37-38

attoniti micuere sinus gelidusque cucurrit,
ut mihi narrasti, dura per ossa tremor.

La referencia al juicio de Paris sólo constituye un punto de partida. El lector conoce ya el desarrollo de la historia, de modo que no hace falta volver a plantearla. Lo que nos interesa, puesto que se trata de una carta personal, es cómo experimentó Enone esta situación. Para narrar el miedo que ella siente, el poeta utilizará la retórica de los sentidos. Ésta se plasma en todo el verso, pero uno de los factores clave es la selección de verbos:

attoniti micuere sinus gelidusque cucurrit,
ut mihi narrasti, dura per ossa tremor.

Narrasti es el verbo con el que todo inicia. Evoca el sentido del oído en Enone (cuya presencia queda señalada con *mihi*), pues en cuanto escucha lo que Paris tiene que decirle, ella empieza a temer. Así es como la inseguridad entra en su cuerpo. Luego, lo invade por completo con la ayuda de los verbos restantes y del sustantivo *tremor*, ya que todos ellos pertenecen al campo semántico que expresa la idea de movimiento:

attoniti micuere sinus gelidusque cucurrit,
ut mihi narrasti, dura per ossa tremor.

Utiliza hipálages para amplificar la experimentación del miedo. Así, en vez de decir “tuve miedo”, Ovidio desbarata cada efecto de este sentimiento:

attoniti micuere sinus gelidusque cucurrit,
ut mihi narrasti, dura per ossa tremor.

Otro elemento que colabora a dibujar el concepto del miedo que siente es la adjetivación:

attoniti micuere sinus gelidusque cucurrit,
ut mihi narrasti, dura per ossa tremor.

Gelidus modifica a *tremor*, indicando una sensación de escalofrío. *Dura*, por su parte, adjetiva a *ossa*. Percibimos la fuerza de este movimiento, que se desplaza a pesar de la dureza de los huesos. A la vez, el empleo del hipérbaton hace patente la manera en que

Enone queda impactada por su vivencia (lo suficiente como para que aparezca trastocado el orden natural de la sintaxis):

attoniti micuere sinus gelidusque cucurrit,
ut mihi narrasti, dura per ossa tremor.

✿ Versos 39-40

Consului (neque enim modice terrebar) anusque
longaevosque senes: constitit esse nefas.

Los versos 38-39 comparten elementos que pertenecen al mismo campo semántico:

attoniti micuere sinus gelidusque cucurrit,
ut mihi narrasti, dura per ossa tremor.
Consului (neque enim modice terrebar) anusque
longaevosque senes: constitit esse nefas.

Tras haber descrito el pavor, Ovidio presenta ahora argumentos que van más allá de la percepción personal de un suceso. Enone acude a adivinos para consultar su destino. La descripción de estos adivinos también está hecha con sinónimos:

Consului (neque enim modice terrebar) anusque
longaevosque senes: constitit esse nefas.

Se emplea el polisíndeton para enfatizar el ahínco con que Enone ha cumplido con el rito de consultar los oráculos:

Consului (neque enim modice terrebar) anusque
longaevosque senes: constitit esse nefas.

La causa de la consulta se constata en el verso 40. Tras la descripción sensorial del miedo, Ovidio establece ahora sí el sentimiento dibujado para que no quede duda alguna. La

declaración se inserta como una ruptura del discurso, marcada en la edición mediante paréntesis, y está construída en forma de lítote:

Consului (neque enim modice terrebar) anusque
longaeuosque senes: constitit esse nefas.

El pentámetro concluye con la exposición de un argumento que favorece a Enone porque le da la razón, a la vez que la daña porque no será escuchado:

Consului (neque enim modice terrebar) anusque
longaeuosque senes: constitit esse nefas.

✚ Versos 41-42

Caesa abies sectaeque trabes et classe parata
caerula ceratas accipit unda rates.

Hay un salto hasta la partida de Paris hacia Grecia. La nueva escena aún forma parte de la *digressio* que relata cómo perdió el amor de Paris, pero desarrolla otro punto del proceso. El dístico 41-42 nos habla de los preparativos para el viaje. Al igual que el penúltimo dístico, este par también tiene en sus inicios una paronomasia que deriva de una mera concordancia fonética y no de parentesco etimológico alguno:

Caesa abies sectaeque trabes et classe parata
caerula ceratas accipit unda rates.

La similitud fonética se ve reafirmada por la contigüidad de *ceratas*. Este participio pasado forma a su vez un homeoteleuton con *parata*, esparciendo las asonancias a lo largo del verso:

Caesa abies sectaeque trabes et classe parata
caerula ceratas accipit unda rates.

La descripción de los preparativos se construye con la enumeración distributiva de sus elementos. Esto es, cada uno de ellos está acompañado por información adicional, ya sea en forma de adjetivos o de participios pasados. La disposición de los sustantivos y sus complementos forma una serie de figuras. Vemos dos tipos de paralelismos. Primero, uno cuya estructura intercala los elementos: ASASAS (adjetivo-sustantivo).

Caesa abies sectaeque trabes et classe parata
caerula ceratas accipit unda rates.

Luego, el de estructura AASS, que mantiene separado los elementos según su función.

Caesa abies sectaeque trabes et classe parata
caerula ceratas accipit unda rates.

Allí resalta la colocación del verbo en el centro, conformando un verso áureo:

Caesa abies sectaeque trabes et classe parata
caerula ceratas accipit unda rates.

El verso 41, además de participar en el paralelismo que abarca todos los elementos del dístico, forma dentro de sí mismo un quiasmo:

Caesa abies sectaeque trabes et classe parata
caerula ceratas accipit unda rates.

La enumeración está articulada con un polisíndeton que resalta la cantidad de objetos enumerados:

Caesa abies sectaeque trabes et classe parata
caerula ceratas accipit unda rates.

¶ Versos 43-44

flesti discedens; hoc saltim parce negare;
Praeterito magis est iste pudendus amor.

Desde el verso 43 hasta el 57 se desarrolla la *narratio* de una serie de sucesos pasados, todos sobre la misma temática: la partida de Paris. El verso 43 lo describe como un hombre que no quiere dejar a su esposa y que llora al despedirse de ella. Lo trae a colación porque es una evidencia más de la fuerte relación que existió entre ambos y quiere que se le tenga presente, en vez de relegarla al olvido. Seguramente por razones de métrica prefiere utilizar *flesti*, una síncopa de *flevisti*.

También introduce una comparación entre el amor que Paris tuvo con ella y el que ahora tiene con Helena:

flesti discedens; hoc saltim parce negare;
Praeterito **magis** est iste pudendus amor.

Señala que el amor presente (el amor de Helena) es más digno de causar vergüenza que el anterior (el que sostuvo con Enone). Esta declaración, en una lectura suplerflua, da la impresión de que la misma ninfa considera su matrimonio como vergonzoso. Sin embargo en realidad ella no habla desde su propia perspectiva, sino desde la de Paris. El argumento base que probablemente él ostenta (y que Sabino desarrollará en su contraheroida) podría ser que Helena es una esposa más digna para él ahora que se ha convertido en príncipe, ya que podría parecer vergonzoso estar casado con una ninfa en vez de con la hija de Júpiter. Enone, en cambio, pretende evidenciar el equívoco: el amor con Helena es vergonzoso porque es *nefas*, no es lícito, es un crimen en contra de pactos sagrados (los respectivos matrimonios que cada uno tenía, además del pacto de hospitalidad que transgredió). Esta

idea está representada sintácticamente en la construcción de un verso áureo, cuyo centro es el verbo *est* enmarcado entre comparativos y nominativos:

flesti discedens; hoc saltem parce negare;
Praeterito magis est iste pudendus amor.

✿ Versos 45-46

et flesti et nostros vidisti flentis ocellos;
miscuimus lacrimas maestus uterque suas.

El verso 45 presenta una anáfora con respecto al 43, insistiendo en que lloró por ella:

flesti discedens; hoc saltem parce negare;
Praeterito magis est iste pudendus amor.
et flesti et nostros vidisti flentis ocellos;
miscuimus lacrimas maestus uterque suas.

Luego hace un poliptoton verbal en el mismo verso:

et flesti et nostros vidisti flentis ocellos;
miscuimus lacrimas maestus uterque suas.

Hay un polisíndeton:

et flesti et nostros vidisti flentis ocellos;
miscuimus lacrimas maestus uterque suas.

Uniendo los recursos anteriores, obtenemos una figura de espejo. Primero, Paris llora.

Después, las conjunciones unen a *flesti* con *vidisti*. Obviamente, la pregunta obligada es ¿qué vio Paris? Y la respuesta es *nostros ocellos flentis*. Enone es representada por la sinécdoque *ocellos* y por el participio *flentis*. Así, la acción del llanto pasa de Paris a Enone, formando la figura de espejo:

et flesti et nostros vidisti flentis ocellos;
miscuimus lacrimas maestus uterque suas.

La hipérbole del llanto alcanza su punto máximo en el verso 46, donde ambos lloran tanto y con una proximidad física tal, que no se puede distinguir quién lloró cada lágrima:

et flesti et nostros vidisti flentis ocellos;
miscuimus lacrimas maestus uterque suas.

✿ Versos 47-48

non sic appositis vincitur vitibus ulmus,
ut tua sunt collo bracchia nexa meo.

Los elementos del verso 47 están dispuestos en verso áureo:

non sic appositis vincitur vitibus ulmus,
ut tua sunt collo bracchia nexa meo.

La proximidad física y emocional que se concluye del dístico anterior es exhibida ahora con una comparación entre la fuerza con que se unen dos plantas y la fuerza con la que ellos se unen en un abrazo:

non **sic** appositis vincitur vitibus ulmus,
ut tua sunt collo bracchia nexa meo.

Dicha comparación es un lugar común en la literatura amorosa. El abrazo también se representa en la sintaxis, que entrelaza elementos en paralelismo:

non sic appositis vincitur vitibus ulmus,
ut **tua** sunt **collo** **bracchia** nexa **meo**.

✿ Versos 49-50

Ah quotiens, cum te vento quererere teneri,
riserunt comites—ille secundus erat.

La interjección *ah* representa un suspiro de Enone que rememora, el cual está adornado por la suave aliteración de la *r* acompañada por vocales *e*, *i*:

Ah quotiens, cum te vento quererere teneri,
riserunt comites—ille secundus erat.

En oposición a la pareja y sus lágrimas y quejas, se presentan las risas de los compañeros:

Ah quotiens, cum te vento quererere teneri,
riserunt comites—ille secundus erat.

Vemos la antonimia entre *maestus* (verso 46) y *secundus*. Hay un contraste entre la tristeza y la alegría, entre el *nosotros* y los *otros*, entre el sufrimiento y el micticismo (*riserunt comites*).

✠ Versos 51-52

Oscula dimissae quotiens repetita dedisti!
quam vix sustinuit dicere lingua "vale"!

El verso 51 contiene una sinonimia:

Oscula dimissae quotiens repetita dedisti!
quam vix sustinuit dicere lingua "vale"!

Quotiens, colocado tras la cesura, forma una anáfora relajada con el verso 49:

Ah quotiens, cum te vento quererere teneri,
riserunt comites—ille secundus erat.
Oscula dimissae quotiens repetita dedisti!
quam vix sustinuit dicere lingua "vale"!

Este dístico está integrado por una exclamación doble que resalta la emoción de Enone al recordar:

Oscula dimissae quotiens repetita dedisti!
quam vix sustinuit dicere lingua "vale"!

Consideramos que este fragmento, como otros pasajes con la misma función, utiliza el lugar común y la hipérbole para hablar del amor que compartían.

✿ Versos 53-54

Aura levis rigido pendentia lintea malo
suscitat et remis eruta canet aqua.

El verso 53 juega de nuevo con el movimiento y sus contrastes a través de la adjetivación, puesto que se retrata al barco zarpando:

Aura levis rigido pendentia lintea malo
suscitat et remis eruta canet aqua.

En el verso 54, cuando nos habla de la espuma que hacen los remos al entrar y salir del agua, Ovidio no utiliza *albeo*, sino que opta por un verbo derivado del adjetivo *canus*, *a, um*. Con esta metáfora integra movimiento y color.

Aura levis rigido pendentia lintea malo
suscitat et remis eruta canet aqua.

Dos pares de adjetivos y sustantivos en el verso 53 están distribuidos en paralelismo:

Aura levis rigido pendentia lintea malo
suscitat et remis eruta canet aqua.

Según su concordancia, esos mismos elementos se distribuyen en quiasmo:

Aura levis rigido pendentia lintea malo
suscitat et remis eruta canet aqua.

Al agregar *aura levis* al conjunto, lo que observamos es un quiasmo de todo el verso que alberga en su centro a los adjetivos:

Aura levis rigido pendentia lintea malo

suscitat et remis eruta canet aqua.

El dístico tiene en sus extremos dos palabras fonéticamente cercanas. Por su disposición respecto a los verbos de los cuales son sujetos, podemos hablar de otro quiasmo.

Aura levis rigido pendentia lintea malo

suscitat et remis eruta canet aqua.

La analepsis aún no concluye, pero una de sus partes sí termina aquí. Se cierra la descripción de la partida con una construcción en anillo: inició en el verso 41 hablando de la flota y termina con la mirada puesta de nuevo en ella.

✿ Versos 55-56

prosequor infelix oculis abeuntia vela,

qua licet, et lacrimis umet arena meis,

Este dístico será fundamental para transferir la atención del barco hacia Enone. La presencia de las naves disminuye en un punto cada vez más lejano (*abeuntia*), en tanto que la personificación de Enone crece en ese espacio. La presencia de Enone se reitera con la conjugación en primera persona de *prosequor*, con el epíteto *infelix* y con el pronombre posesivo *meis*. La contraposición entre lo que se va y lo que se queda se ve en la construcción áurea del verso 55, donde el punto central son los ojos que contemplan (los ojos de Enone que, gracias a la habilidad de Ovidio, se convierten en los ojos del lector):

prosequor infelix oculis abeuntia vela,

qua licet, et lacrimis umet arena meis,

Si se atiende a las funciones sintácticas, encontraremos un paralelismo entre los nombres y las formas verbales que les corresponden:

prosequor infelix oculis abeuntia vela,
qua licet, et lacrimis umet arena meis,

Dado el paralelismo anterior, es posible hablar de una construcción paralela entre ambos versos (ablativo, forma verbal, sustantivo) relajada por el posesivo *meis*. Habrá que tener en mente, al establecer este paralelismo, que dicha figura obedece solamente a la disposición de los elementos dentro del verso. No debemos olvidar que, si bien *lacrimis* es el complemento de *umet*, *oculis* es el ablativo instrumental de *prosequor*.

prosequor infelix oculis abeuntia vela,
qua licet, et lacrimis umet arena meis,

El verso 56 contiene una hipérbole, pues no es razonable pensar que el llanto logrará humedecer la arena, por copioso que éste sea:

prosequor infelix oculis abeuntia vela,
qua licet, et lacrimis umet arena meis,

La hipérbole del llanto y la tristeza expresada en los versos 45 y 46 continúa en este dístico con la derivación, el poliptoton, la sinonimia y la inserción de términos que pertenecen a la misma familia semántica:

et flesti et nostros vidisti flentis ocellos;
miscuimus lacrimas maestus uterque suas [...]
prosequor infelix oculis abeuntia vela,
qua licet, et lacrimis umet arena meis,

De este modo termina la *descriptio* de la partida de Paris hacia Grecia.

Versos 57-58

utque celer venias, virides Nereidas oro,
scilicet ut venias in mea damna celer!

A esta altura del análisis, ya podemos suponer que Ovidio gusta de la aliteración para plasmar una cierta sensación de movimiento. En este caso, para imprimir el paso del tiempo y acaso también la celeridad que Enone busca, alitera las consonantes “r” y “d” apoyadas en “e” e “i”:

utque celer venias, virides Nereidas oro,
scilicet ut venias in mea damna celer!

El relato no ahonda en la ausencia de Paris. La parte anterior ha descrito la partida y el dístico siguiente comenzará la narración de la llegada. Todo lo que dice respecto a ese periodo son estos dos versos que describen la espera y angustia de Enone. La función fundamental de nuestro dístico es articular dos diferentes momentos de la *narratio*. Por ello, tiene elementos que lo unen a la partida y elementos que lo unen al regreso. Hemos visto que a menudo los dísticos son enlazados por palabras similares en significado y/o sonido. La palabra-eslabón que hallamos en esta ocasión es *scilicet*, uniéndose a la parte anterior con la paronimia de *licet*:

prosequor infelix oculis abeuntia vela,
qua licet, et lacrimis umet arena meis,
utque celer venias, virides Nereidas oro,
scilicet ut venias in mea damna celer!

Esta misma función la cumple también la antonimia creada por las formas verbales *abeuntia* y *venias*, las cuales marcan los dos extremos del trayecto: el inicio y el final.

Al interior del dístico, también existen figuras de construcción. El mensaje que quiere transmitirse es el deseo ferviente de reencontrarse con el amado a la mayor brevedad. Para describir la desesperación y ansiedad que siente, enmarca el dístico con una epanadiplosis:

utque celer venias, virides Nereidas oro,
scilicet ut venias in mea damna celer!

Celer sirve para señalar que Enone ansía la vuelta de Paris, aun cuando el adjetivo concuerda con un *tu* implícito (Paris) y no con ella. La cualidad de velocidad estará en Paris, pero el efecto de ésta afectará directamente a Enone. Aquello que tan fervientemente anhela es su regreso. Dicho deseo se resalta con la epífora antes de cesura:

utque celer **venias**, virides Nereidas oro,
scilicet ut **venias** in mea damna celer!

La epífora también servirá para introducir la siguiente parte de la *narratio* (el regreso). Como Paris es quien tiene la capacidad de ser *celer*, Enone no tiene más alternativa que la espera. No obstante, no se mantiene en una posición pasiva. Ella hará lo que queda en sus manos para producir aquello que quiere. Por esa razón ora. El polisíndeton muestra la intención de Enone:

utque celer venias, virides Nereidas oro,
scilicet **ut** venias in mea damna celer!

Al final, Enone lanza una exclamación irónica, pues las consecuencias de sus oraciones no fueron las que ella esperaba:

utque celer venias, virides Nereidas oro,
scilicet ut venias in mea damna celer!

Aquí se cierra la descripción que comenzó en el verso 41 y que nos ha dibujado la partida de Paris. El último verso es un reclamo en prolepsis dentro de la temporalidad de la *narratio*, pues se nos adelanta que se le inflingirá un daño antes de exponerlo.

Versos 59-60

Votis ergo meis alii rediture redisti.
ei mihi, pro dira paelice blanda fui!

Continúa la pequeña prolepsis que introduce la presencia de Helena. Aparece una aliteración de *i* que probablemente simula el efecto de la queja:

Votⁱs ergo meis aliⁱ reditⁱre redistⁱ.
ei mihi, pro dira paelice blanda fui!

El poliptoton verbal muestra el juego de tiempos dentro del relato. Conjuntamente conviven el pasado y el futuro porque es una acción ya concluida en el momento de la lectura y una acción venidera dentro de la lógica temporal del discurso.

Votⁱs ergo meis aliⁱ reditⁱre redistⁱ.
ei mihi, pro dira paelice blanda fui!

El verso 59 introduce un argumento jurídico. *Votis* refleja que hay una unión legal que los une. Se trata de un matrimonio y no de un simple concubinato. Siguiendo en el área de las leyes, se establece una antinomia basada en la oposición de los términos *paelice* (utilizado para denominar a una concubina sin reconocimiento legal) y *votis* (en representación del matrimonio).

El verso 60 es una execración irónica en la cual Enone se lamenta por haber rogado que llegara pronto algo que no sería benéfico para ella. Consideramos que una expresión así es marcada atinadamente por el editor como exclamación, puesto que así lo sugieren el contenido y la interjección.

Votⁱs ergo meis aliⁱ reditⁱre redistⁱ.
ei mihi, pro dira paelice blanda fui!

La ironía se ayuda de los antónimos que califican a Helena y Enone:

Votⁱs ergo meis aliⁱ reditⁱre redistⁱ.
ei mihi, pro dira paelice blanda fui!

🌀 Versos 61-62

Adspicit immensum moles nativa profundum
Mons fuit; aequoreis illa resistit aquis.

Comienza la narración del regreso de Paris. La técnica que Ovidio va a emplear para desarrollarla será la *gradatio*. El dístico 61-62 se caracteriza por la tranquilidad que transmite (aquello que la sabiduría popular nombra “la calma antes de la tormenta”). El poeta tomará su tiempo para confeccionar su cuadro. Utiliza verbos estáticos: *adspicit*, *resistit*, *fuit* que nos habla de un pasado que ya concluyó y por lo tanto no puede cambiar, no puede “moverse”. Como narra desde la perspectiva de la ninfa, presenta primero el escenario donde ella estará colocada. Menciona dos elementos clave: el risco y el mar. Alude a cada uno de ellos dos veces en el mismo dístico y opta por los sinónimos para lograr la *variatio*:

Adspicit immensum moles nativa profundum
Mons fuit; aequoreis illa resistit aquis.

Acerca del mar y del risco nos da información con adjetivos, de modo que podamos imaginarles con mayor precisión:

Adspicit immensum moles nativa profundum
Mons fuit; aequoreis illa resistit aquis.

El esquema anterior nos sirve también para visualizar el paralelismo en que están colocados los adjetivos y sustantivos, pero no refleja el orden obtenido por la concordancia. El esquema de abajo, en cambio, muestra los dos quiasmos que se forman. Como es evidente, en ambos casos el mar queda descrito en los extremos y en el centro se hace referencia al risco.

Adspicit immensum moles nativa profundum
Mons fuit; aequoreis illa resistit aquis.

Hace una prosopopeya e hipálage al referirse al risco. Prosopopeya porque los riscos no miran. Hipálage porque la acción de mirar hacia el mar la ejecuta Enone en su espera.

Adspicit immensum moles nativa profundum
Mons fuit; aequoreis illa resistit aquis.

No consideramos que exista metáfora en llamar *profundum* al océano, pues era común que los latinos lo designaran así y, lo que en principio constituía una figura poética, al final se convirtió en una metáfora muerta. En cambio, adjetivar a *profundum* con *immensum* constituye una *amplificatio*, pues se magnifican las proporciones del mar.

🌀 Versos 63-64

hinc ego vela tuae cognovi prima carinae
et mihi per fluctus impetus ire fuit.

Aparece por fin la nave tan largamente esperada. Hay similitudencias y asonancias en el centro del pentámetro:

hinc ego vela tuae cognovi prima carinae
et mihi per fluctus impetus ire fuit.

Hay también paralelismo sintáctico entre el inicio del verso 62 y el final del verso 64:

Adspicit immensum moles nativa profundum
Mons fuit; aequoreis illa resistit aquis.
hinc ego vela tuae cognovi prima carinae
et mihi per fluctus impetus ire fuit.

A diferencia del verso 62, en el cual el valor de *fuit* es estático, en el verso 64 se le vincula con una energía de movimiento. Ovidio va a ir graduando lentamente las acciones y

emociones. Aquí, el ímpetu aparece como una fuerza contenida. Un deseo de correr que comienza a brotar dentro de Enone.

El dístico contiene dos sinédoques para referirse a la nave y una para referirse al mar:

hinc ego vela tuae cognovi prima carinae
et mihi per fluctus impetus ire fuit.

✿ Versos 65-66

dum moror, in summa fulsit mihi purpura prora.
Pertimui; cultus non erat ille tuus.

La ansiedad de Enone crece poco a poco. Todavía está en una fase contenida (*moror*), pero avanza hacia el desahogo. Nuevamente, la presencia de movimiento se relaciona con la aliteración de *r*. En el adonio final se aglomera un cúmulo de *p* y *r*:

dum moror, in summa fulsit mihi purpura prora.
Pertimui; cultus non erat ille tuus.

Hay antonimia semántica entre *impetus ire* y *dum moror*. Su posición es casi contigua en el poema e indica que el movimiento que ha surgido dentro de Enone aún no se exterioriza.

hinc ego vela tuae cognovi prima carinae
et mihi per fluctus impetus ire fuit.
dum moror, in summa fulsit mihi purpura prora.
Pertimui; cultus non erat ille tuus.

Enone comienza a temer. Toda la energía que estaba almacenándose en su interior comienza a transformarse de alegría y esperanza en miedo y dolor. Lo primero que nos describe acerca de la causa es un color: *purpura*. Obviamente se trata de una metonimia por vestido, la cual aclara enseguida (*cultus non erat ille tuus*). La palabra *cultus* está tomada en sentido figurado (porque ropaje no es su significado recto). El color púrpura también es una metonimia de la realeza, pues era el color designado en la antigüedad para las personas

que poseían algún poder. Cuando Ovidio describe que lo primero que se ve es una púrpura, el lector (junto con Enone) puede saber que se trata de un personaje de *status* real y ya imaginamos que se trata de Helena.

Se menciona al barco con otra sinécdoque:

dum moror, in summa fulsit mihi purpura **prora**.
Pertimui; cultus non erat ille tuus.

✿ Versos 67-68

Fit propior terrasque cita ratis attigit aura:
femineas vidi corde tremente genas.

La escena avanza y se vuelve inevitable el reconocimiento de Helena. Encontramos adjetivos relacionados con el movimiento (proximidad, velocidad):

Fit **propior** terrasque **cita** ratis attigit aura:
femineas vidi corde tremente genas.

Se forma una epanadiplosis a distancia con respecto al verso 53. Cabe destacar que habla del *aura* cuando el barco emprende el viaje de ida y cuando está concluyendo el viaje de regreso. Además de la antonimia semántica de las direcciones, la antonimia está presente en la fuerza del viento.

Aura levis rigido pendentia lintea malo
suscitat et remis eruta canet aqua. [...]
Fit propior terrasque **cita** ratis attigit **aura**:
femineas vidi corde tremente genas.

En el principio del análisis comentábamos que rara vez permite el poeta a Enone pronunciar el nombre de Helena. El verso 68 habla de ella con una sinécdoque de origen homérico:

Fit propior terrasque cita ratis attigit aura:

femineas vidi corde tremente genas.

✿ Versos 69-70

non satis id fuerat —quid enim furiosa morabar?—

haerebat gremio turpis amica tuo!

Los sentimientos de Enone han ido cambiando. Lo que ahora experimenta, como claramente puede apreciarse por los adjetivos, es coraje:

non satis id fuerat —quid enim furiosa morabar?—

haerebat gremio turpis amica tuo!

Se forma un poliptoton verbal con el verso 65:

dum moror, in summa fulsit mihi purpura prora.

Pertimui; cultus non erat ille tuus. [...]

non satis id fuerat —quid enim furiosa morabar?—

haerebat gremio turpis amica tuo!

En medio de ambos políptota se enmarca la estupefacción de Enone. El cambio de tiempos es un síntoma de que Enone ya no permanece inmóvil. A partir de ahora, todo lo que estaba contenido fluirá. El tono ya no es amigable. Hay una interrogación retórica indicada en latín por *quid* y en la edición por un signo de puntuación:

non satis id fuerat —quid enim furiosa morabar?—

haerebat gremio turpis amica tuo!

El verso 69 es un gran sarcasmo que comprende tanto a la interrogación como a la oración que le precede:

non satis id fuerat —quid enim furiosa morabar?—

haerebat gremio turpis amica tuo!

La exclamación del verso 70 da inicio a la catarsis. Habla de Helena con la retórica del silencio. Prefiere nombrarla con la imprecación *turpis amica*, sumándola al epíteto que empleó en el verso 60 como una variante para denominar a la amada fuera del matrimonio:

Votis ergo meis alii rediture redisti.
ei mihi, pro **dira paelice** blanda fui! [...]
non satis id fuerat —quid enim furiosa morabar?—
haerebat gremio **turpis amica** tuo!

✿ Versos 71-72

tunc vero rupique sinus et pectora planxi
et secui medidas ungue rigente genas

Ocurre la catarsis emocional. Los versos se llenan de movimiento y descripciones vivas. El verso 72 retoma el sustantivo final del verso 68, formando una epífora:

femineas vidi corde tremente **genas**. [...]
tunc vero rupique sinus et pectora planxi
et secui medidas ungue rigente **genas**

Dicha epífora, a través de la exposición de una sola parte del cuerpo (las *genae*), marca la oposición de Enone y Helena. Además, en este mismo lugar hay un paralelismo entre sus hemistiquios posteriores, el cual refuerza todavía más el contraste de ambos personajes femeninos:

femineas vidi **corde tremente** genas. [...]
tunc vero rupique sinus et pectora planxi
et secui medidas **ungue rigente** genas

El polisíndeton liga de modo muy vivo las acciones:

tunc vero rupique sinus et pectora planxi
et secui madidas ungue rigente genas

🌀 Versos 73-74

implevique sacram querulis ululatibus Iden
illuc has lacrimas in mea saxa tuli.

El polisíndeton continúa, alargando la secuencia de acciones:

implevique sacram querulis ululatibus Iden
illuc has lacrimas in mea saxa tuli.

La ninfa corre hacia un lugar familiar. Nos recuerda la divinidad de su linaje con el adjetivo *sacram*. El otro adjetivo que tiene lugar en el verso 73 es *querulis*. Al lado de *ululatibus* forma una aliteración onomatopéyica que se convierte en hipérbole, una vez más, del llanto:

implevique sacram querulis ululatibus Iden
illuc has lacrimas in mea saxa tuli.

Aquí termina la descripción referente a la llegada de Paris, la cual abarca los versos 61-74:

Adspicit immensum moles nativa profundum
Mons fuit; aequoreis illa resistit aquis.
hinc ego vela tuae cognovi prima carinae
et mihi per fluctus impetus ire fuit.
dum moror, in summa fulsit mihi purpura prora.
Pertimui; cultus non erat ille tuus.
Fit propior terrasque cita ratis attigit aura:
femineas vidi corde tremente genas.
non satis id fuerat —quid enim furiosa morabar?—
haerebat gremio turpis amica tuo!

tunc vero rupique sinus et pectora planxi
et secui madidas ungue rigente genas
implevique sacram querulis ululatibus Iden
illuc has lacrimas in mea saxa tuli.

Dentro de ella, encontramos una descripción narrativa en gradación (versos 65-74).

✠ Versos 75-76

Sic Helene doleat defectaque coniuge ploret,
quaeque prior nobis intulit, ipsa ferat!

El periodo de la *narratio* concluye aquí. Este dístico no es propiamente parte de la narración. Es una exclamación execrativa y conminativa:

Sic Helene doleat defectaque coniuge ploret,
quaeque prior nobis intulit, ipsa ferat!

Hay una comparación entre su estado actual y el que desea para Helena:

Sic Helene doleat defectaque coniuge ploret,
quaeque prior nobis intulit, ipsa ferat!

Esta execración es la única vez en que se mencionará explícitamente el nombre de Helena y el poeta coloca a las dos mujeres en oposición dentro de los versos 63 y 75:

hinc **ego** vela tuae cognovi prima carinae
et mihi per fluctus impetus ire fuit. [...]
Sic **Helene** doleat defectaque coniuge ploret,
quaeque prior nobis intulit, ipsa ferat!

Los versos 75-76 son la *transitio* entre dos partes de la estructura del discurso: la *narratio* y la *argumentatio*. Asimismo notamos un cambio de tiempos gramaticales, puesto que cada una de las estructuras desarrolla momentos distintos en la cronología del mito. Hasta el dístico anterior, el tiempo predominante es el pretérito (tiempo adecuado a la *analepsis*).

Después de este dístico, el discurso avanza hacia el presente y el futuro, puesto que confronta la situación *actual* de la ninfa y porque las decisiones que se deriven de ella afectarán y conformarán la historia futura. El pasado está presente en este punto gracias al adverbio *sic*, cuyo término de comparación existe en el pasado, y está presente también en el verbo *intulit*, que se refiere a sucesos ya ocurridos. El futuro se evidencia en la conjugación de los verbos en subjuntivo (*doleat, ploret, ferat*).

IV. ARGUMENTATIO (vv. 77-152)

Nunc tibi conveniunt, quae te per aperta sequantur
aequora legitimos destituantque viros.
at cum pauper eras armentaque pastor agebas,
nulla nisi Oenone pauperis uxor erat.
Non ego miror opes, nec me tua regia tangit
nec de tot Priami dicar ut una nurus,
non tamen ut Priamus nymphae socer esse recuset
aut Hecubae fuerim dissimulanda nurus.
dignaque sum et cupio fieri matrona potentis;
sunt mihi, quas possint scepra decere, manus.
Nec me, faginea quod tecum fronde iacebam,
despice; purpureo sum magis apta toro.
Denique tutus amor meus est; tibi nulla parantur
bella nec ultrices advehit unda rates.
Tyndaris infestis fugitiva repositur armis;
hac venit in thalamis dote superba tuos.
Quae si sit Danais reddenda, vel Hectora fratrem,
vel cum Deiphobo Polydamanta roga;
quid gravis Antenor, Priamus quid suadeat ipse,
consule, quis aetas longa magistra fuit.
turpe rudimentum, patriae praepone raptam.
causa pudenda tua est: iusta vir arma movet.
Nec tibi, si sapias, fidam promitte Lacaenam,
quae sit in amplexus tam cito versa tuos.
Ut minor Atrides temerati foedera lecti
clamat et externo laesus amore dolet,
tu quoque clamabis. Nulla reparabilis arte
laesa pudicitia est; deperit illa semel.
Ardet amore tui. Sic et Menelaon amavit;
nunc iacet in viduo credulus ille toro.
Felix Andromache, certo bene nupta marito!
Uxor ad exemplum fratris habenda fui.
Tu levior foliis, tum cum sine pondere suci
mobilibus ventis arida facta volant;
et minus est in te quam summa pondus arista,
quae levis adsiduis solibus usta riget.
Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat
sic mihi diffusis vaticinata comis:
"Quid facis, Oenone? Quid arenae semina mandas?
Non profecturis litora bubus aras!
Graia iuvenca venit, quae te patriamque domumque
Perdat! Io prohibe! Graia iuvenca venit.
Dum licet, obscenam ponto demergite puppim!
Heu! quantum Phrygii sanguinis illa vehit!"
dixerat; in cursu famulae rapuere furentem,
at mihi flavescentes deriguere comae.
ah, nimium miserae vates mihi vera fuisti:

possidet en saltus Graia iuvenca meos.
Sit facie quamvis insignis, adultera certe est.
Deseruit socios hospite capta deos.
Illam de patria Theseus, nisi nomine fallor,
nescioquis Theseus, abstulit ante sua.
A iuvene et cupido credatur reddita virgo?
Unde hoc compererim tam bene quaeris? Amo.
vim licet appelles et culpam nomine veles;
quae totiens rapta est, praebuit ipsa rapi.
At manet Oenone fallenti casta marito;
et poteris falli legibus ipse tuis.
Me Satyri celeres (silvis ego tecta latebam)
quaesierunt rapido, turba proterva, pede
cornigerumque caput pinu praecinctus acuta
Faunus, in immensis qua tumet Ida iugis.
Me fide conspicuus Troiae munitor amavit;
ille meae spoliū virginitatis habet.
id quoque luctando; rupi tamen ungue capillos
oraque sunt digitis aspera facta meis.
nec pretium stupri gemmas aurumque poposci;
turpiter ingenuum munera corpus emunt.
Ipse, ratus dignam, medicas mihi tradidit artes
admisitque meas ad sua dona manus.
quaecumque herba potens ad opem radixque medendi
utilis in toto nascitur orbe, mea est.
me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!
Deficior prudens artis ab arte mea.
ipse repertor opis vaccas pavisse Pheraeas
fertur et e nostro saucius igne fuit.

El segmento 77-152 abarca la recriminación que Enone hace a Paris por haber faltado a sus deberes como esposo. Asimismo, reivindica su propio papel conyugal y demerita a Helena, con lo cual espera establecer una diferencia entre ambas que la favorezca. Se hila una gran y diversa cantidad de razonamientos, todos encaminados a lograr el objetivo de la epístola: persuadir a Paris de permanecer al lado de Enone. Los diferentes recursos argumentativos se mueven en un amplio espacio temporal. Predomina el tiempo presente y el futuro, pero también se auxilia de la *digressio* en analepsis.

Versos 77-78

Nunc tibi conveniunt, quae te per aperta sequantur
aequora legitimos destituantque viros.

La gran analepsis ha concluido y Enone vuelve al presente. El cambio de tiempos se ve reflejado en la paronomasia entre los versos 71 y 77:

tunc vero rupique sinus et pectora planxi
et secui madidas ungue rigente genas [...]

Nunc tibi conveniunt, quae te per aperta sequantur
aequora legitimos destituantque viros.

Nunc representa la actualidad de la misiva, es el momento en que Paris ostenta ser hijo de Príamo y amante de Helena. Contrasta el hecho de que, aun cuando esta nueva condición demanda más respeto, la manera de dirigirse a Paris implica hostilidad. La antipatía se focaliza en los verbos: *conveniunt* se refiere a Paris, en tanto que *sequantur* y *destituant* se refieren a Helena. Enone rebaja a Paris indirectamente, a través de la devaluación de su nueva pareja. La oración *per aperta sequantur aequora* tiene relación con las facultades femeninas. No resultaba aceptable en la antigüedad que las mujeres abandonaran el ámbito

del hogar. Aun si dejamos de lado que Helena abandonó a su esposo por un huésped, el mero hecho de salir del núcleo familiar es digno de crítica. Y su culpabilidad parece incrementarse en la proporción en la que lo hace la distancia que la separa de su auténtico hogar. El adjetivo *aperta* fuerza al lector a recapacitar sobre la amplitud del mar y magnifica así la noción de distancia. Helena es una mujer que ha abandonado su lugar de origen: su casa en principio, pero también su nación misma. En este punto de la construcción, su falta (no mínima) puede limitarse a ello todavía. Pero pronto este acto deja de ser independiente de las circunstancias que la impulsaron. El enunciado *legitimos destituantque viros* revela la formación de Ovidio y la predilección de la mentalidad romana por defender sus asuntos mediante la legalidad. El crimen no es el de una joven cualquiera que deja el seno familiar, porque no es una doncella núbil sino una mujer casada. Al referirse a Menelao, el poeta no le llama *viros* solamente, sino que acota el tipo de unión con el adjetivo *legitimos*. Al abandonar una relación legítima, Helena incurre en un delito que merece castigo por ser contrario a los númenes del matrimonio. Ésta es sólo una arista del verso 30 (*constitit esse nefas*). Además, hay que tener en cuenta un punto: mientras que es común que el hombre repudie a la mujer, no es bien visto que suceda a la inversa y menos sin una razón de peso que lo respalde. El poner en duda su honorabilidad como cónyuge es poner en duda también su honorabilidad como mujer. Y su calidad como tal ya había sido cuestionada en la oración anterior, con lo cual se llega a la conclusión de que Helena no es una mujer digna. La vituperación de Helena se presenta con una gradación doble que, en primer lugar, es descendente porque va de lo más amplio a lo más concreto (primero expone que dejó su hogar y luego explica por qué) y, en segundo, es ascendente porque primero se plantea el crimen menor (dejar su hogar) y luego el agravante (dejar a su

marido). La etopeya de Helena está expuesta tras el verbo *conveniunt* porque es necesario explicar cómo son aquellas que ahora le van bien a Paris. A través de ella se describe también a Paris: un adúltero que atraviesa mares y antepone su deseo a los deberes conyugales y a su nación misma. Como decíamos en un principio, criticar la conducta de Helena es criticar también a Paris, pues *conveniunt* los coloca en el mismo plano. Además, se crea una hipérbole por el uso del plural, como si hubiera hordas de adúlteras tras de Paris.

☞ Versos 79-80

at cum pauper eras armentaque pastor agebas,
nulla nisi Oenone pauperis uxor erat.

El verso 80 presenta aliteración de *n* antes de la cesura:

at cum pauper eras armentaque pastor agebas,
nnulla nisi Oenone pauperis uxor erat.

La *n* es la consonante predominante en el nombre de la ninfa, por lo que la aliteración aumenta su presencia. El poliptoton, en cambio, reitera la imagen de Paris en su anterior pobreza:

at cum pauper eras armentaque pastor agebas,
nulla nisi Oenone pauperis uxor erat.

Hay otro poliptoton verbal, el cual vuelve a la comparación con el pasado:

at cum pauper eras armentaque pastor agebas,
nulla nisi Oenone pauperis uxor erat.

El poliptoton también encierra a ambos en un mismo dístico, reafirmando la unión que se expresa con *uxor*. La otra comparación entra en el campo de la moral, pues muestra que

Enone aceptaba ser esposa de Paris aunque fuera pastor y él en cambio la ha cambiado ahora que es un príncipe. Los politota están dispuestos en paralelismo:

at cum pauper eras armentaque pastor agebas,
nulla nisi Oenone pauperis uxor erat.

✠ Versos 81-82

Non ego miror opes, nec me tua regia tangit
nec de tot Priami dicar ut una nurus,

Aliteraciones de *o* en el primer hemistiquio del hexámetro y de *u* en el hemistiquio final del pentámetro:

Non ego miror opes, nec me tua regia tangit
nec de tot Priami dicar ut una nurus,

Hay una anáfora relajada construida con partículas negativas al principio de cada verso y tras la cesura:

Non ego miror opes, nec me tua regia tangit
nec de tot Priami dicar ut una nurus,

Las anáforas forman parte de una comparación entre Enone y Helena basada no en las similitudes, sino en las diferencias. Notamos tal figura a pesar de la ausencia de un segundo término de comparación explícito gracias a la presencia del pronombre personal *ego*. Al enfatizar *non ego*, la pregunta inherente sería: ¿y quién sí? ¿Quién sí admira las riquezas y realeza de Paris, quién sí se vanagloria al ser llamada “nuera de Príamo”? La respuesta resulta obvia en el contexto de la heroida. Se presume que Helena no se interesa tanto en Paris como en su condición, en contraste con Enone que lo había aceptado como esposo a pesar de su pobreza. Este rasgo también nos habla de una mujer satisfecha consigo misma y con su linaje, una mujer que no depende de nadie más para tener un nombre y mantenerlo

en alto. La comparación también abarca los dísticos anteriores, pues los versos 77-78 denigran la imagen de Helena y los subsecuentes elevan la de Enone:

Nunc tibi conveniunt, quae te per aperta sequantur
aequora legitimos destituantque viros.
at cum pauper eras armentaque pastor agebas,
nulla nisi Oenone pauperis uxor erat.
Non ego miror opes, nec me tua regia tangit
nec de tot Priami dicar ut una nurus,

El argumento al que se recurre es la superioridad moral de Enone.

Versos 83-84

non tamen ut Priamus nymphae socer esse recuset
aut Hecubae fuerim dissimulanda nurus.

Los versos 81-83 presentan, colocadas en anáfora con *variatio*, varias partículas negativas (con uso adverbial y conjuntivo) que descartan diferentes ideas:

Non ego miror opes, **nec** me tua regia tangit
nec de tot Priami dicar ut una nurus,
non tamen ut Priamus nymphae socer esse recuset
aut Hecubae fuerim dissimulanda nurus.

Las negaciones del dístico 81-82 forman parte de una comparación implícita. La negación del verso 83, en cambio, tiene por finalidad anticipar posibles objeciones. Ovidio le da herramientas a su Enone para encarar los cuestionamientos que su hipotético lector pudiera formular, puesto que se encuentra en la parte de elaboración de razonamientos. Dada la formación de Ovidio en el campo de la retórica, no nos sorprende su capacidad para edificar un auténtico discurso en defensa de Enone. No sólo hace patente que ella no ha renunciado a su deber conyugal, sino que todavía reclama su lugar en la familia. El dístico

81-82 refuta la idea de que busca seguir siendo su esposa para obtener un lugar en la realeza. Pero ese argumento da lugar a que Paris probablemente cuestione la pertinencia de tener a una ninfa por esposa, siendo ahora hijo de Príamo. Entonces surge la anticipación en el dístico 83-84, donde se explicita que si ella no mantiene su papel de esposa, no se debe a que carezca de lo necesario para pertenecer a la familia real. Aun más: se enfatizan los lazos de parentesco político que Enone habría ganado por su matrimonio con Paris a través de la epífora de los versos 82-84:

Non ego miror opes, nec me tua regia tangit
nec de tot Priami dicar ut una **nurus**,
non tamen ut Priamus nymphae socer esse recuset
aut Hecubae fuerim dissimulanda **nurus**.

La presencia de Príamo está marcada por el poliptoton de los versos 82-83:

Non ego miror opes, nec me tua regia tangit
nec de tot **Priami** dicar ut una nurus,
non tamen ut **Priamus** nymphae socer esse recuset
aut Hecubae fuerim dissimulanda nurus.

Versos 85-86

digna que sum et cupio fieri matrona potentis;
sunt mihi, quas possint sceptrum decere, manus.

Se busca la redignificación de Enone, como lo muestra el adjetivo con que abre el verso 85:

digna que sum et cupio fieri matrona potentis;
sunt mihi, quas possint sceptrum decere, manus.

Continuando con la confección de la integridad moral de su heroína, Ovidio la coloca en un papel respetable para la ideología romana: el de la matrona. Además, realza esa imagen cuando dice *cupio fieri matrona potentis*. Enone no subestima su valor ni su capacidad para

convertirse en esposa de un rey. Está presente la hipálage que asigna dignidad a las manos, cuando en realidad la dignidad es un atributo de la persona y no de una sola parte de su cuerpo. Por ello, la hipálage se une a la sinécdoque:

dignaque sum et cupio fieri matrona potentis;
sunt mihi, quas possint scepra **decere**, **manus**.

También observamos la metonimia:

dignaque sum et cupio fieri matrona potentis;
sunt mihi, quas possint **scepra** decere, manus.

Esta metonimia *scepra-potestas*, *sceptrum* como símbolo del poder, nos dice que Enone es digna de obtener un *status* real.

Versos 87-88

Nec me, faginea quod tecum fronde iacebam,
despice; purpureo sum magis apta toro.

Continúa la anáfora a distancia con respecto a los versos 81-83:

Non ego miror opes, **nec** me tua regia tangit
nec de tot Priami dicar ut una nurus,
non tamen ut Priamus nymphae socer esse recuset
aut Hecubae fuerim dissimulanda nurus. [...]
Nec me, faginea quod tecum fronde iacebam,
despice; purpureo sum magis apta toro.

La anáfora negativa descarta posibles objeciones. Los versos 85-88 refutan de antemano ideas que pudieran obstaculizar el cometido de la epístola. Estas ideas son: 1) que se le tenga por interesada en exceso; 2) que en realidad no sea admisible dentro de la familia real. Esta última idea tiene dos matices: 1) que sean los reyes quienes se avergüencen de tenerla en la familia; 2) que ella, por las circunstancias de su pasado, no sea digna de

permanecer junto a su esposo en el presente. Las ideas refutadas no están todas en el mismo plano, no son del mismo tipo exactamente, pero todas tienen en común que son descartadas. La epístola presupone un diálogo a distancia, aunque sólo se nos muestre una parte de él. Por eso, pensando en posibles objeciones del interlocutor, estos cuatro versos anticipan una respuesta.

Hay una antítesis que se crea por la contrariedad de las ideas expresadas:

Nec me, **faginea** quod tecum **fronde** iacebam,
despice; **purpureo** sum magis apta **toro**.

Por una parte, está el lecho purpúreo, que por metonimia se refiere al lecho real, pues el púrpura es el color característico de la realeza. La metonimia es doble porque se emplea al lecho como símbolo del vínculo matrimonial. Al llamarse apta para el lecho purpúreo, Enone se dice apta para tener a un rey por marido. Por el otro, está la *fronde faginea*, cuya imagen nos indica un ambiente rústico, vuelve al campo de la bucólica y se opone por completo a la idea de realeza. La deprecación en imperativo demanda que Paris considere los argumentos expuestos y reconozca la calidad de Enone.

Nec me, faginea quod tecum fronde iacebam,
despice; purpureo sum magis apta toro.

Versos 89-90

Denique tutus amor meus est; tibi nulla parantur
bella nec ultrices advehit unda rates.

Denique marca la conclusión de la enumeración de argumentos en favor de Enone. Su argumento es la practicidad de abandonar a una mujer que es causa de conflictos, de guerra. Se vale de la hipálage para mostrar aquellos conflictos que se han originado a causa de

Helena. La intención de las personas es transferida a los objetos, ya que aquellos que las naves transportan son quienes buscan venganza:

Denique tutus amor meus est; tibi nulla parantur
bella nec **ultrices** advehit unda **rates**.

También se establece la antítesis seguridad-peligro. *Tutus* se refiere al amor de Enone y se contrapone semánticamente con *bella* y *ultrices*, términos asociados al amor de Helena:

Denique **tutus amor meus est**; tibi nulla **parantur**
bella nec **ultrices** advehit unda **rates**.

La hipálage de *ultrices rates* es consecuencia de la sinécdoque de continente por contenido que menciona a las naves en vez de los ejércitos transportados:

Denique tutus amor meus est; tibi nulla parantur
bella nec **ultrices** advehit unda **rates**.

Para hablar del mar emplea otra sinécdoque, aunque ahora de parte por el todo:

Denique tutus amor meus est; tibi nulla parantur
bella nec **ultrices** advehit **unda** rates.

Además, hay una transferencia del significado de *adveho*, pues corresponde más al sustantivo *rates*, las cuales transportan a los ejércitos vengadores.

Versos 91-92

Tyndaris infestis fugitiva repositur armis;
hac venit in thalamos dote superba tuos.

El dístico anterior termina la argumentación a través de la reivindicación de la imagen de Enone. Ahora comienza la fase de cuestionamientos en contra de Helena, a quien no se menciona sino a través de un epíteto de origen:

Tyndaris infestis fugitiva repositur armis;
hac venit in thalamos dote superba tuos.

El verso 92 presenta sinonimia respecto a *toro*, al final del verso 88:

Nec me, faginea quod tecum fronde iacebam,
despice; purpureo sum magis apta *toro*. [...]
Tyndaris infestis fugitiva repositur armis;
hac venit in *thalamos* dote superba tuos.

La sinonimia implica una metonimia continuada del lecho nupcial por la relación matrimonial. Sin embargo, es lo suficientemente amplia para no conceder marcos legales cuando hable de la relación entre Paris y Helena. Otra figura que se mantiene presente es la hipálage:

Tyndaris infestis fugitiva repositur armis;
hac venit in thalamos dote superba tuos.

La hipálage traslada la hostilidad de quienes portan las armas a las armas portadas, en paralelismo con la hipálage del verso anterior:

Denique tutus amor meus est; tibi nulla parantur
bella nec *ultrices* advehit unda *rates*.
Tyndaris infestis fugitiva repositur armis;
hac venit in thalamos dote superba tuos.

El paralelismo es sintáctico (formado por adjetivo-sustantivo) y semántico respecto al sentido en el que la cualidad se desplaza. Es decir, en *ultrices rates* la intención de venganza se traslada del elemento portado al portador, mientras que en *infestis armis* el sentimiento del portador se proyecta en el elemento portado.

Otro cambio de sentido es el que se presenta en la metáfora de la *dote*:

Tyndaris infestis fugitiva repositur armis;
hac venit in thalamos *dote* superba tuos.

Es metáfora porque no se trata de la dote necesaria para concretar un matrimonio legalmente. Se toma el término dote por la analogía con el regalo, con el pago que se hace tras lograr el vínculo matrimonial y la guerra es el pago que Paris ha obtenido por su unión con Helena. El vínculo entre ambos términos, guerra y dote, es que ambos se han convertido en consecuencias de la unión. La metáfora participa en la formación del sarcasmo del verso 92, cuyo tono se marca con *dote* y *superba*:

Tyndaris infestis fugitiva repositur armis;
hac venit in thalamos dote superba tuos.

Es sarcasmo porque evidencia el orgullo de Helena por algo que no debería causar: ser motivo de guerra. Podría parecer que el verso 92 es una concesión en la que Enone reconoce una unión matrimonial legítima porque habla de dote. Sin embargo, el verso 91 nos da el matiz correcto con el uso del adjetivo apropiado:

Tyndaris infestis fugitiva repositur armis;
hac venit in thalamos dote superba tuos.

El verso 91 utiliza el adjetivo *fugitiva* para notar que la unión tiene un origen ilegítimo y por lo tanto así se conserva. De este modo, se matiza como sarcasmo la analogía con el matrimonio, porque en una unión real y válida la novia no necesita huir de nada. La comparación no es sincera, sino sarcástica. Contrasta que su pseudo-matrimonio le ofrece guerra por caer en la *hybris*, en tanto que el matrimonio con Enone es lícito en todos los sentidos.

Versos 93-94

Quae si sit Danais reddenda, vel Hectora fratrem,
vel cum Deiphobo Polydamanta roga;

Tanto en el segmento de la argumentación lógica como en el de la patética se recurre a terceros que evidencien la *hybris* en las acciones de Paris. Sin embargo, los sujetos invocados no son de la misma naturaleza ni fungen en el mismo ángulo. En la primera parte se clama a elementos que pertenecen al mundo divino de la naturaleza y que testificarán la validez de las peticiones de Enone. En contraste, los versos 93-96 apelan a figuras humanas que, dada su autoridad, pueden ejercer el papel de jueces y analizar objetivamente la impertinencia de las decisiones de Paris. Los elementos de la enumeración en los versos 93-94 es distributiva. Esta distribución se presenta en un quiasmo que muestra a Héctor y a Polidamante en los extremos y coloca en el centro un adjetivo para Héctor y un complemento para Polidamante:

Quae si sit Danais reddenda, vel **Hectora fratrem,**
vel **cum Deiphobo Polydamanta** roga;

Los dos primeros jueces están articulados por polisíndeton:

Quae si sit Danais reddenda, **vel** Hectora fratrem,
vel cum Deiphobo Polydamanta roga;

El polisíndeton introduce un refuerzo a la percepción de Enone. Considerando que puede despreciarse las recomendaciones de Enone por provenir de una esposa despechada, se respalda sus argumentos con figuras de reconocida reputación. Si bien Enone puede hablar desde su sentimiento y posición como mujer relegada, habrá otros que coincidan con ella, de manera no sólo objetiva sino también sabia, en que permanecer con Helena no es la mejor decisión. El polisíndeton *vel* nos deja ver que hay muchas figuras de confianza a las que Paris podría consultar y que seguramente, dado su carácter juicioso, determinarían lo mismo: que la relación con Helena no es sustentable.

¶ Versos 95-96

quid gravis Antenor, Priamus quid suadeat ipse,
consule, quis aetas longa magistra fuit.

Los verbos principales de los versos 94 y 96, ambos en imperativo, muestran sinonimia:

Quae si sit Danais reddenda, vel Hectora fratrem,
vel cum Deiphobo Polydamanta **roga**;
quid gravis Antenor, Priamus quid suadeat ipse,
consule, quis aetas longa magistra fuit.

Los imperativos incitan a que Paris escuche otras voces mucho más experimentadas. Implícitamente hay una comparación entre la juventud e ineptitud o inexperiencia de Paris contra la madurez (en algunos casos ganada por la vejez) y la sabiduría de sus antecesores (cuyas opiniones él debería considerar). También alcanza a apreciarse un tinte de sarcasmo ya que se le exorta a preguntar, acción innecesaria porque es obvio lo que ellos dirían. Al pedirle que busque el consejo de los hombres sabios, se pide que él mismo razone. Si razona, tendrá forzosamente que dejar de lado las pasiones para hacerlo. La supremacía del pensamiento sobre los impulsos es una virtud. No es bien visto que un hombre se deje dominar por sus pasiones. Una actitud tal no corresponde al canon masculino sino al femenino.

Los personajes citados están vinculados en el dístico anterior mediante el polisíndeton de *vel*. En cambio, aquí son articulados con la repetición del pronombre *quid*:

quid gravis Antenor, Priamus **quid** suadeat ipse,
consule, quis aetas longa magistra fuit.

La *derivatio* del pronombre también enlaza al pentámetro:

quid gravis Antenor, Priamus **quid** suadeat ipse,
consule, **quis** aetas longa magistra fuit.

Hasta aquí llega la enumeración de jueces humanos. La enumeración es distributiva, pues cada elemento se ve acompañado por otro:

Quae si sit Danais reddenda, vel **Hectora fratrem**,
vel **cum Deiphobo Polydamanta** roga;
quid **gravis Antenor**, **Priamus** quid suadeat **ipse**,
consule, quis aetas longa magistra fuit.

La disposición de elementos dentro del verso 95 se da en paralelismo:

quid **gravis Antenor**, **Priamus** quid suadeat **ipse**
consule, quis aetas longa magistra fuit.

Los mismos elementos, tomando en cuenta su función gramatical, conforman un quiasmo:

quid **gravis Antenor**, **Priamus** quid suadeat **ipse**,
consule, quis aetas longa magistra fuit.

En el mismo verso 95 hay un zeugma verbal:

quid gravis Antenor **[suadeat]**, Priamus quid **suadeat** ipse,
consule, quis aetas longa magistra fuit.

Los zeugmas en la *Heroida V* son escasos. En general, el poeta prefiere añadir información a omitirla. Hemos notado un amplio despliegue de vocabulario tanto para transformar las situaciones como para reafirmarlas. En escenas que desea magnificar, utiliza verbos que las maten variadamente y multitud de adjetivos. En casos donde quiere reiterar una idea, no pone reparos en exponer una y otra vez el mismo motivo, ayudado continuamente de la *variatio*.

La enumeración termina con una sentencia:

quid gravis Antenor, Priamus quid suadeat ipse,
consule, quis **aetas longa magistra fuit**.

La sentencia le da más valor a los elementos enumerados, ya tienen peso por sí mismos (se han constituido como personajes importantes en la historia), pero su congruencia natural se

ve reforzada por la edad que ostentan y la experiencia que han ganado en sus vidas. Dichos rasgos se ve expresados en forma de prosopopeya y metáfora, y contrastan con la juventud e inexperiencia de Paris.

🌀 Versos 97-98

turpe rudimentum, patriae praeponere raptam.
causa pudenda tua est: iusta vir arma movet.

Los antagonistas masculinos son calificados con antónimos. Se considera que es justo Menelao y como consecuencia sus acciones, ya que reclama a una mujer con la que tiene un vínculo legítimo (el matrimonio). En contraste Paris es torpe al cometer el crimen de descuidar su propio matrimonio y defender uno que ni es legítimo ni podrá ser sagrado:

turpe rudimentum, patriae praeponere raptam.
causa pudenda tua est: iusta vir arma movet.

Los antónimos constituyen en hipálages, no califican directamente a Paris ni a Menelao:

turpe rudimentum, patriae praeponere raptam.
causa pudenda tua est: iusta vir arma movet.

Rudimentum es el comienzo de la vida principesca de Paris. Al calificar las acciones, se califica también al que las ejecuta. La hipálage es parte de un epifonema que sintetiza la opinión de Héctor, Polidamante, Antenor y Príamo:

turpe rudimentum, patriae praeponere raptam.
causa pudenda tua est: iusta vir arma movet.

La sentencia refleja también la mentalidad romana, la cual no concibe dar preferencia a una mujer extranjera raptada (en el mismo nivel que una esclava) sobre cualquier miembro de la sociedad romana, y aún menos sobre el Imperio.

🌀 Versos 99-100

Nec tibi, si sapias, fidam promitte Lacaenam,
quae sit in amplexus tam cito versa tuos.

Los versos 99-97 presentan similitudencia, la cual se forma al concluir ambos hexámetros con acusativos:

turpe rudimentum, patriae praeponere raptam.
causa pudenda tua est: iusta vir arma movet.
Nec tibi, si sapias, fidam promitte Lacaenam,
quae sit in amplexus tam cito versa tuos.

Además, hay que notar que la similitudencia es la consecuencia del paralelismo los dos versos. Ambos versos, antes de la cesura, hablan de Paris. El verso 97 lo hace mediante la hipálage *turpe rudimentum* y el 99 mediante la interpelación directa. Ambos versos, tras la cesura, hablan de Helena. Sobre la segunda parte de estos hexámetros podemos decir que está conformada por tres elementos, de los cuales uno es verbo y se encuentra situado en el centro, precediendo al acusativo referido a Helena y que conforma la similitudencia:

turpe rudimentum, patriae praeponere raptam.
causa pudenda tua est: iusta vir arma movet.
Nec tibi, si sapias, fidam promitte Lacaenam,
quae sit in amplexus tam cito versa tuos.

Helena es mencionada por epítetos que se vuelven antonomasias, pues inmediatamente sabemos quién es “la laconia”, quién “la raptada”.

Los versos 98-99 presentan derivación de pronombres:

causa pudenda tua est: iusta vir arma movet.
Nec tibi, si sapias, fidam promitte Lacaenam,
quae sit in amplexus tam cito versa tuos.

El verso 100 presenta una metonimia de consecuencia por la causa, en cual la acción resultante toma en lugar del sentimiento que la motiva. Es decir, *amplexus* sustituye a *amor*. Sin embargo, es figura prácticamente muerta ya que su uso es frecuentísimo al hablar de amor.

Nec tibi, si sapias, fidam promitte Lacaenam,
quae sit in **amplexus** tam cito versa **tuos**.

El argumento que maneja el dístico 99-100 es mostrar a Paris la liviandad de Helena, para así lograr persuadirlo. Se desarrolla el argumento del dístico 77-78 (con el que inicia la *argumentatio*) pero el enfoque cambia. La intención ahora no es *denostar* a Paris, sino convencerlo mediante la advertencia.

✠ Versos 101-102

Ut minor Atrides temerati foedera lecti
clamat et externo laesus amore dolet,

El hexámetro muestra aliteración de *t* unida a la vocal *i*, siempre en sílaba átona:

Ut minor **Atrides** temerati **foedera lecti**
clamat et externo laesus amore dolet,

Menelao es mencionado nuevamente en el poema, ahora mediante un epíteto que hace inmediata su identificación:

Ut **minor Atrides** temerati foedera lecti
clamat et externo laesus amore dolet,

La presencia de Paris en el verso siguiente se manifiesta con la metonimia de relación causal y la hipálage que de ella se deriva, pues es extranjero el que experimenta el amor y no el amor por sí mismo:

Ut minor Atrides temerati foedera lecti
clamat et **externo** laesus **amore** dolet,

Otra metonimia unida con hipálage es:

Ut minor Atrides **temerati** foedera **lecti**
clamat et externo laesus amore dolet,

donde el término *temerati* no corresponde semánticamente a *lecti*, sino a *foedera*. Se emplea *foedera lecti* para acotar el tipo de pactos, donde *lecti* es metonimia de matrimonio en virtud de su relación con éste. Si en vez de decir *foedera lecti* el poeta usara *foedera nuptiae*, no existiría hipálage en no concordar *temeratus* con *foedera*. Pero, dado que se ha empleado una metonimia para referirse al matrimonio, se forma una hipálage. La exposición de la situación de Menelao tiene como objeto conminar a Paris a través de la comparación:

Ut minor Atrides temerati foedera lecti
clamat et externo laesus amore dolet,
tu quoque clamabis. Nulla reparabilis arte
laesa pudicitia est; deperit illa semel.

Dicha comparación queda evidenciada por *ut* y *quoque*, así como por la repetición en poliptoton del verbo en el verso 103:

Ut minor Atrides temerati foedera lecti
clamat et externo laesus amore dolet,
tu **quoque clamabis.** Nulla reparabilis arte
laesa pudicitia est; deperit illa semel.

Versos 103-104

tu quoque clamabis. Nulla reparabilis arte
laesa pudicitia est; deperit illa semel.

Hay ligera similitud al interior del hexámetro, producida por la desinencia verbal y la del adjetivo:

tu quoque clamabis. Nulla reparabilis arte
laesa pudicitia est; deperit illa semel.

El verso 104 presenta la derivación de *pudenda*, en el verso 98:

causa pudenda tua est: iusta vir arma movet.
[...] tu quoque clamabis. Nulla reparabilis arte
laesa pudicitia est; deperit illa semel.

Por la derivación, se crea un paralelismo. La estructura del verso 104 nos recuerda al 98, pues *pudicitia* aparece enmarcada por la asonancia *-sa* y el verbo *esse*:

causa pudenda tua est: iusta vir arma movet.
[...] tu quoque clamabis. Nulla reparabilis arte
laesa pudicitia est; deperit illa semel.

Además de la repetición de la vergüenza, se repite el concepto de la herida en poliptoton:

Ut minor Atrides temerati foedera lecti
clamat et externo laesus amore dolet,
tu quoque clamabis. Nulla reparabilis arte
laesa pudicitia est; deperit illa semel.

La conminación tiene su sustento en la sentencia que se presenta a continuación:

tu quoque clamabis. Nulla reparabilis arte
laesa pudicitia est; deperit illa semel.

Si Helena no ha sabido ser fiel en su primer matrimonio, tampoco lo será en esta segunda unión. A los ojos del emisor, la infidelidad se convierte en un rasgo de la persona: no se *comete* infidelidad, sino que se *es* infiel. Las acciones pueden cambiarse, pero lo que se es no. Los adjetivos del dístico expresan esta idea (ya desarrollada anteriormente dentro del segmento de analepsis):

tu quoque clamabis. Nulla reparabilis arte
laesa pudicitia est; deperit illa semel.

Aunque no concuerdan gramaticalmente entre sí, al colocarse lado a lado reiteran la incapacidad de restitución de las cualidades morales. La ética de un individuo forma parte de su esencia, de modo que cuando ésta cambia la alteración no parece reversible.

✿ Versos 105-106

Ardet amore tui. Sic et Menelaon amavit;
nunc iacet in viduo credulus ille toro.

Menciona a Menelao explícitamente, estableciendo una sinonimia con respecto al verso 101:

Ut **minor Atrides** temerati foedera lecti
clamat et externo laesus amore dolet, [...]
Ardet amore tui. Sic et **Menelaon** amavit;
nunc iacet in viduo credulus ille toro.

El verso 105 repite la construcción del verso 102 al utilizar *amore* en ablativo y como complemento de un verbo singular en tercera persona. El paralelismo sintáctico, sin embargo, no es exacto pues las posiciones de los elementos varían. Primero, porque en el verso 102 la construcción se ubica al final del pentámetro, mientras que en el verso 105 ésta es el inicio del hexámetro. Luego, porque el orden de las palabras ha sido invertido en un quiasmo gramatical, apareciendo en el verso 105 primero el verbo y en seguida el complemento.

Ut minor Atrides temerati foedera lecti
clamat et externo laesus **amore dolet**, [...]
Ardet amore tui. Sic et Menelaon amavit;
nunc iacet in viduo credulus ille toro.

El dístico presenta dos adjetivos, ambos colocados lado a lado en el pentámetro. El primero de ellos, *viduo*, forma una hipálage al calificar a *toro*:

Ardet amore tui. Sic et Menelaon amavit;
nunc iacet in viduo credulus ille toro.

La metonimia del lecho en lugar del matrimonio es muy frecuente en la literatura en general y en la *Heroida V* en particular. En este caso, la unión de metonimia e hipálage permite entrar al campo de la metáfora. Ovidio emplea el verbo *iacet*, por ser un verbo que pertenece al campo semántico del lecho. El concepto de abandono implica la acción de movimiento (del que se va) y la acción de permanecer (del que se queda). El verbo *iacet* transmite la idea de inmovilidad. La acción de partir queda insinuada por *viduo*, que es su consecuencia. De modo que la imagen del pentámetro funciona en dos sentidos: leído en sentido recto, pinta a un Menelao tendido en la cama; leído en sentido metafórico, nos dice que Menelao se ha quedado en un matrimonio viudo. En ambos casos, su situación es producto de haber confiado ciegamente en las promesas de Helena.

Ardet amore tui. Sic et Menelaon amavit;
nunc iacet in viduo credulus ille toro.

La comparación entre Paris y Menelao continúa, a fin de sustentar la conminación del dístico anterior. Sin embargo, la comparación actual presenta una diferencia: los versos 101-103 muestran el presente de Menelao como el futuro de Paris; en cambio, la nueva comparación homologa el presente de Paris con el pasado de Menelao. Al establecerse el futuro del pasado de Menelao, se establece también (por analogía) el futuro del presente de Paris. Esta comparación busca un segundo refuerzo para la comparación primera (el primer refuerzo es la sentencia). Si se apelara a que nadie conoce el curso de las cosas que vendrán, puede argumentarse el conocimiento de las cosas que sucedieron tras una circunstancia similar.

La comparación tiene como uno de sus elementos la metáfora producida por hipérbole:

Ardet amore tui. Sic et Menelaon amavit;
nunc iacet in viduo credulus ille toro.

Es claro que Helena no puede arder de amor. Aun cuando la pasión amorosa permita un incremento de la temperatura, jamás se llega a un punto en el que sea posible arder literalmente. Por la imposibilidad de que esto ocurra, podemos considerar una metáfora. Por el uso de una expresión que describe exageradamente la intensidad de una sensación, se trata de una hipérbole.

Versos 107-108

Felix Andromache, certo bene nupta marito!
Uxor ad exemplum fratris habenda fui.

El discurso abandona su tono deliberativo introduciendo un *exemplum* en el que se compara la liviandad de Paris con el compromiso familiar de Héctor:

Felix Andromache, certo bene nupta marito!
Uxor ad exemplum fratris habenda fui.

Al tomar el matrimonio de Héctor y Andrómaca como ejemplo, se establece una comparación, la cual se basa en las disimilitudes entre ambas parejas. Estas diferencias son marcadas por los adjetivos. Su significado positivo para Héctor y Andrómaca es transformado en negativo para Paris y Enone por el efecto de *habenda fui*:

Felix Andromache, **certo** bene nupta marito!
Uxor ad exemplum fratris habenda fui.

Es decir, Enone es infeliz y Paris un marido incierto. La exclamación muestra un tinte de ironía ya que siendo hermanos, hijos de los mismos padres, han resultado ser completamente opuestos como maridos:

Felix Andromache, certo bene nupta marito!
Uxor ad exemplum fratris habenda fui.

✿ Versos 109-110

Tu levior foliis, tum cum sine pondere suci
mobilibus ventis arida facta volant;

En el verso 109 hay una paronomasia después de la cesura:

Tu levior foliis, **tum cum** sine pondere suci
mobilibus ventis arida facta volant;

La inestabilidad moral a menudo es vinculada con la levedad física. Aquí la breve etopeya de Paris retrata su inconstancia amorosa con una comparación entre él y las hojas secas:

Tu **levior foliis**, tum cum sine pondere suci
mobilibus ventis arida facta volant;

La liviandad de Paris se ve evidenciada por los siguientes adjetivos:

Tu **levior** foliis, tum cum sine pondere suci
mobilibus ventis arida facta volant;

También magnifica la carencia de peso en las hojas, a fin de llenar el dístico con una sensación de ligereza. Para decir que las hojas están secas, utiliza el término *arida* reforzado por la perífrasis:

Tu levior foliis, tum cum **sine pondere suci**
mobilibus ventis **arida** facta volant;

Decir que se trata de hojas secas hace al lector pensar en su volatilidad, lo cual le lleva a recapacitar en que la voluntad de Paris es incapaz de mantenerse en una posición, es incapaz de escoger cuándo variar y más aún de controlar su rumbo. La comparación nos presenta a un Paris que no toma sus decisiones ni mantiene su palabra, un hombre que no es dueño de sí mismo sino que permite que las circunstancias lo avasallen.

✿ Versos 111-112

et minus est in te quam summa pondus arista,
quae levis adsiduis solibus usta riget.

Se reitera la carencia de peso con la derivación en paralelismo sintáctico de elementos fundamentales para la comprensión del dístico anterior:

Tu **levior** foliis, tum cum sine **pondere** suci
mobilibus ventis arida facta volant;
et minus est in te quam summa **pondus** arista,
quae **levis** adsiduis solibus usta riget.

Cabe resaltar que los elementos que conforman el paralelismo son antónimos y que su posición en los extremos contrarios crea simetría tanto sintáctica como semántica. Estos mismos versos constituyen una comparación hipérbolica porque describen a Paris más ligero que las hojas secas, lo cual si se toma en sentido literal es imposible. La comparación no equipara la liviandad de Paris a la cáscara del trigo, sino que la declara mayor. Esta hipérbole reduce a la nulidad la voluntad y capacidad de decisión de Paris, pues algo tan leve depende de factores externos para seguir un curso, sin que le sea posible definirlo por sí mismo:

Tu levior foliis, tum cum sine pondere suci
mobilibus ventis arida facta volant;
et minus est in te quam summa pondus arista,
quae levis adsiduis solibus usta riget.

¶ Versos 113-114

Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat

sic mihi diffusis vaticinata comis:

El discurso es interrumpido por una *digressio* analéptica. La naturaleza de la *narratio* exige que los verbos abandonen la conjugación en presente (característico de la *argumentatio*) y retomen el tiempo pretérito. La analepsis, además del cambio de tiempos, está señalada por el hipérbaton que el editor marca entre paréntesis:

Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat

sic mihi diffusis vaticinata comis:

El dístico introduce el vaticinio de Casandra, cuya presencia se manifiesta con la retórica del silencio, pues en lugar de su nombre aparece una unión de elementos que acota al personaje con facilidad:

Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat

sic mihi diffusis vaticinata comis:

Así, hablar de una hermana de Paris que tiene la capacidad de dar vaticinios nos refiere de inmediato a Casandra. El dístico presenta solamente un adjetivo:

Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat

sic mihi diffusis vaticinata comis:

El adjetivo no es determinante para la identificación de Casandra, pero contribuye a la *descriptio* de la analepsis. De modo que el adjetivo no sobra ni está desarticulado. Por el contrario, al describir el estado físico de Casandra, se busca también transmitir su estado psíquico. *Difussis comis* revela a una Casandra en pleno furor divino.

☞ Versos 115-116

"Quid facis, Oenone? Quid arenae semina mandas?
Non profecturis litora bubus aras!

El dístico tiene una aproximación a la rima gracias al homeoteleuton:

"Quid facis, Oenone? Quid arenae semina **mandas**?
Non profecturis litora bubus **aras**!

Se introduce el vaticinio de Casandra en discurso directo. *Quid* queda en anáfora tras la cesura:

"**Quid** facis, Oenone? **Quid** arenae semina mandas?
Non profecturis litora bubus aras!

La anáfora introduce y da sentido interrogativo a las dos oraciones. Por ella, es posible para el editor colocar la puntuación adecuada:

"**Quid** facis, Oenone? **Quid** arenae semina mandas?
Non profecturis litora bubus aras!

La función de las preguntas, como suele ocurrir cuando son retóricas, es motivar una reflexión en el receptor. El propósito de la segunda interrogación es mostrar a Enone el absurdo y la inutilidad de sus atenciones a Paris. Dado que se trata de un vaticinio, el lenguaje que se emplea es el metafórico:

"Quid facis, Oenone? **Quid arenae semina mandas**?
Non profecturis litora bubus aras!

donde las atenciones de Enone son simbolizadas por las semillas y Paris, receptor de ellas, se ve representado por la arena. A la pregunta le sucede otra metáfora que se construye con base en el adynaton:

"Quid facis, Oenone? Quid arenae semina mandas?
Non profecturis litora bubus aras.

Paris es representado aquí con la expresión *bubus non profecturis, aras* es metonimia de trabajo y la esterilidad de sus esfuerzos se plasma en el adynaton, el cual se produce porque no es posible arar las playas. La afirmación, cuya emoción es enfatizada por la exclamación, da lugar a una epífone que reitera la idea central: Paris no es apto como esposo.

✿ Versos 117-118

Graia iuvenca venit, quae te patriamque domumque
Perdat! Io prohibe! Graia iuvenca venit.

El final del verso 117 presenta una similicadencia formada por el contacto del polisíndeton:

Graia iuvenca venit, quae te patriamque domumque
Perdat! Io prohibe! Graia iuvenca venit.

El polisíndeton une las pérdidas de Enone a causa de Helena: la casa (pues pierde a su marido), la patria (pues la guerra acabará con ésta) y a sí misma (como consecuencia de su despecho, Enone dejará morir a Paris y eventualmente se suicidará). La proposición es de carácter conminativo e intenta prevenir las desgracias que anuncia. Una frase entera es repetida en epanadiplosis:

Graia iuvenca venit, quae te patriamque domumque
Perdat! Io prohibe! Graia iuvenca venit.

La frase se presenta al inicio del hexámetro para atraer inmediatamente la atención del receptor. Es el núcleo del vaticinio y se repite al final para mantenerlo en la mente del lector oyente. Se mantiene el lenguaje metafórico al designar a Helena como *iuvenca*. La razón por la cual es válida dicha analogía es la juventud de Helena, así como la continuación de la metáfora de Paris como *bubus*. Así, se encierra a ambos en el mismo campo semántico. El adjetivo *graia*, al igual que el verbo, pueden leerse en sentido recto sin ningún problema. La metáfora existe sólo en el sustantivo. En el pentámetro, además de la epanadiplosis, hay también una optación:

Graia iuvenca venit, quae te patriamque domumque
Perdat! **Io prohibe!** Graia iuvenca venit.

La intensidad de la conminación y de la optación (reflejada por el modo imperativo) permite modelar su tono en exclamación:

Graia iuvenca venit, quae te patriamque domumque
Perdat! **Io prohibe!** Graia iuvenca venit.

Versos 119-120

Dum licet, obscenam ponto demergite puppim!
Heu! quantum Phrygii sanguinis illa vehit!"

La connotación del adjetivo *obscenus* en latín clásico está vinculada a los malos augurios y actos nefastos. La mentalidad cristiana, posteriormente, inclinará su acepción hacia lo moralmente ilícito, vinculándola fuertemente con la conducta sexual inmoderada. Si se hiciera una interpretación anacrónica de *obscenam* en este pasaje, podría creerse el adjetivo forma una hipálage, pues correspondería a Helena y no al barco. El desplazamiento de la adjetivación sería consecuencia de la metonimia de continente por contenido que sustituiría a Helena con la nave que la transporta. Por el contrario, si se considera *obscenam* con su valor clásico (que es el que corresponde considerar), tales figuras no existen, pues parece factible hablar de una embarcación de mal agüero. La metonimia posible no es de continente por contenido, sino de causa por efecto, donde la cualidad de ser siniestro se aplica a la nave en vez de a las consecuencias de su arribo.

La figura que no representa ningún problema de interpretación es la sinécdoque de parte por el todo (que designa al barco entero solamente con la mención de su popa):

Dum licet, obscenam ponto demergite **puppim!**
Heu! quantum Phrygii sanguinis illa vehit!"

El pentámetro es, salvo la interjección, una metáfora:

Dum licet, obscenam ponto demergite puppim!
Heu! quantum Phrygii sanguinis illa vehit!"

La nave no *trae* literalmente sangre frigia, pero por aquella a quien transporta se desatará una guerra que cobrará vidas en gran cantidad y de mucho valor. Tanto el lamento por la sangre que correrá como la interjección tienen un matiz exclamativo, el cual se consigna en la edición con la puntuación correspondiente:

Dum licet, obscenam ponto demergite puppim!
Heu! quantum Phrygii sanguinis illa vehit!"

Concluye la exposición del vaticinio y, por lo tanto, el dialogismo que abarcan los versos 115-120:

"Quid facis, Oenone? Quid arenae semina mandas?
Non profecturis litora bubus aras!
Graia iuvenca venit, quae te patriamque domumque
Perdat! Io prohibe! Graia iuvenca venit.
Dum licet, obscenam ponto demergite puppim!
Heu! quantum Phrygii sanguinis illa vehit!"

✿ Versos 121-122

dixerat; in cursu famulae rapuere furentem,
at mihi flaventes deriguere comae.

Observamos que se forma similitudencia al colocar verbos que comparten tiempo y número en posiciones casi paralelas:

dixerat; in cursu famulae rapuere furentem,
at mihi flaventes deriguere comae.

El fin del dialogismo es señalado por el verbo de lengua conjugado en pretérito perfecto:

dixerat; in cursu famulae rapuere furentem,
at mihi flavescentes deriguere comae.

Existe simetría entre el dístico que concluye el dialogismo y el que lo introduce. Dicha simetría es creada por una serie de paralelismos diversos. Uno de ellos es la conjunción de anáforas y epíforas entre los pentámetros:

Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat
sic mihi diffusis vaticinata **comis**: [...]
dixerat; in cursu famulae rapuere furentem,
at mihi flavescentes deriguere **comae**.

Otro es el paralelismo temático:

Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat
sic mihi **diffusis** vaticinata **comis**: [...]
dixerat; in cursu famulae rapuere furentem,
at mihi **flavescentes** **deriguere** **comae**.

Los dos versos comparten el tópico del cabello, que se convierte en una exteriorización del estado interno en que se encuentra cada uno de los personajes. En el caso de Enone, *deriguere comae* manifiesta el temor causado por la veracidad del vaticinio. En el de Casandra, *diffusis comis* es un símbolo del furor divino que experimenta. Su estado se hace explícito también con el uso del participio *furentem*. El efecto del vaticinio en Enone se reitera también con la anáfora de *mihi*. La anáfora recuerda al lector que, aún si introduce un fragmento en discurso directo, la narradora es la ninfa y todo sucede desde su perspectiva.

Con la descripción de esta escena termina la *narratio*, aunque no la *digressio*:

Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat
sic mihi diffusis vaticinata comis:

"Quid facis, Oenone? Quid arenae semina mandas?
Non profecturis litora bubus aras!
Graia iuvenca venit, quae te patriamque domumque
Perdat! Io prohibe! Graia iuvenca venit.
Dum licet, obscenam ponto demergite puppim!
Heu! quantum Phrygii sanguinis illa vehit!"
dixerat; in cursu famulae rapuere furem,
at mihi flavescentes deriguerunt comae.

✠ Versos 123-124

ah, nimium miserae vates mihi vera fuisti:
possidet en saltus Graia iuvenca meos.

Se forma un verso áureo cuyo punto de fuga es vates:

ah, **nimium** **miserae** **vates** **mihi** **vera** fuisti:
possidet en saltus Graia iuvenca meos.

El verbo es colocado al final y la posición de honor es concedida al sustantivo, pues la cualidad que se quiere resaltar es la capacidad de anticipar el futuro. Le rodean elementos que se refieren a Enone y a su situación de sufrimiento. En los extremos, el adjetivo y el adverbio califican y cuantifican la capacidad de la profetiza. Todos los elementos, en conjunto, constituyen un lamento.

El segundo elemento del pentámetro es una repetición a distancia de la metáfora empleada en los versos 117-118:

Graia iuvenca venit, quae te patriamque domumque
Perdat! Io prohibe! **Graia iuvenca venit**. [...]
ah, nimium miserae vates mihi vera fuisti:
possidet en saltus **Graia iuvenca meos**.

La metáfora continúa, ahora en voz de Enone. *Saltus* es el bosque consagrado a una divinidad (en este caso, consagrado a Enone). Se utiliza el vocablo *saltus* para designar el terreno matrimonial (y consecuentemente al propio Paris) porque se considera sagrado el vínculo nupcial. El tiempo verbal ha vuelto al presente. El vaticinio, ya cumplido (como lo clama la conjunción en pretérito de *fuisti*), se mantiene vigente. Así termina la digressio y el discurso recupera su dirección.

✿ Versos 125-126

Sit facie quamvis insignis, adultera certe est.
Deseruit socios hospite capta deos.

Hay otra aproximación a la rima, provocada por la paronomasia al final de los pentámetros:

ah, nimium miserae vates mihi vera fuisti:
possidet en saltus Graia iuvenca **meos**.
Sit facie quamvis insignis, adultera certe est.
Deseruit socios hospite capta **deos**.

La paronomasia, además de compartir similitudes fonéticas, comparte el concepto del hogar, pues el pronombre del verso 124 concuerda con *saltus* (lugar donde habitó la ninfa y que compartió con Paris en sus días de pastor) y el sustantivo del verso 126 menciona a los dioses que reciben el epíteto de *socios* por tratarse de las divinidades ligadas a su hogar. El paralelismo temático radica entonces en la alteración de los espacios familiares. Esto es, a Helena no le importa abandonar su propio matrimonio ni robar el de otra mujer.

Ovidio no permite que su Enone admita en momento alguno la superioridad de Helena. En general, se procura mantener la descripción de la griega en el campo etopéyico. Así, la comparación tiene más posibilidades de favorecer a la ninfa, pues una comparación física daría ventaja a la hija de Zeus. La concesión del verso 125:

Sit facie quamvis insignis, adultera certe est.

Deseruit socios hospite capta deos.

es la única alusión a la belleza de Helena. No hace uso de ninguna palabra que denote explícitamente la hermosura, sino que utiliza el adjetivo *insignis*, en un intento por reflejar la reticencia de una mujer al tener que reconocer una cualidad de su rival. Se trata de equilibrar a *quamvis*, no queriendo exagerar su valor. Sin embargo, es necesario reconocer esa característica de Helena para poder nulificar su efecto de inmediato:

Sit facie quamvis insignis, adultera certe est.

Deseruit socios hospite capta deos.

La belleza física de Helena pierde su valor, pues no corresponde al canon que asocia belleza y virtud. De este modo, Enone rechaza que su hermosura sea inferior a la de la griega, pues la suya (aunque menor en apariencia) sí tiene fundamento conceptual.

El verso 126 muestra una *ambiguitas*:

Sit facie quamvis insignis, adultera certe est.

Deseruit socios hospite capta deos.

Hospite puede ser considerado tanto ablativo de causa que complementa a *deseruit* (“cautiva, abandonó a sus lares por un huésped”), como ablativo agente (“cautivada por su huésped, abandonó a sus lares”). Hay un juego entre las voces activa y pasiva al referirse a Helena, produciendo una contrariedad.

✿ Versos 127-128

Illam de patria Theseus, nisi nomine fallor,

nescioquis Theseus, abstulit ante sua.

Antes de la cesura, los dos versos presentan una epífora:

Illam de patria Theseus, nisi nomine fallor,

nescioquis Theseus, abstulit ante sua.

La epífora es un recurso para conformar otra figura: la corrección:

Illam de patria Theseus, nisi nomine fallor,

nescioquis Theseus, abstulit ante sua.

Ésta tiene por objeto, en primer lugar, suavizar una ruptura deliberada en la coherencia de la *inventio*. El poeta, dueño de un gran bagaje mitológico, conoce también el pasado de Helena y lo encuentra favorable para la argumentación de Enone. Sin embargo, no parece lógico que ésta tuviera el mismo conocimiento debido a la distancia geográfica. Al hacer que Enone muestre incertidumbre sobre la identidad del primer raptor de Helena, el poeta aminora el impacto de su voz en boca de la ninfa. En segundo lugar, se pinta a una Enone que no sólo no puede sino que tampoco quiere estar muy bien informada del pasado de la tindárida en un signo de desdén hacia ella. La alusión a un mito cronológicamente anterior es una analepsis, la cual amplía el argumento de la naturaleza infiel de Helena, ejemplificándolo con raptos anteriores:

Illam de patria Theseus, nisi nomine fallor,

nescioquis Theseus, abstulit ante sua.

Versos 129-130

A iuvene et cupido credatur reddita virgo?

Unde hoc compererim tam bene quaeris? Amo.

El dístico está constituido por dos interrogaciones:

A iuvene et cupido credatur reddita virgo?

Unde hoc compererim tam bene quaeris? Amo.

La primera de ellas, retórica desde luego, es también un sarcasmo. No resulta verosímil que un *iuvene cupido* contenga sus impulsos, por lo que Helena, además de infiel, puede ser calificada como mentirosa.

Súbitamente, el desarrollo de argumentos se ve interrumpido por la segunda pregunta. Ésta es una anticipación e introduce el posible pensamiento de Paris:

A iuvene et cupido credatur reddita virgo?

Unde hoc compererim tam bene quaeris? Amo.

Como la pregunta es incluida a título del interlocutor, Enone le da una respuesta simple pero categórica: *amo*. La respuesta se complementa con los versos 81-82:

Non ego miror opes, nec me tua regia tangit

nec de tot Priami dicar ut una nurus,

No es el interés lo que mueve a Enone, sino el amor. Por el amor ha indagado acerca de aquella que toma su lugar como esposa de Paris, por amor quiere ser restituida.

✿ Versos 131-132

vim licet appelles et culpam nomine veles;

quae totiens rapta est, praebuit ipsa rapi.

El hexámetro presenta una aliteración de “l”:

vim licet appelles et culpam nomine veles;

quae totiens rapta est, praebuit ipsa rapi.

El juego fonético continúa con la similitud:

vim licet appelles et culpam nomine veles;

quae totiens rapta est, praebuit ipsa rapi.

Los versos que la conforman tienen, semánticamente hablando, el mismo complemento directo: el haberse prestado a fugarse con un hombre. Este acto se concreta en el poliptoton:

vim licet appelles et culpam nomine veles;

quae totiens rapta est, praebuit ipsa rapi.

La concesión del verso 131:

vim licet appelles et culpam nomine veles;

quae totiens rapta est, praebuit ipsa rapi.

da la apariencia de ser más sincera que la del verso 125, pero la finalidad sigue siendo evidenciar la deslealtad de Helena. La concesión incluye un argumento posible en su defensa (el haber actuado contra su voluntad), pero se le refuta de inmediato con el epifonema del verso siguiente:

vim licet appelles et culpam nomine veles;

quae totiens rapta est, praebuit ipsa rapi.

La concesión y la sentencia, en conjunto, constituyen la argumentación para hacer que el lector reflexione sobre las limitadas cualidades morales de Helena.

Versos 133-134

At manet Oenone fallenti casta marito;

et poteris falli legibus ipse tuis.

Cada verso del dístico contiene una oración entera, estando ambas introducidas por conjunciones que forman paronomasia en anáfora:

At manet Oenone fallenti casta marito;

et poteris falli legibus ipse tuis.

Hay un paralelismo sintáctico al interior del hexámetro, en el cual se entretujan elementos referidos a Paris y Enone:

At manet Oenone fallenti casta marito;

et poteris falli legibus ipse tuis.

La idea del engaño, presente en el paralelismo, se repite en el pentámetro con un poliptoton verbal:

At manet Oenone fallenti casta marito;
et poteris falli legibus ipse tuis.

Los mismos elementos del paralelismo conforman también un quiasmo gramatical donde las características opuestas quedan en medio de aquellos a quienes describen:

At manet Oenone fallenti casta marito;
et poteris falli legibus ipse tuis.

El quiasmo nos da pie a encontrar la antonimia entre *fallenti* y *casta*, lo cual nos lleva a la antítesis entre el comportamiento de Enone y el de Paris:

At manet Oenone fallenti casta marito;
et poteris falli legibus ipse tuis.

La contraposición de significados genera una ironía (pues Enone no ha recibido lo mismo que ha dado), y es también un reproche. Su finalidad es persuadir al receptor a través de la culpa. El pentámetro contribuye al reproche, dejando saber que Enone se ha abstenido de ser infiel por decisión propia y no por escasez de oportunidades para faltar a su compromiso conyugal. De este modo, minimiza los motivos de Paris al decir que, siendo también aplicables a sí misma, ella no comete adulterio. Llamarse a sí misma casta genera, de igual manera, la antítesis con Helena, cuya virtud fue recientemente cuestionada en el verso anterior:

vim licet appelles et culpam nomine veles;
quae totiens rapta est, praebuit ipsa rapi.
At manet Oenone fallenti casta marito;
et poteris falli legibus ipse tuis.

Con la comparación contigua de ambas se pretende que, ante la disyuntiva de escoger a alguna, Paris opte por aquella que ha demostrado ser fiel y no por una mujer cuya infidelidad está probada.

☞ Versos 135-136

Me Satyri celeres (silvis ego tecta latebam)
quaesierunt rapido, turba proterva, pede

La enumeración de los pretendientes de Enone comienza en este dístico dedicado a los sátiros, a quienes califica como:

Me Satyri celeres (silvis ego tecta latebam)
quaesierunt rapido, turba proterva, pede

En el primer caso, *celerēs* se aplica directamente a los sátiros. El segundo adjetivo los califica por medio de la sinécdoque de parte por el todo:

Me Satyri celeres (silvis ego tecta latebam)
quaesierunt rapido, turba proterva, pede

El tercero de ellos los califica en grupo, con una sinécdoque del todo por la parte:

Me Satyri celeres (silvis ego tecta latebam)
quaesierunt rapido, turba proterva, pede

Los sustantivos y adjetivos del pentámetro se acomodan en quiasmo, quedando el concepto de generalidad contenido en el de particularidad:

Me Satyri celeres (silvis ego tecta latebam)
quaesierunt rapido, turba proterva, pede

La acumulación de pleonasmos forma una hipérbole:

Me Satyri celeres (silvis ego tecta latebam)
quaesierunt rapido, turba proterva, pede

La aposición *turba* sirve para magnificar el plural de *satyri quaesierunt*.

☞ Versos 137-138

cornigerumque caput pinu praecinctus acuta
Faunus, in immensis qua tumet Ida iugis.

Este dístico lo ocupa la descripción de otro pretendiente de Enone: Fauno. En un ejercicio de *variatio*, Ovidio va más allá del empleo solo de adjetivos y lo describe con una construcción más compleja que abarca todo el hexámetro, posponiendo el nombre hasta el pentámetro:

cornigerumque caput pinu praecinctus acuta
Faunus, in immensis qua tumet Ida iugis.

Fauno está unido a los sátiros por el enclítico *-que*, formando un todo con ellos y compartiendo su verbo. Todos los sustantivos de ambos dísticos (exceptuado el Ida) están adjetivados. Su distribución es la siguiente:

Paralelismo:

Me Satyri celeres (silvis ego tecta latebam)
quaesierunt rapido, turba proterva, pede
cornigerumque caput pinu praecinctus acuta
Faunus, in immensis qua tumet Ida iugis.

Paralelismo:

Me Satyri celeres (silvis ego tecta latebam)
quaesierunt rapido, turba proterva, pede
cornigerumque caput pinu praecinctus acuta
Faunus, in immensis qua tumet Ida iugis.

Quiasmo:

cornigerumque caput pinu praecinctus acuta
Faunus, in immensis qua tumet Ida iugis.

Versos 139-140

Me fide conspicuus Troiae munitor amavit;
ille meae spolium virginitatis habet.

El dístico presenta paralelismo en su construcción, pues abre cada verso con un pronombre y cierra con un verbo:

Me fide conspicuus Troiae munitor **amavit**;
ille meae spolium virginitatis **habet**.

El pronombre crea una anáfora con respecto al verso 135:

Me Satyri celeres (silvis ego tecta latebam)
quaesierunt rapido, turba proterva, pede
cornigerumque caput pinu praecinctus acuta
Faunus, in immensis qua tumet Ida iugis.
Me fide conspicuus Troiae munitor amavit;
ille meae spolium virginitatis habet.

La anáfora reitera que Enone es deseable como pareja. Aquella mujer que Paris desdeña es, en realidad, capaz de atraer la atención de otros. Se mantiene fiel a su marido no por falta de ofertas, sino por convicción propia, mostrando respeto hacia la institución del matrimonio. Su situación contrasta nuevamente con la de Paris, pues presentar la reacción de Enone ante sus pretendientes hace que el lector irremediablemente compare la actitud de Paris ante Helena. La anáfora sirve también para envolver al lector y convencerlo de que se encuentra ante una auténtica carta amorosa. Ovidio exhibe al lector la escena de una mujer hablando a su marido y la maneja como si todo ocurriera de forma real frente a sus ojos. Todo ocurre entre dos: el emisor y el receptor. Sin embargo, Ovidio no pretende que parezca que él es este emisor, sino que busca pasar inadvertido para que la composición, en vez de viajar de él al lector, dé la impresión de fluir entre los propios personajes de la obra, dejando al emisor y el lector reales la complicidad de sentirse sólo observadores. El autor se hace invisible fortaleciendo la presencia de su personaje con la anáfora. Es Enone quien está presente, son sus palabras las que se oyen y sus experiencias las que se describen.

Ovidio crea una literatura subjetiva que, a diferencia de las elegías de sus contemporáneos y de sus propios *Amores*, no tiene como centro un *ego* real, sino uno ficticio. Al interior del dístico también se refuerza la primera persona centrada en Enone. La raíz del pronombre personal se repite con derivación en el pentámetro, sumándose al paralelismo sintáctico mencionado anteriormente:

Me fide conspicuus Troiae munitor amavit;
ille meae spolium virginitatis habet.

El tercer y último personaje en la lista es Apolo, a quien se menciona a través de la perífrasis en el verso 139:

Me fide conspicuus Troiae munitor amavit;
ille meae spolium virginitatis habet.

Concluye así la enumeración distributiva de los pretendientes de Enone:

Me Satyri celeres (silvis ego tecta latebam)
quaesierunt rapido, turba proterva, pede
cornigerumque caput pinu praecinctus acuta
Faunus, in immensis qua tumet Ida iugis.
Me fide conspicuus Troiae munitor amavit;
ille meae spolium virginitatis habet.

La enumeración está en gradación ascendente (los personajes se enlistan, según su importancia, de menor a mayor) y es rica en *variatio* (para describir a los sátiros, emplea adjetivos; para Fauno, un participio acompañado de ablativos y acusativos; para Apolo, la pronominalización).

Versos 141-142

id quoque luctando; rupi tamen ungue capillos
oraque sunt digitis aspera facta meis.

En paralelismo con el pentámetro anterior, el verso 141 inicia con un pronombre demostrativo:

Me fide conspicuus Troiae munitor amavit;
ille meae spolium virginitatis habet.
id quoque luctando; rupi tamen ungue capillos
oraque sunt digitis aspera facta meis.

Hay una descripción del encuentro entre Apolo y Enone. Es perífrasis de la proposición *id quoque luctando*, contenida también en este dístico:

id quoque luctando; **rupi tamen ungue capillos**
oraque sunt digitis aspera facta meis.

El propósito de la enumeración de pretendientes es establecer una comparación ética doble. Por una parte, se compara a Paris y a Enone. Él ha enamorado a la hija de un dios; ella, a un dios en persona. Él ha defendido su nueva unión argumentando que no es posible resistirse a una belleza semi-divina; ella, por encima del mismo Apolo, ha preferido a su marido mortal. Por otra parte, existe la comparación con Helena porque, a diferencia de la griega, Enone apunta haberse opuesto (lo cual sería la respuesta lógica ante una situación en contra de la voluntad propia, y no la actitud de la tindárida). Esta comparación refuerza la proposición del verso 134:

At manet Oenone fallenti casta marito;
et poteris falli legibus ipse tuis.

refutando la validez de aquellas *leges* que puedan justificar a Paris y defender a Helena.

Versos 143-144

nec pretium stupri gemmas aurumque poposci;
turpiter ingenuum munera corpus emunt.

Continúa la oposición entre los caracteres de Helena y Enone. El verso 143 es la descripción de la actitud de Helena ante su propio “rpto”, pues siendo ella “prisionera”

disfruta de la compañía de Paris y, con él, de toda clase de lujos en la vida de palacio. La opinión de Enone, a modo de sentencia, se expresa en el epifonema:

nec pretium stupri gemmas aurumque poposci;
turpiter ingenuum munera corpus emunt.

Versos 145-146

Ipse, ratus dignam, medicas mihi tradidit artes
admisitque meas ad sua dona manus.

La construcción del hexámetro continúa iniciando con un pronombre. La atención se desvía momentáneamente de Enone y se enfoca en Apolo. El uso de *ipse* denota que, si ella obtuvo algún beneficio de esa unión, no fue por su propia petición sino por la voluntad del dios. Dicha consideración es un elemento para la redignificación de la imagen de Enone, la cual se ve reforzada con el uso del adjetivo:

Ipse, ratus **dignam**, medicas mihi tradidit artes
admisitque meas ad sua dona manus.

Se mantiene presente a Enone a través del uso de pronombres:

Ipse, ratus dignam, medicas **mihi** tradidit artes
admisitque **meas** ad sua dona manus.

El dístico introduce brevemente otro punto del casi desconocido mito de Enone: el origen de su conocimiento médico.

Versos 147-148

quaecumque herba potens ad opem radixque medendi
utilis in toto nascitur orbe, mea est.

Se mantiene la presencia de la ninfa a través de la repetición relajada del pronombre posesivo:

Ipse, ratus dignam, medicas mihi tradidit artes
admisitque **meas** ad sua dona manus.
quaecumque herba potens ad opem radixque medendi
utilis in toto nascitur orbe, **mea** est.

Se desarrolla la magnitud de la capacidad de Enone:

quaecumque herba potens ad opem radixque medendi
utilis **in toto** nascitur **orbe**, mea est.

La caracterización de Enone durante el poema la presenta, poco a poco, como una mujer superior a Helena por el cúmulo de cualidades que ostenta. Si se apela al *genus*, lo tiene noble (pues ninfa); si se apela a su aspecto externo, éste es hermoso (como avala la multitud de pretendientes); si se apela a su constitución moral, es esposa leal, fiel, sin una avaricia que la mueva a desear no que no le corresponde. Y, si no bastara todo esto, también posee un dominio completo del arte de la medicina.

Versos 149-150

me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!
Deficior prudens artis ab arte mea.

La atención del discurso vuelve a enfocarse completamente en Enone. Uno de los elementos que redirigen la atención es la anáfora a distancia con los versos 135 y 139:

Me Satyri celeres (silvis ego tecta latebam)
quaesierunt rapido, turba proterva, pede
cornigerumque caput pinu praecinctus acuta
Faunus, in immensis qua tumet Ida iugis.
Me fide conspicuus Troiae munitor amavit;
ille meae spoliium virginitatis habet. [...]
Me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!
Deficior prudens artis ab arte mea.

Se observa también el refuerzo de Enone como centro en la epífora con el verso 148:

quaecumque herba potens ad opem radixque medendi
utilis in toto nascitur orbe, **mea** est.
me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!
Deficior prudens artis ab arte **mea**.

La derivación a lo largo de tres dísticos referida a la medicina constituye un ejercicio de *variatio* que reitera las capacidades de Enone:

Ipse, ratus dignam, **medicas** mihi tradidit artes
admisitque meas ad sua dona manus.
quaecumque herba potens ad opem radixque **medendi**
utilis in toto nascitur orbe, mea est.
me miseram, quod amor non est **medicabilis** herbis!
Deficior prudens artis ab arte mea.

Se repiten también otros elementos que se mantienen en el campo de la medicina, como lo muestra el poliptoton formado con el hexámetro precedente:

quaecumque **herba** potens ad opem radixque medendi
utilis in toto nascitur orbe, mea est.
me miseram, quod amor non est medicabilis **herbis**!
Deficior prudens artis ab arte mea.

En el pentámetro hay otro poliptoton en contacto:

me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!
Deficior prudens **artis** ab **arte** mea.

La repetición de elementos que aluden a la medicina constituye, como mencionamos, un énfasis en las habilidades de la ninfa en este rubro. Así, la exaltación de sus facultades magnifica también el tamaño de su desgracia, pues son del todo inútiles para evitar su sufrimiento, el cual se expresa con la execración:

me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!

Deficior prudens artis ab arte mea.

La sentencia que le sigue resume su causa:

me miseram, **quod amor non est medicabilis herbis!**

Deficior prudens artis ab arte mea.

Al constituir la oración como una sentencia, da universalidad a su situación, reconociendo que rebasa toda capacidad suya para manejarla. La suma de estas figuras dentro del hexámetro genera una fuerte carga patética. Por ello, conviene puntuar la oración como una exclamación:

me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!

Deficior prudens artis ab arte mea.

La nulificación de los dones de Enone y su impotencia ante tal situación se confirma con el pentámetro, que concreta el saber general de la sentencia en su caso particular.

Versos 151-152

Ipse repertor opis vaccas pavisse Pheraeas

fertur et e nostro saucius igne fuit.

Vuelve a mencionarse a Apolo, identificándolo a través del pronombre que ya se había utilizado para referirse a él en el verso 145 y formando así una anáfora a distancia:

Ipse, ratus dignam, medicas mihi tradidit artes

admisitque meas ad sua dona manus. [...]

ipse repertor opis vaccas pavisse Pheraeas

fertur et e nostro saucius igne fuit.

También hace uso de dos perífrasis, de las cuales la primera corresponde a la oración principal y la segunda a la subordinada, aportando una nueva referencia mitológica:

ipse **repertor opis** **vaccas pavisse Pheraeas**

fertur et e nostro saucius igne fuit.

El dístico 151-152 es la *transitio* entre la *argumentatio* y la *peroratio*. Al hablar de Apolo, se mantiene unido a la temática anterior. Pero de igual manera se vincula con la *peroratio*, pues prepara la introducción del ruego final al hablar, mediante una metáfora, de cómo él cayó enamorado:

ipse repertor opis vaccas pavisse Pheraeas

fertur et **e nostro saucius igne fuit.**

V. PERORATIO (vv. 153-158)

Quod nec graminibus tellus fecunda creandis
nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.
Et potes et merui. dignae miserere puellae.
Non ego cum Danais arma cruenta fero;
sed tua sum tecumque fui puerilibus annis
et tua, quod superest temporis, esse precor.

Inicia la última sección de la epístola: la *peroratio*. A lo largo del poema se presentaron y desarrollaron argumentos que abordaban la materia desde diferentes tipos de ángulos (a favor de Enone y en contra de Helena, con fundamentaciones prácticas, morales o patéticas). Todos ellos confluyen en este punto. Compuesta por sólo tres dísticos, es la sección más breve.

✿ Versos 153-154

Quod nec graminibus tellus fecunda creandis
nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.

El dístico establece la *transitio* entre la *narratio* de su encuentro con Apolo y la *peroratio* final. Los términos que se relacionan con la *narratio* son introducidos con anáfora:

Quod nec graminibus tellus fecunda creandis
nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.

Con el polisíndeton se enfatiza cada recurso que se vuelve inútil ante el sufrimiento amoroso de Enone:

Quod nec graminibus tellus fecunda creandis
nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.

Su uso es similar al de la anáfora de conjunciones negativas en los versos 81-84, pues en ambos casos se enlistan opciones que son descartadas:

Non ego miror opes, nec me tua regia tangit Quod nec graminibus tellus fecunda creandis
nec de tot Priami dicar ut una nurus, nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.
non tamen ut Priamus nymphae socer esse recuset
aut Hecubae fuerim dissimulanda nurus.

Ovidio se valdrá, como hizo en otros pasajes, de diversas herramientas formales para expresar el patetismo inherente al ruego. La *variatio*, ya sea en la sencilla cara de la sinonimia o en el complejo rostro de la metáfora, se convierte en uno de sus recursos preferidos para mantener recurrente una idea sin cansar al lector. Muy al contrario, la diversificación de matices enriquece y hace vivaz la narración. En este caso, al hablar de las habilidades médicas de Enone no lo hace directamente sino a través de su punto de origen, tanto material como mitológico. Dichos términos se mantienen en el campo semántico de la medicina y constituyen una perífrasis de la misma, en la cual se le simboliza a través del instrumento con el que se cura (*graminibus*) y su representante por antonomasia (Apolo). Cada uno de ellos se encuentra en un verso diferente, entre los elementos referidos a la necesidad de Enone, formando un quiasmo:

Quod nec graminibus tellus fecunda creandis
nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.

Ya antes, en el verso 149, había hablado de las hierbas como recurso para sanar. Ahora, en el verso 153, repite la idea con una sinonimia:

me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!
Deficior prudens artis ab arte mea. [...]
Quod nec graminibus tellus fecunda creandis
nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.

Hay que destacar, sin embargo, que las similitudes no abarcan sólo el manejo del vocabulario, sino también la construcción sintáctica. En ambos casos, los términos referidos

a las hierbas están en ablativo, aunque sus funciones difieren levemente. Tanto *herbis* como *graminibus* completan una idea expresada por adjetivos, dando lugar a un quiasmo:

me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!
Deficior prudens artis ab arte mea. [...]
Quod nec graminibus tellus fecunda creandis
nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.

Los adjetivos y sustantivos modificados forman un paralelismo entre ellos :

me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!
Deficior prudens artis ab arte mea. [...]
Quod nec graminibus tellus fecunda creandis
nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.

El verso 153, sin embargo, no habla de las hierbas en sí, sino de su productora. Se forma un quiasmo en el cual la tierra queda contenida entre las hierbas:

Quod nec graminibus tellus fecunda creandis
nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.

También existe una prosopopeya de *tellus*, puesto que comparte el zeugma verbal de *deus*:

Quod nec graminibus tellus fecunda creandis
nec deus [potest], auxilium tu mihi ferre potes.

El adjetivo *fecunda* realza la capacidad creadora de la tierra, sugiriendo una gran magnitud de ésta. Del mismo modo que en el dístico 149-150, al hacer patente la variedad de recursos disponibles se magnifica también el tamaño de su dolor, pues todos ellos resultan absolutamente inservibles ante tal “enfermedad”. Entre más herramientas pone a su alcance el autor, más crece la incapacidad de la ninfa. El matiz patético de la *peroratio* es claro. Se busca, primero, conmover a través de la compasión por un personaje completamente desvalido. Luego, se busca la persuasión a través de la *laudatio* del otro. ¿Qué mejor alabanza que otorgarle capacidades más allá de todo, más allá de un dios? La comparación

implícita entre Paris y Apolo da lugar a una antítesis entre lo divino y lo humano, cuyo resultado es un *imposibile* que clama la anómala superioridad del hombre. La insólita equiparación de ambos personajes es apreciable incluso en la disposición sintáctica de los elementos, pues conviven en el mismo pentámetro, ocupando Apolo un espacio mínimo. Se coloca a Paris por encima de cualquier poder terrenal o divino, esperando que demuestre que, en efecto, es competente para utilizar la facultad que se le ha entregado.

✿ Versos 155-156

Et potes et merui. Dignae miserere puellae.
Non ego cum Danais arma cruenta fero;

En el verso 155 encontramos nuevamente el uso de polisíndeton:

Et potes et merui. Dignae miserere puellae.
Non ego cum Danais arma cruenta fero;

El polisíndeton ayuda a destacar cada elemento que une. Paris y Enone están presentes en la conjugación de los verbos. Acerca de éstos, podemos notar dos cualidades. La primera es el carácter de los personajes que se define a través de ellos. Es decir, de Enone se destacan los méritos, mientras que de Paris se destaca la capacidad. La segunda característica notable es el manejo de los tiempos: mientras que *merui* denota una acción acabada, *potes* indica una acción actual. Enone ha cumplido cabalmente con su parte del contrato matrimonial. Sin embargo Paris, hasta el momento presente de la carta, no ha restituido a Enone en su lugar de esposa. De este modo, el autor da continuidad a la idea expresada en el verso 32 (*Sustinet Oenonen deseruisse Paris*), estando ambas acciones en presente (*sustinet* y *potes*). A Paris se le concede que, si bien ha tomado decisiones equivocadas, tiene la facultad de corregirlas. Se le engrandece al revestirlo de poder, el cual se enfatiza con la anadiplosis del verbo:

Quod nec graminibus tellus fecunda creandis
nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.
Et potes et merui. dignae miserere puellae.
Non ego cum Danais arma cruenta fero;

Al contrario de Paris, Enone es caracterizada como una mujer que no tiene la capacidad de modificar su situación, pese a de sus atributos morales. El adjetivo nos recuerda que sigue siendo una mujer valiosa, a la cual aún es razonable considerar como esposa:

Et potes et merui. dignae miserere puellae.
Non ego cum Danais arma cruenta fero;

A pesar de haber sido despojada de todo (virginidad, matrimonio, provecho de sus propios dones), Enone conserva un rasgo que ha sido largamente valorado por la humanidad: la dignidad. Ésta parece ser la rasgo más fuerte con la que Ovidio dota a su Enone. A lo largo de la epístola se hicieron numerosas menciones de la calidad moral de la ninfa, contrastándola con la de Helena. En este dístico se condensan los diferentes tipos de argumentos que se manejaron en la *Heroida*. Para lograr el *suadere*, apela a la capacidad de Paris. Luego, si no bastara, apela a su sentido de rectitud ética recordándole que es bueno conservarla como esposa. Otra intención presente en el verso es la de *movere*. No sólo se apela al sentido lógico sino también al sentimiento. Esta función la logra la deprecación, cuyo elemento fundamental es el verbo *miserere*:

Et potes et merui. Dignae miserere puellae.
Non ego cum Danais arma cruenta fero;

El argumento que se maneja en este verso es que una persona a la que se le ha consignado tanta grandeza y poder debería mantener en alto su honorabilidad oyendo al desvalido que busca su consideración. A estas razones se añade una más: preferir a Enone como esposa no

solamente es posible, correcto, bueno y honorable, sino que además es práctico, tal como lo manifiesta la lítote del pentámetro:

Et potes et merui. dignae miserere puellae.
Non ego cum Danais arma cruenta fero;

La devastación de la guerra que conlleva mantener a Helena a su lado se recuerda también con la hipálage:

Et potes et merui. dignae miserere puellae.
Non ego cum Danais arma cruenta fero;

En ella, la crueldad se desplaza de los Dánaos hacia las armas que portan. Al decir *non ego fero cum Danais* se reitera la lealtad de Enone, pues aunque fue traicionada por su esposo ella no se volverá al lado enemigo. Del mismo modo, se entiende que no está dispuesta a convertirse en una enemiga, pese a las afrentas que ha sufrido. El uso del ablativo de compañía permite también que la hipálage permee la negación. Así, el mensaje sería “yo no soy cruel como los dánaos” puesto que ella no porta armas crueles con ellos. La utilización del pronombre en primera persona ha servido continuamente para establecer comparaciones implícitas entre el comportamiento de Enone y el de su marido o el de Helena. En este caso, al decir que ella no le provoca ningún mal, le recuerda a Paris que su nueva esposa sí lo hace. De esta figura podemos desprender que Helena es considerada una mujer cruel pues, si bien no porta directamente las armas, sí es la causa de la guerra. Con este argumento se evidencia la practicidad de restituir su primer matrimonio.

Al final del verso 156 se forma un políptoton verbal con respecto al verso 154:

Quod nec graminibus tellus fecunda creandis
nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.
Et potes et merui. dignae miserere puellae.
Non ego cum Danais arma cruenta fero;

La reiteración del verbo *fero* se debe a que contiene la idea de movimiento, y ésta es fundamental cuando se espera que se genere un cambio. Puede apreciarse que, referido a Paris, el verbo está construido en forma positiva, en tanto que se le construye con una negación cuando es Enone la que habla. Así, se hace patente que el sentido del movimiento es uno solo. Parte del concepto de masculinidad es ser un principio activo, en tanto que la pasividad es una característica femenina en la mentalidad romana. Como varón, a Paris le corresponde decidir y actuar. Es él quien debe generar el cambio que Enone aguarda.

✿ Versos 157-158

sed tua sum tecumque fui puerilibus annis
et tua, quod superest temporis, esse precor.

La primera figura que encontramos en este último dístico es de carácter fonético. La aliteración de *t*, relajada en el inicio del dístico con el empleo de su sonora correspondiente, proyecta en el lector la presencia de la segunda persona, convirtiéndose en una especie de vocativo para el destinatario final:

sed **t**ua sum **t**ecumque fui puerilibus annis
et **t**ua, quod superest **t**emporis, esse precor.

La segunda persona se manifiesta de manera más evidente en la anáfora que se forma con el adjetivo posesivo, la cual confirma el deseo de Enone de recuperar su *status* de cónyuge:

sed **tua** sum tecumque fui puerilibus annis
et **tua**, quod superest temporis, esse precor.

Este anhelo de “permanecer perteneciendo” se expresa, además, con el políptoton verbal trimembre:

sed tua **sum** tecumque **fui** puerilibus annis
et tua, quod superest temporis, **esse** precor.

El dístico contiene el concepto del amor eterno (a pesar de estar acotado por *quod superest temporis*) pues cada uno de los verbos está en un tiempo diferente, encerrando en un todo el pasado, presente y futuro. La analepsis narrada en los versos 9-76 queda sintetizada en el adjetivo que califica a *annis*:

sed tua sum tecumque fui puerilibus annis
et tua, quod superest temporis, esse precor.

La situación presente es introducida con la conjunción adversativa *sed* y confirma la lealtad mostrada en la lítote del verso 156, recordando a su marido que no es enemiga sino aliada ligada a él por vínculos matrimoniales. Durante la composición de su obra, Ovidio ha jugado a exponer una gran gama de sentimientos. Ha pasado por el enojo, la dulzura, la nostalgia, la tristeza, el desencanto, el dolor. Esos mismos sentimientos los ha graduado con múltiples matices e los ha interconectado. El tono que emplea ahora para cerrar la epístola es conciliador, tal como debe serlo cualquier misiva que pretenda persuadir. Con *tua* denota que la ninfa aún considera existente el vínculo nupcial, pues se cuenta entre los suyos (parte de la casa de Paris, parte de su familia). Los verbos en presente (*sum, precor*) señalan que su fidelidad y esperanza son vigentes. La consolidación en el presente de los sentimientos de Enone permite brincar, a través de *precor*, hacia el tiempo futuro. El enlace entre el presente y el futuro se da también en términos fonéticos, pues se forma una paronomasia con las conjunciones que introducen al presente (en el hexámetro) y al futuro (en el pentámetro):

sed tua sum tecumque fui puerilibus annis
et tua, quod superest temporis, esse precor.

Dada la importancia de los tiempos, cada uno de ellos es introducido y realizado con una conjunción, dando lugar a un polisíndeton:

sed tua sum tecumque fui puerilibus annis
et tua, quod superest temporis, esse precor.

Finalmente, la deprecación del último verso cierra la construcción en anillo del poema, pues se hace hincapié en la pertenencia recíproca entre dos personas que mantienen una relación amorosa:

[Nympha suo Paridi, quamvis suus esse recuset,
mittit ab Idaeis verba legenda iugis.]
Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege; non est
ista Mycenaea littera facta manu.
Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis,
laesa queror de te, si sinis ipse, meo. [...]
sed tua sum tecumque fui puerilibus annis
et tua, quod superest temporis, esse precor.

Todo el ruego de Enone se resume en el último pentámetro. La *peroratio* (y, con ella, la *Heroida* en su totalidad) llega a su fin. Cada argumento manejado, cada escena colocada ante los ojos del lector desemboca finalmente en este dístico que revela el objetivo final: conmover al esposo infiel y persuadirlo de regresar a su matrimonio legítimo.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA CONTRAHEROIDA

Las *Contraheroidas* surgen como un ejercicio que responde al trabajo epistolar de Ovidio. Es por ello que el análisis que aquí se propone toma como punto de partida las similitudes y diferencias que guarda respecto a la *Heroida V*, pues no es posible ignorar que Sabino compuso su obra teniendo en mente la del sulmonense. Por lo tanto, se mencionarán las figuras que el escritor utiliza para componer la contraparte masculina pero, sobre todo, se buscará su correspondencia dentro del discurso femenino.

I. REMITENTE-DESTINATARIO (vv. 1-2)

Quae satis apta tibi tam iuste, Nympha, querenti
rescribam, fateor quaerere verba manum;

La primera diferencia que observamos respecto a la *Heroida* es la carencia de límites perfectamente definidos entre cada una de las partes. Tradicionalmente, el discurso latino se distingue por componerse de 4 partes esenciales: *exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*. Al haber adoptado la forma epistolar, Ovidio agrega un elemento más a la *dispositio* de sus *Heroidas*: el remitente-destinatario. En cuanto a la fórmula de despedida, cabe decir que no encontraremos la tradicional frase “*Cura ut valeas*”, tal como la maneja Cicerón en sus cartas. En ambos textos, la fórmula de despedida ha sido literaturizada, adquiriendo más matices de *peroratio*.

✠ Versos 1-2

Quae satis apta tibi tam iuste, Nympha, querenti
rescribam, fateor quaerere verba manum;

El primer dístico del poema corresponde a la presentación del destinatario. El remitente permanece implícito y, en este punto, sólo es posible conjeturar que se trata de Paris si se tiene en mente la *Heroida* de Ovidio. Por su función, este dístico correspondería a los dos primeros versos de la *Heroida*:

[Nympha suo Paridi, quamvis suus esse recuset,
mittit ab Idaeis verba legenda iugis.]

Sin embargo, tomando en cuenta que dichos versos han sido marcados como espurios por Planudes y Merk¹, podemos considerar que son eco de los versos 1-8:

Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege; non est
ista Mycenaea littera facta manu.
Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis,
laesa queror de te, si sinis ipse, meo.
Quis deus opposuit nostris sua numina votis?
ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?
leniter, ex merito quidquid patiare, ferendum est;
quae venit indigne poena, dolenda venit.

Si los dos versos introductorios de la *Heroida* fueron agregados posteriormente, entonces la presentación del remitente y el destinatario estará contenida solamente en los 4 primeros del *exordium*. De cualquier manera, es evidente que el primer dístico de Sabino responde a ellos. El primer tipo de intertextualidad que resalta es el vocabulario empleado. Encontramos el mismo verbo referido a Enone en ambos *exordia*:

¹ Cf. SHOWERMAN, Grant apud OVIDIO, *Heroides and Amores*, p. 56.

Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege; non est ista Mycenaea littera facta manu. Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis, laesa queror de te, si sinis ipse, meo. Ov.	Quae satis apta tibi tam iuste, Nympha, querenti rescribam, fateor quaerere verba manum; Sab.
---	---

La palabra *manus* también se utiliza en el primer dístico de ambos poemas, conservando la misma posición al final del pentámetro:

Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege; non est ista Mycenaea littera facta manu. Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis, laesa queror de te, si sinis ipse, meo. Ov.	Quae satis apta tibi tam iuste, Nympha, querenti rescribam, fateor quaerere verba manum; Sab.
---	---

En el texto de Sabino, la mano cobra vida con la prosopopeya:

Quae satis apta tibi tam iuste, Nympha, querenti
 rescribam, fateor quaerere verba manum;

La sinécdoque de la mano no deja de ser interesante. Lógicamente, abarca a Paris. Sin embargo, transferir la acción de Paris a la mano implica la alienación de sentimientos y reacciones. Es decir: no es Paris quien siente compromiso, sino alguien más (la mano); no es él quien reconoce que las quejas de Enone son justas, sino su mano. En lugar de que su mano escriba como consecuencia de la voluntad de Paris, da la impresión de que él está allí a consecuencia de su mano.

Además del uso de vocablos idénticos, encontramos sinonimia en las ideas, producida por la *variatio* de elementos que guardan relación entre sí. Por ejemplo, la pronomiación de Enone:

<p>[Nympha suo Paridi, quamvis suus esse recuset, mittit ab Idaeis verba legenda iugis.] Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege; non est ista Mycenaea littera facta manu. Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis, laesa queror de te, si sinis ipse, meo.</p> <p style="text-align: right;">Ov.</p>	<p>Quae satis apta tibi tam iuste, Nympha, querenti rescribam, fateor quaerere verba manum;</p> <p style="text-align: right;">Sab.</p>
--	---

Parece ampliamente probable que Sabino haya tenido presente una edición con el dístico introductorio de Ovidio y lo haya considerado para la composición de su propia obra, independientemente de su autenticidad. De inmediato salta a la vista la repetición del vocablo *Nympha* en el primer verso, ubicado casi en posición de espejo con respecto a la *Heroida*. Si por el contrario se prefiriera prescindir de ellos, entonces estaríamos ante un ejercicio de *variatio* en el que *nympha* sustituiría a la metonimia *pegasis*. Otra relación que observamos en el lenguaje es la siguiente:

<p>Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege; non est ista Mycenaea littera facta manu. Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis, laesa queror de te, si sinis ipse, meo.</p> <p style="text-align: right;">Ov.</p>	<p>Quae satis apta tibi tam iuste, Nympha, querenti rescribam, fateor quaerere verba manum;</p> <p style="text-align: right;">Sab.</p>
--	---

El uso de elementos semánticamente tan cercanos genera una aproximación a la antonimia. Leer y escribir no son ideas perfectamente opuestas, pero sí se colocan en los dos extremos de la producción escrita. Presupone así una relación de causa-consecuencia (primero se escribe, luego se lee), la cual quedaría invertida debido al contexto de las epístolas: como consecuencia de que Paris ha leído la carta de Enone, ahora escribe.

Los versos 5-8 de la *Heroida* encuentran su eco en la concesión del primer dístico de Sabino, pues se reconoce que la situación que Enone soporta es injusta e inmerecida. Sus elementos más notables son los siguientes:

<p>Perlegis? an coniunx prohibet nova? Perlege; non est ista Mycenaea littera facta manu. Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis, laesa queror de te, si sinis ipse, meo.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Quae satis apta tibi tam iuste, Nympha, querenti rescribam, fateor quaerere verba manum;</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
--	---

II. EXORDIUM (vv. 3-8)

Quaerit, nec subeunt: sentit sua crimina tantum,
Solvere quae sentit non sinit alter amor.
Si levat hic iras, ipso me iudice, damnor.
Quid refert? causa tu meliore cares;
Damnatumque tibi me sub sua iura Cupido
Retrahit: alterius sic quoque praeda sumus.

✠ Versos 3-4

Quaerit, nec subeunt: sentit sua crimina tantum,
solvere quae sentit non sinit alter amor.

La *transitio* entre la dedicatoria y el *exordium* es sutil. En el nivel fonético, se ayuda de la similitud con el verso anterior:

rescribam, fateor quaerere verba **manum**;
Quaerit, nec subeunt: sentit sua crimina **tantum**,
solvere quae sentit non sinit alter amor.

y con el políptoton verbal:

Quae satis apta tibi tam iuste, Nympha, querenti
rescribam, fateor **quaerere** verba manum;
Quaerit, nec subeunt: sentit sua crimina tantum,
solvere quae sentit non sinit alter amor.

En el semántico, se auxilia de una serie de prosopopeyas que dan vida a tres elementos distintos. Para ilustrarlas se ha marcado con color azul las que personalizan a la mano, con verde la referida a las palabras y con amarillo la que alude a Helena:

Quaerit, nec **subeunt**: **sentit sua crimina tantum**,
solvere quae sentit **non sinit alter amor**.

La primera de ellas, enfatizada por el políptoton, es continuación de *fateor quaerere verba manum*. La siguiente, en cambio, se refiere al objeto directo: las palabras. Una vez más, las características o pensamientos de Paris son trasladados a una tercera persona. A través de la

metáfora se evade la incapacidad de encontrar palabras apropiadas para defender una causa injusta. Si Paris (o su mano) no pueden encontrarlas es porque ellas se rehusan a salir de la pluma. La frase *Quaerit, nec subeunt* tiene un doble significado. Por un lado, se convierte en un aviso, una especie de *captatio benevolentiae* que apela a la comprensión del lector ante la poca capacidad del emisor para elaborar un discurso que logre convencer por su elocuencia. Será difícil defender una causa si no se cuenta con los medios apropiados para presentar los argumentos, aun si éstos son hábiles. Por otro lado, implica una concesión: la causa que defiende no es justa, por eso no existen palabras que puedan defenderla desde ese ángulo (el de la justicia). La tercera prosopopeya vuelve a tomar como sujeto a la mano, quien experimenta culpa. El personaje masculino que retrata Sabino es un hombre incapaz de reconocer y manejar sus emociones. No habla de cuánta culpa siente, sino que transfiere la sensación a una parte de él. Aún más: el verbo *sentio* tiene un amplio espectro semántico, el cual va desde la simple percepción a través de los sentidos hasta niveles altos de raciocinio y conciencia. El verbo *sentio*, colocado bajo este contexto, cobra un sentido ambiguo, a pesar de que en latín clásico su significación no suele ser problemática. En un nivel básico de percepción, podríamos traducirlo como “escuchar” o “leer”, puesto que ha recibido las quejas de Enone a través de una carta. Paris ha escuchado tanto los reproches de Enone, que el amor de Helena no es suficiente para olvidar lo que ha oído. Aceptar esa significación supondría que Paris responde a Enone no porque experimente remordimiento o considere que su decisión es cuestionable, sino como consecuencia de escuchar a su primera esposa recordándole sus faltas insistentemente. El siguiente nivel sería el emotivo, y es el que he escogido conservar en mi traducción para mantener un punto medio. En este nivel, supondríamos que Paris experimenta culpa tan fuertemente que el amor de Helena no alcanza a disipar por completo la sensación de intranquilidad. El tercer nivel implica un

grado alto de conocimiento y conciencia. En él, Paris sabría que cometió crímenes contra la institución matrimonial y estaría tan consciente de ello, que Helena no sería suficiente para ocultar a sí mismo lo que sabe. El primer significado y el tercero son dos extremos del verbo, sin embargo nos conducen a una construcción muy similar del personaje: Paris es indiferente a las situaciones que ha creado (la tristeza de una esposa, la ruina de un pueblo), ya sea porque carece de noción acerca de lo conveniente y recto o porque, teniéndola, no le importa. Para mi versión, he elegido el segundo significado (que es, además, el más apegado etimológicamente y puede abarcar mejor ambos sentidos). Este punto medio crea a un Paris establecido a la mitad del saber y la ignorancia, un Paris que conjunta el aspecto racional con el emotivo (si bien el resultado no es tan bueno como se esperaría de dicha combinación). Paris posee sentido de lo correcto. Esta cualidad lo acompañó durante su vida como pastor y es el que lo llevó a convertirse en juez de las diosas, designado por el mismo Zeus. Comprendiendo que la caracterización necesita perfiles definidos, considero que mantener este rasgo en él es importante para darle coherencia al personaje, quien es el mismo aun si sus circunstancias cambiaron. Por ello, sabe que las acciones que ha emprendido no son verdaderamente sustentables. En cuanto a las emociones, sin duda las experimenta pero ignora cómo controlarlas. Incapaz de contener su deseo, aceptó la propuesta de Venus. Incapaz de manejar los problemas que le causa tener a Helena, busca olvidarlos (*solvere*) volviendo a ella, lo cual sólo los incrementará. Así, se crea una cadena cíclica en la que la carencia (de su esposa, su hermano, su familia, su pueblo, su padre y rey) y la satisfacción (el amor con una mujer increíblemente bella) se sucederán largamente hasta cobrar la vida del propio Paris.

En todos los casos, encontramos una hipérbole de sus crímenes:

Quaerit, nec subeunt: **sentit sua crimina tantum,**
solvere quae sentit non sinit alter amor.

Sus crímenes están tan presentes que la belleza de Helena (aunque grande) y su amor se convierten en recordatorios de las faltas que comete, en vez de borrarlas. Esta idea se contrapone entonces a la expresada en el primer verso de la *Heroida*:

Perlegis? **an coniunx prohibet nova?** Perlege; non est
ista Mycenaea littera facta manu.

✿ Versos 5-6

Si levat hic iras, ipso me iudice, damnor.
Quid refert? causa tu meliore cares;

El verso 5 crea una similitud con el final del verso 4, basada en la paronimia de *amor* y *daño*. Las similitudes fonéticas conducen al lector a pensar en la relación entre ambos:

solvere quae sentit non sinit alter **amor.**
Si levat hic iras, ipso me iudice, **damnor.**
Quid refert? causa tu meliore cares;

El hexámetro es una concesión en favor de los argumentos presentados por Enone:

Si levat hic iras, ipso me iudice, damnor.
Quid refert? causa tu meliore cares;

La validez de sus quejas se aceptó en el primer verso del poema (*Quae satis apta tibi tam iuste, Nympha, querenti*) y se reconoce nuevamente al emplear el verbo *damnor*, pues quien ha cometido crímenes debe ser condenado. En este sentido es evidente que nuestro Paris, en efecto, conserva sentido de lo recto (aunque no lo escuche). El acto de condenarse a sí mismo constituye una execración:

Si levat hic iras, **ipso me iudice, damnor.**
Quid refert? causa tu meliore cares;

Sin embargo, la interrogación retórica que le sucede rompe con toda concesión:

Si levat hic iras, ipso me iudice, damnor.

Quid refert? causa tu meliore cares;

La respuesta es contundente: el motivo que lleva a Enone a buscar a Paris es el mismo que hace que él la abandone: Amor. Este es el argumento fuerte con el que Sabino defiende a su Paris: ni él ni Enone tienen la capacidad de oponerse a Cupido, todo lo que pueden hacer es obedecerlo. Los últimos versos del poema repetirán la misma idea, agregando un desafío: si Enone cree que es posible apagar los fuegos que Amor ha encendido, entonces que termine los suyos. Paris no intentará superponerse a la voluntad divina.

Versos 7-8

Damnatumque tibi me sub sua iura Cupido

retrahit: alterius sic quoque praeda sumus.

El dístico 7-8 explica más detalladamente la idea expresada en el pentámetro anterior. El causante de todos sus actos no es otro que Cupido. Por él, desposó a Enone, la abandonó y ahora, también a causa de él, responde a sus quejas. Delegar en Cupido la dirección de sus acciones guarda similitud con respecto a las prosopopeyas de los versos anteriores, en los que Paris no asume sus pensamientos o emociones. No obstante, aquí adopta un matiz diferente. La mitología griega a menudo enseñó la infertilidad de luchar contra el destino. ¿Qué puede lograr la voluntad de un mortal frente a la de un dios? Frecuentemente, cuando las circunstancias son avasalladoras, todo lo que nos queda por decidir es si las aceptaremos de buen o mal grado. Sabino presenta al mismo Paris retratado en los versos 109-112 de la *Heroida*, pero captado bajo otro ángulo:

<p>Tu levior foliis, tum cum sine pondere suci mobilibus ventis arida facta volant; et minus est in te quam summa pondus arista, quae levis adsiduis solibus usta riget.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Damnatumque tibi me sub sua iura Cupido retrahit: alterius sic quoque praeda sumus.</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
--	---

A diferencia de la hoja o el trigo, Paris está capacitado para tomar una elección. Él ha decidido aceptar los mandatos de Cupido, obedecer al dios y no pretender oponerse a él. Finalmente, le recuerda a Enone que ella está en la misma situación, subyugada por el mismo Dios.

III. CONTRA-ARGUMENTATIO (vv. 9-78)

Prima meis tu pacta toris, fassusque iuventam
Te primum accepta est coniuge noster amor.
Nondum tantus eram. Quo me genitore superbum
Arguis, hoc dominus tunc retinendus eram;
Non ego Deiphobum sperabam aut Hectora fratrem,
Quum pastos agerem, te comitante, greges;
Reginaeque Hecubem, non matris, nomine noram;
Et fueras illi digna manere nurus.
Sed non est rationis amor: te consule, Nympha;
Laesa es, sed laesam scribis amare tamen;
Quumque petant Satyri connubia, quum tua Panes,
Reiectae memor es tu tamen usque facis.
Adde, quod hic fati amor est adiutus, et illum
Praescia venturi viderat ante soror.
Nondum Tyndaridos nomen mihi sederat aure,
Nec cecinit Graios illa vocare toros,
Omnia vera vides: superant mea vulnera tantum
Utque tuam supplex poscere cogar opem.
Te penes arbitrium nostrae vitaeque necisque:
Victa viri iam nunc pectora sume tui.
Flevisti, memini, tamen hac in voce canentis:
«Et, mala, dixisti, sint precor ista procul!
Nec si fata ferant, tulerint sic cetera quamvis,
Ut possim Oenone perdere laesa Parin!»
Tot superare metus, qui me, nec credere cogit,
Ignoscas, idem te quoque fallit Amor.
Imperat ille deis: quum vult, in cornua tauri,
Quum vult, in pennas destruit ille Iovem.
Non foret in terris tanto miranda decore
Tyndaris, heu! flammis nata puella meis,
Si sua non cycno mutasset Iupiter ora;
Fluxerat in Danaes aureus ante sinus,
Piniferamque Iden falsus lustraverat ales;
Inter Agenoreas constiteratque boves.
Victorem Alciden dominae quis pensa tenere

Crederet? at lanas nere coegit Amor.
Dicitur et Coa sedisse in veste puellae:
Illa Cleonaeo tecta leone fuit.
Te memini Phoebum, Oenone, mea crimina dico
Fugisse, et nostros praeposuisse toros.
Non ego praestabam Phoebos; sed tela Cupido
His in te voluit legibus ire sua.
Consolare tamen digna tua pellice damna:
Quam tibi praetulimus, nata puella Iove est.
Sed quod nata Iove est, minimum me tangit in illa;
Quod non est facies pulchrior ulla, nocet.
Atque utinam formae iudex incallidus essem
Creditus Idaeis, Pegasi Nympha, iugis!
Non mihi Iunonis, nec obsesset Pallados ira,
Laudata est oculis quod Cytherea meis.
Dividit haec aliis flammas celeresque paresque:
Ut libitum est, nati temperat ipsa faces.
Non tamen evaluit vitare domestica tela:
Quos aliis arcus, et sibi dura tulit.
Deprensam coniux illam in Mavorte dolebat.
Testibus hic Divis, cum Iove questus erat.
Iam dolet et Mavors, terras ultroque reliquit:
Praetulit Anchisen his habitura suum.
Anchisen propter voluit formosa videri;
Visaque post latam iacuit ulta deam.
Quid mirum est potuisse pari succumbere amori.
Immunis sub quo non fuit ipse Paris?
Quam laesus Menelaus amat, non laesus amavi;
Adiice non laeso quod comes ipsa fuit.
Et magnos, video, cogit mihi rapta tumultus;
Armataeque petunt Pergama mille rates.
Non vereor belli non sit causa probanda:
Est illi facies digna movere duces.
Si mihi nulla fides, armatos respice Atridas:
Quam sibi sic repetunt, sic metuenda mihi est.

La *Contraheroida* no presenta *narratio*, sino que de inmediato pasa a la exposición de argumentos. Al parecer, la ausencia de dicha sección se debe a que fue largamente elaborada en la epístola ovidiana y no convendría agotar al lector con una recapitulación. Sin embargo, la falta de la *narratio* no implica que las ideas correspondientes a esa sección en Ovidio no hayan encontrado un lugar dentro de la *Contraheroida*. Al contrario, numerosos detalles han sido absorbidos por la contraargumentación.

✿ Versos 9-10

Prima meis tu pacta toris, fassusque iuventam
te primum accepta est coniuge noster amor.

Como comenté anteriormente, la *narratio* aparece absorbida dentro de la elaboración de argumentos. El dístico 9-10 es una analepsis que refleja la *narratio* de Ovidio. La primera frase del verso 9 corresponde a los siguientes versos de la *Heroida*:

11 qui nunc Priamides (absit reverentia vero)	Prima meis tu pacta toris, fassusque iuventam
12 servus eras; servo nubere nympha tuli!	te primum accepta est coniuge noster amor.
79 at cum pauper eras armentaque pastor agebas,	Sab.
80 nulla nisi Oenone pauperis uxor erat.	
Ov.	

Destaca el hecho de que Sabino emplee la palabra *pacta*, pues dicho vocablo pertenece a la esfera de lo jurídico. De este modo, refleja el vocabulario empleado por Ovidio para legitimar la unión entre Paris y la ninfa. Un ejemplo lo encontramos en el verso 5 de la *Heroida*:

Quis deus opposuit nostris sua numina votis?
ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?

Tanto en Ovidio como en Sabino se mantienen presentes las promesas matrimoniales, a pesar de que cada uno ha escogido una palabra diferente para denominarlas. La siguiente frase hace explícito el carácter nupcial a través del vocablo *coniuge* y reitera el lugar de Enone como su primera esposa por medio del políptoton:

Prima meis tu pacta toris, fassusque iuventam
te **primum** accepta est coniuge noster amor.

La segunda frase, así como la metonimia *torum*, responde a los siguientes versos de la *Heroida*:

<p>13 Saepe greges inter requievimus arbore tecti 14 mixtaque cum foliis praebuit herba torum. 15 Saepe super stramen fenoque iacentibus alto 16 deprensa est humili cana pruina casa.</p> <p>87 Nec me, faginea quod tecum fronde iacebam, 88 despice; purpureo sum magis apta toro.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Prima meis tu pacta toris, fassusque iuventam te primum accepta est coniuge noster amor.</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
--	--

Versos 11-12

Nondum tantus eram. Quo me genitore superbum
arguis, hoc dominus tunc retinendus eram;

El dístico responde a los versos 9-12 de la *Heroida*, citando el primer hemistiquio del hexámetro:

<p>9 Nondum tantus eras, cum te contenta marito 10 edita de magno flumine nympha fui. 11 qui nunc Priamides (absit reverentia vero) 12 servus eras; servo nubere nympha tuli!</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Nondum tantus eram. Quo me genitore superbum arguis, hoc dominus tunc retinendus eram;</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
---	--

Otra característica común entre ambos pasajes es la mención del linaje. En el texto de Ovidio, Enone habla de su padre con *superbia* a la vez que reprocha a Paris por enorgullecerse de la realeza del suyo. Sabino, por el contrario, niega esa actitud en Paris y defiende su *status* real, argumentando que existía pero no debía ser mostrado antes de tiempo:

9 Nondum tantus eras, cum te contenta marito	Nondum tantus eram. Quo me genitore superbum
10 edita de magno flumine nympha fui.	arguis, hoc dominus tunc retinendus eram;
11 qui nunc Priamides (absit reverentia vero)	Sab.
12 servus eras; servo nubere nympha tuli!	
Ov.	

De este modo, lo que en un inicio parece una concesión (*Nondum tantus eram*) se convierte en un contrargumento. No es verdad que no fuera tan importante entonces, puesto que la sangre real ya corría en sus venas. Aunque pareciera lo contrario, en realidad Enone no desposaba a un marido inferior a ella.

Versos 13-14

Non ego Deiphobum sperabam aut Hectora fratrem,
quum pastos agerem, te comitante, greges;

La mención de los hermanos de Paris es un intertexto de los versos 93-94 en la *Heroida V*:

93 Quae si sit Danais reddenda, vel Hectora fratrem,	Non ego Deiphobum sperabam aut Hectora fratrem,
94 vel cum Deiphobo Polydamanta roga;	quum pastos agerem, te comitante, greges;
Ov.	Sab.

La correspondencia con dicho pasaje existe sólo en el nivel léxico, pues el semántico se aparta del curso ovidiano. En la *Heroida*, Héctor y Deífobo son citados en un fragmento disuasorio, con el fin de validar lo *deshonestum, difficile et periculosum* de mantener a

Helena en Troya. Ovidio dota a su Enone con copiosos argumentos que abordan la cuestión desde diversos ángulos. En contraste, existen básicamente sólo dos argumentos que Sabino enarbola para defender la causa de Paris: el destino (*fatum*) y la superioridad de Amor. No presentará más pruebas a favor suyo, sino que se dedicará a rebatir los argumentos contenidos en la *Heroida* tanto como sea posible. Algunos motivos serán matizados para apoyar las razones de Paris, de modo que es posible que se separen de la intención original con que eran empleados en el texto ovidiano. En este caso, es difícil responder a la exhortación de los versos 93-96 de la *Heroida*:

Quae si sit Danais reddenda, vel Hectorsa fratrem,
 vel cum Deiphobo Polydamanta roga;
 quid gravis Antenor, Priamus quid suadeat ipse,
 consule, quis aetas longa magistra fuit.

por lo que sus elementos son asimilados en la refutación de su *superbia*. Este planteamiento pertenece al argumento de las *res externae*, pues el linaje es algo que toca por suerte a cada individuo. Cuando Paris actúa basándose en su circunstancia social (desposar a una reina), su decisión cae en el campo del *fatum* porque el azar está íntimamente vinculado con nuestro destino. Sus actos quedan validados, puesto que él ejecuta sólo lo que por disposición divina le corresponde. En este nuevo manejo de los elementos, las pronominales aparecen en orden invertido con relación a la *Heroida*:

<p>93 Quae si sit Danais reddenda, vel Hectorsa fratrem, 94 vel cum Deiphobo Polydamanta roga; <div style="text-align: right; font-size: small;">Ov.</div></p>	<p>Non ego Deiphobum sperabam aut Hectorsa fratrem, quum pastos agerem, te comitante, greges; <div style="text-align: right; font-size: small;">Sab.</div></p>
--	--

La figura morfosintáctica más importante, sin embargo, es el paralelismo formado por la calca del adonio del hexámetro:

93 Quae si sit Danais reddenda, vel Hectora fratrem ,	Non ego Deiphobum sperabam aut Hectora fratrem ,
94 vel cum Deiphobo Polydamanta roga;	quum pastos agerem, te comitante, greges;
<i>Ov.</i>	<i>Sab.</i>

En ambos textos, *Hectora fratrem* está precedido por una conjunción disyuntiva. Esta similitud, aunque presentada con *variatio*, aumenta la intertextualidad.

El pentámetro corresponde al fragmento comprendido por los versos 13-20 de la *Heroida*:

Saepe greges inter requievimus arbore tecti
mixtaque cum foliis praebuit herba torum.
saepe super stramen fenoque iacentibus alto
deprensa est humili cana pruina casa
Quis tibi monstrabat saltus venatibus aptos
et tegeret catulos qua fera rupe suos?
retia saepe comes maculis distincta tetendi,
saepe citos egi per iuga longa canes.

Las concordancias léxicas se dan con los versos 13 y 14. Encontramos repetición del vocablo *greges*, y la escena bucólica del texto de Ovidio es recordada utilizando un sinónimo de *herba*:

13 Saepe greges inter requievimus arbore tecti	Non ego Deiphobum sperabam aut Hectora fratrem,
14 mixtaque cum foliis praebuit herba torum.	quum pastos agerem, te comitante, greges ;
<i>Ov.</i>	<i>Sab.</i>

El sustantivo *comes* es derivado en un participio presente, pero se mantiene referido a Enone:

19 retia saepe comes maculis distincta tetendi, saepe citos egi per iuga longa canes.	Non ego Deiphobum sperabam aut Hectora fratrem, quum pastos agerem, te comitante , greges;
<i>Ov.</i>	<i>Sab.</i>

El verbo *ago*, por el contrario, cambia de sujeto referido al conservar la conjugación en primera persona. Otra *variatio* aparece en el cambio de los modos verbales:

<p>17 Quis tibi monstrabat saltus venatibus aptos et tegeret catulos qua fera rupe suos?</p> <p>19 retia saepe comes maculis distincta tetendi, saepe citos egi per iuga longa canes.</p> <p style="text-align: right;">Ov.</p>	<p>Non ego Deiphobum sperabam aut Hectora fratrem, quum pastos agerem, te comitante, greges;</p> <p style="text-align: right;">Sab.</p>
---	---

La imagen de Enone como su compañera en las actividades cotidianas queda expresada con el ablativo:

<p>17 Quis tibi monstrabat saltus venatibus aptos et tegeret catulos qua fera rupe suos?</p> <p>19 retia saepe comes maculis distincta tetendi, saepe citos egi per iuga longa canes.</p> <p style="text-align: right;">Ov.</p>	<p>Non ego Deiphobum sperabam aut Hectora fratrem, quum pastos agerem, te comitante, greges;</p> <p style="text-align: right;">Sab.</p>
---	---

La analepsis que Ovidio expone en 4 dísticos, Sabino la refleja en un solo pentámetro. La extensión no es la única diferencia. El pasaje de Ovidio retrata más vivamente el *nosotros* que el verso Sabino. En la *Heroida*, el vínculo entre Paris y Enone se expresa con el uso de plurales en la primera mitad (*requievimus, iacentibus*), mientras que en la segunda se utilizan verbos en primera persona singular acompañados del dativo *tibi* y el sustantivo *comes*. El papel del pronombre es crucial: como dativo de interés, evidencia que Enone realiza acciones en provecho de Paris, le aporta ayuda puesto que hay una relación entre ambos. *Comes*, por otra parte, marca la compañía en las actividades cotidianas de su esposo. Estos elementos, así como el empleo de formas verbales en plural, ya se analizó previamente. Resta decir que contrasta con el pentámetro porque éste, a pesar de mencionar a Paris y a Enone, mantiene separadas a las dos personas. El vínculo que insinúa un ablativo no es tan fuerte como el que se expresa con dativo. La compañía de Enone sigue presente pero su papel es pasivo y no activo, aun cuando el sustantivo se ha transformado en participio. En Ovidio, Enone realiza actividades como su compañera. En Sabino, su

actividad es acompañarlo. En conclusión, el discurso de Paris no habla de *nosotros*, sino de *tú-yo*:

<p>13 Saepe greges inter requievinus arbore tecti mixtaque cum foliis praebuit herba torum.</p> <p>15 saepe super stramen fenoque iacentibus alto deprensa est humili cana pruina casa</p> <p>17 Quis tibi monstrabat saltus venatibus aptos et tegetet catulos qua fera rupe suos?</p> <p>19 retia saepe comes maculis distincta tetendi, saepe citos egi per iuga longa canes.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Non ego Deiphobum sperabam aut Hectorsa fratrem, quum pastos agerem, te comitante, greges;</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
--	--

Versos 15-16

reginaeque Hecuben, non matris, nomine noram;
et fueras illi digna manere nurus.

Con este dístico se cierra el fragmento que habla del linaje de Paris. A diferencia de la mención del linaje de Enone, como se dijo, la exposición del linaje de Paris se caracteriza por el matiz de humildad al respecto, contradiciendo la *superbia* que Enone le imputa. A lo largo del fragmento, notamos que los cuatro hexámetros están contruidos con una serie de similitudencias formada por acusativos y la síncopa de *noveram*:

Prima meis tu pacta toris, fassusque iuvent**am**
te primum accepta est coniuge noster amor.
Nondum tantus eram. Quo me genitore superb**um**
arguis, hoc dominus tunc retinendus eram;
Non ego Deiphobum sperabam aut Hectorsa frat**rem**,
quum pastos agerem, te comitante, greges;
reginaeque Hecuben, non matris, nomine **noram**;
et fueras illi digna manere nurus.

El dístico habla de Hécuba y continúa la analepsis que narra los tiempos en que Paris no había sido reconocido como príncipe troyano. El pentámetro refleja el fragmento comprendido por los versos 83-89 de la *Heroida*:

non tamen ut Priamus nymphae socer esse recuset
aut Hecubae fuerim dissimulanda nurus.

85 dignaque sum et cupio fieri matrona potentis;
sunt mihi, quas possint scepra decere, manus.
Nec me, faginea quod tecum fronde iacebam,
despice; purpureo sum magis apta toro.
Denique tutus amor meus est; tibi nulla parantur
90 bella nec ultrices advehit unda rates.

Nuevamente, en un pentámetro se sintetiza toda una idea. Constituye una concesión, pues acepta que Enone era digna de ser nuera de una reina, concordando en este punto con lo expresado en los versos 83-84 de la *Heroida*, los cuales buscaban reivindicar el valor de Enone. El dístico mantiene una estrecha relación léxica con el verso 84:

83 non tamen ut Priamus nymphae socer esse recuset 84 aut Hecubae fuerim dissimulanda nurus. Ov.	reginaeque Hecuben, non matris, nomine noram; et fueras illi digna manere nurus. Sab.
---	--

Con respecto al verso 85 de la *Heroida*, existe repetición del adjetivo *digna* y derivación del sustantivo *matrona*:

85 dignaque sum et cupio fieri matrona potentis; 86 sunt mihi, quas possint scepra decere, manus. Ov.	reginaeque Hecuben, non matris, nomine noram; et fueras illi digna manere nurus. Sab.
--	--

El pentámetro responde también a los versos 5-8 de la *Heroida*:

Quis deus opposuit nostris sua numina votis?
ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?
leniter, ex merito quidquid patiare, ferendum est;
quae venit indigne poena, dolenda venit.

En Sabino hallamos el verbo *maneo* en lugar de *permaneo*. La *variatio* también se da en el pronombre que indica la pertenencia, pues Sabino asocia el verbo a Hécuba en tanto que Ovidio lo vincula a Paris:

5 Quis deus opposuit nostris sua numina votis? ne tua permaneam , quod mihi crimen obest? 7 leniter, ex merito quidquid patiare, ferendum est; quae venit indigne poena, dolenda venit. <i>Ov.</i>	reginaeque Hecubem, non matris, nomine noram; et fueras illi digna manere nurus. <i>Sab.</i>
---	--

El fragmento 11-15 es una *enumeratio* de personajes pertenecientes a la familia de Paris, todos ellos mencionados en pasajes de la *Heroida*:

Nondum tantus eram. Quo me **genitore** superbum
arguis, hoc dominus tunc retinendus eram;
Non ego **Deiphobum** sperabam aut **Hectora** fratrem,
quum pastos agerem, te comitante, greges;
reginaeque **Hecubem**, non matris, nomine noram;
et fueras illi digna manere nurus.

Versos 17-18

Sed non est rationis amor: te consule, Nympha;
laesa es, sed laesam scribis amare tamen;

Tras la concesión del verso 16, surge la máxima con la que Paris avala su decisión:

reginaeque Hecubem, non matris, nomine noram;
et fueras illi digna manere nurus.

Sed non est rationis amor: te consule, Nympha;
laesa es, sed laesam scribis amare tamen;

Paris ha concedido que podía conservar a Enone como esposa siendo él un príncipe. Si la jerarquía no es un impedimento, entonces Paris se ve compelido a dar una razón para haberla repudiado. Su argumento es sencillo: Amor, como toda deidad, es invencible. No hay nadie que no caiga en su efecto, no hay nada que él pueda objetar. De nada serviría oponerse, aun cuando la razón dicte lo contrario. Este lugar común (el amor como experiencia que escapa a todo razonamiento, voluntad o acto consciente) es el contrargumento más fuerte, ya que se coloca por encima de todo argumento presentado por Enone. El discurso femenino puede estar perfectamente articulado y sustentado en múltiples bases válidas, pero ninguna de sus razones podrá prevalecer porque el campo en el cual se mueve Amor no es el del raciocinio. Recordemos que los argumentos de Enone abarcan dos esferas: la lógica y la patética. La máxima empleada por Sabino en el inicio del pentámetro invalida inmediatamente el primer grupo, que es el más difícil de refutar debido a la consistencia de sus fundamentos. Resta, por lo tanto, responder sólo a los argumentos que se vinculan con los sentimientos. Para consolidar la fuerza de su sentencia, Paris utiliza a la misma Enone como prueba:

Sed non est rationis amor: te consule, Nympha;
laesa es, sed laesam scribis amare tamen;

No resulta razonable buscar el amor de quien la lastima y sin embargo Enone lo hace. La explicación es simple: no es posible contradecir lo que Amor ya ha decidido. El pentámetro corresponde al pentámetro 4 de la *Heroida*, en el cual se expone el dolor de la ninfa:

Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis,
laesa queror de te, si sinis ipse, meo.

En el verso de Sabino, el adjetivo aparece duplicado por el políptoton, incrementando también el valor semántico:

Sed non est rationis amor: te consule, Nympha;
laesa es, sed laesam scribis amare tamen;

La pronomiación de Enone crea una anáfora a distancia con respecto al primer verso del poema, al tiempo que reitera la percepción de un diálogo en el lector:

Quae satis apta tibi tam iuste, Nympha, querenti
rescribam, fateor quaerere verba manum; [...]
Sed non est rationis amor: te consule, Nympha;
laesa es, sed laesam scribis amare tamen;

✠ Versos 19-20

Quumque petant Satyri connubia, quum tua Panes,
relectae memor es tu tamen usque facis.

Sabino juega a colocar a Enone en el mismo lugar que Paris, de modo que ella no pueda reprochar nada más al encontrarse en una situación idéntica. El dístico 19-20 es un intertexto referido a los versos 135-138 de la *Heroida*:

Me Satyri celeres (silvis ego tecta latebam)
quaesierunt rapido, turba proterva, pede
cornigerumque caput pinu praecinctus acuta
Faunus, in immensis qua tumet Ida iugis.

La intertextualidad es evidente gracias a la repetición de los personajes citados. Sabino conserva el orden jerárquico en el que Ovidio presenta a los pretendientes de Enone, dándole un nuevo aire al retomar el nombre griego de Fauno:

<p>Me Satyri celeres (silvis ego tecta latebam) quaesierunt rapido, turba proterva, pede cornigerumque caput pinu praecinctus acuta Faunus, in immensis qua tumet Ida iugis.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Quumque petant Satyri connubia, quum tua Panes, reiectae memor es tu tamen usque facis.</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
--	---

Sin embargo omite el tercer elemento de dicha enumeración: Apolo. A él lo reserva para otro momento del poema, pese a que su función contraargumentativa será semejante. En este punto, el objetivo es demostrar que Enone no tiene facultades para quejarse de que su amor sea rechazado, pues ella también rechaza a otros que la solicitan. Desde luego, existe una diferencia radical entre ambas circunstancias: Paris y Enone estaban unidos por un vínculo matrimonial, en tanto que los Sátiros y Fauno no pretendían nada más allá del amor físico. Rechazar a la cónyuge y revocar los votos nupciales implica una falta que no puede equipararse a rechazar una relación extramarital. Para matizar la disimilitud de circunstancias, Sabino emplea la palabra *connubia*.

Versos 21-22

Adde, quod hic fatis amor est adiutus, et illum
 praescia venturi viderat ante soror.

Este dístico corresponde a los versos 113-114 de Ovidio:

Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat
 sic mihi diffusis vaticinata comis:

El léxico cambia, pero su significado no. Se emplean sinónimos que den *variatio* al texto, evitando caer en la repetición monótona de las expresiones utilizadas por Ovidio. A pesar de ser necesarias para mantener un vínculo con la epístola primigenia, el uso excesivo de

palabras o frases comunes puede producir cansancio en el lector. La palabra que comparten más evidentemente es:

Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat sic mihi diffusis vaticinata comis: <i>Ov.</i>	Adde, quod hic fatis amor est adiutus, et illum praescia venturi viderat ante soror . <i>Sab.</i>
--	--

Hoc es representado con pronombres también en Sabino:

Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat sic mihi diffusis vaticinata comis: <i>Ov.</i>	Adde, quod hic fatis amor est adiutus, et illum praescia venturi viderat ante soror. <i>Sab.</i>
--	---

El paréntesis de Ovidio habla en presente de algo que ya sucedía en el pasado. Ese matiza puede verse reflejado en Sabino también:

Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat sic mihi diffusis vaticinata comis: <i>Ov.</i>	Adde, quod hic fatis amor est adiutus , et illum praescia venturi viderat ante soror. <i>Sab.</i>
--	--

Finalmente, el carácter de vaticinio se ve igualmente representado:

Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat sic mihi diffusis vaticinata comis: <i>Ov.</i>	Adde, quod hic fatis amor est adiutus, et illum praescia venturi viderat ante soror. <i>Sab.</i>
---	---

Este argumento forma parte de la *narratio* de Ovidio y es utilizado prácticamente sin modificaciones para sustentar el carácter sagrado de la unión entre Paris y Helena. Si los hados favorecen dicho vínculo, entonces debe seguirse la voluntad divina. El vocablo *fatis* es empleado por Ovidio en el pasaje que comprende los versos 33-36, donde se habla del juicio de Paris:

Illa dies **fatum** miserae mihi dixit, ab illa
 pessima mutati coepit amoris hiems,
 qua Venus et Iuno sumptisque decentior armis
 venit in arbitrium nuda Minerva tuum.

 **Versos 23-24**

Nondum Tyndaridos nomen mihi sederat aure,
 nec cecinit Graios illa vocare toros,

Continúa la traslación de la *narratio* que comprende los versos 113-122 en Ovidio:

<p>Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat sic mihi diffusis vaticinata comis: "Quid facis, Oenone? Quid arenae semina mandas? Non profecturis litora bubus aras. Graia iuvenca venit, quae te patriamque domumque Perdat! Io prohibe! Graia iuvenca venit. Dum licet, obscenam ponto demergite puppim! Heu! quantum Phrygii sanguinis illa vehit!" Ov.</p>	<p>Nondum Tyndaridos nomen mihi sederat aure, nec cecinit Graios illa vocare toros, Sab.</p>
--	--

El amor de Paris y Helena ya estaba predestinado aun antes de que se conocieran, convirtiéndose en inevitable. El dístico de Sabino es una paráfrasis que contiene todo el vaticinio de Ovidio. Sin duda, es parte del estilo del autor concentrar en un par de versos lo que Ovidio desarrolla en varios dísticos. La construcción de Sabino es sumamente sintética. Conserva algunas palabras, de modo que se mantenga algún vínculo, pero vuelve a elaborar la frase por completo. Como parte de la re-elaboración, forma una prosopopeya en el hexámetro:

Nondum **Tyndaridos nomen mihi sederat aure,**
 nec cecinit Graios illa vocare toros,

✿ Versos 25-26

omnia vera vides: superant mea vulnera tantum
 utque tuam supplex poscere cogar opem.

Se presenta una prosopopeya que personifica a las heridas, unida a una hipérbole de la culpa que experimenta Paris:

omnia vera vides: **superant mea vulnera tantum**
utque tuam supplex poscere cogar opem.

Sin embargo, también es posible que se narre no un dolor localizado en el alma, sino en el cuerpo. El mito señala que, habiendo sido herido mortalmente por Filoctetes, Paris envió un mensajero para solicitar la asistencia médica de Enone. Si se ubica la epístola compuesta por Sabino en un momento anterior a ese punto, entonces el pentámetro contendría una prolepsis. En mi opinión, la *Contraheroïda* corresponde al mensaje que debió ser entregado a Enone para pedir su ayuda. La epístola defiende el amor que Paris siente por Helena y busca la comprensión de Enone. Estar en buenos términos es necesario cuando se solicita el auxilio de alguien, tanto más si se le ha ofendido con anterioridad. Por ello, Paris trata de aplacar el ánimo de Enone y justificar sus actos. Sobresale el hecho de que no recurra a la negación o al rechazo de sus acciones para reivindicarse, sino que se ampara en la voluntad divina. El vaticinio de Casandra ha sido cumplido en su totalidad:

<p>Hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat sic mihi diffusis vaticinata comis: "Quid facis, Oenone? Quid arenae semina mandas? Non profecturis litora bubus aras. Graia iuvenca venit, quae te patriamque domumque Perdat! Io prohibe! Graia iuvenca venit. Dum licet, obscenam ponto demergite puppim! Heu! quantum Phrygii sanguinis illa vehit!" ah, nimum miserae vates mihi vera fuisti: possidet en saltus Graia iuvenca meos.</p> <p style="text-align: right;">Ov.</p>	<p>omnia vera vides: superant mea vulnera tantum utque tuam supplex poscere cogar opem.</p> <p style="text-align: right;">Sab.</p>
---	--

🌀 **Versos 27-28**

Te penes arbitrium nostrae vitaeque necisque:
victa viri iam nunc pectora sume tui.

Considerando que la epístola se ubica en ese punto crucial de la historia, el hexámetro puede leerse de forma literal, pues depende de Enone salvar su vida o no, condenándolo así a muerte. Sin embargo, el pentámetro aún sería susceptible de leerse tanto en sentido recto como metafórico:

Te penes arbitrium nostrae vitaeque necisque:
victa viri iam nunc pectora sume tui.

Los filólogos han establecido diferentes lecturas para este verso. Raynaud, en la edición que acompaña a su versión al francés, anota *victuri iam nunc pectora sume tibi*. Hensius prefiere *victa viri iam nunc pectora sume tui*, y Amar opta por *fixa viri iam nunc pectora sume tui*². En este trabajo, hemos elegido la lectura de Hensius. Así, el pecho de Paris es doblemente vencido, tanto por la flecha de Filoctetes como por la de Cupido, cumpliendo los vaticinios de Casandra:

<p>Hoc tua (nam reco) quondam germana canebat sic mihi diffusis vaticinata comis: "Quid facis, Oenone? Quid arenae semina mandas? Non profecturis litora bubus aras. Graia iuvenca venit, quae te patriamque domumque Perdat! Io prohibe! Graia iuvenca venit. Dum licet, obscenam ponto demergite puppim! Heu! quantum Phrygii sanguinis illa vehit!" ah, nimium miserae vates mihi vera fuisti: possidet en saltus Graia iuvenca meos.</p> <p style="text-align: right;">Ov.</p>	<p>omnia vera vides: superant mea vulnera tantum utque tuam supplex poscere cogar opem Te penes arbitrium nostrae vitaeque necisque: victa viri iam nunc pectora sume tui.</p> <p style="text-align: right;">Sab.</p>
--	---

² RAYNAUD, *Op. cit.*, p. 357.

✠ Versos 29-30

Flevisti, memini, tamen hac in voce canentis:

«Et, mala, dixisti, sint precor ista procul!

En la *enumeratio* de los versos 9-16, Casandra no es mencionada. Su inclusión es reservada para la analepsis que narra las profecías que hizo en un pasado, sección que abarca los versos 21-32:

Adde, quod hic fati amor est adiutus, et illum
Praescia venturi viderat ante soror.
Nondum Tyndaridos nomen mihi sederat aure,
Nec cecinit Graios illa vocare toros,
Omnia vera vides: superant mea vulnera tantum
Utque tuam supplex poscere cogar opem.
Te penes arbitrium nostrae vitaeque necisque:
Victa viri iam nunc pectora sume tui.
Flevisti, memini, tamen hac in voce canentis:
«Et, mala, dixisti, sint precor ista procul!
Nec si fata ferant, tulerint sic cetera quamvis,
Ut possim OEnone perdere laesa Parin!»

El verbo *cano* presenta un poliptoton, cuyos elementos se colocan en los versos 24 y 29:

Nondum Tyndaridos nomen mihi sederat aure,
Nec **cecinit** Graios illa vocare toros,
Omnia vera vides: superant mea vulnera tantum
Utque tuam supplex poscere cogar opem.
Te penes arbitrium nostrae vitaeque necisque:
Victa viri iam nunc pectora sume tui.
Flevisti, memini, tamen hac in voce **canentis**:

Cabe resaltar que no se menciona a Casandra por su nombre, sino que la pronomiación se vale de cualidades. Así pues, es llamada *soror* y *canens*.

Otra figura en el hexámetro es la anástrofe de *in*:

Flevisti, memini, tamen **hac in voce** canentis:

«Et, mala, dixisti, sint precor ista procul!»

El hexámetro es un dialogismo que presenta el deseo ferviente de Enone de que lo profetizado no se cumpla. En el pentámetro la fuerza de la deprecación está indicada con un signo de exclamación:

Flevisti, memini, tamen hac in voce canentis:

«**Et, mala, dixisti, sint precor ista procul!**»

En cuanto a la intertextualidad, el verso 29 de la *Contraheroida* guarda relación con los versos 25-26 de la *Heroida*. Sabino expone el otro ángulo de la historia. Al igual que Enone, Paris también tiene recuerdos:

[Populus est, memini , fluviali consita rivo, est in qua nostri littera scripta memor .] <i>Ov.</i>	Flevisti, memini , tamen hac in voce canentis: «Et, mala, dixisti, sint precor ista procul!» <i>Sab.</i>
---	---

Sin embargo, la impresión que dejan en el lector las memorias de Paris difiere de la versión plasmada en el texto ovidiano. La intertextualidad léxica del verso 29 con los versos 43-45 de la *Heroida* hace hincapié en las lágrimas femeninas, pero se omite toda referencia al llanto masculino:

flesti discedens; hoc saltim parce negare ; Praeterito magis est iste pudendus amor. et flesti et nostros vidisti flentis ocellos ; miscuimus lacrimas maestus uterque suas. <i>Ov.</i>	Flevisti , memini , tamen hac in voce canentis: «Et, mala, dixisti, sint precor ista procul!» <i>Sab.</i>
--	---

☞ **Versos 31-32**

Nec si fata ferant, tulerint sic cetera quamvis,
ut possim OEnone perdere laesa Parin!»

Los versos 30-32 constituyen el dialogismo que ejemplifica los temores de Enone:

«Et, mala, dixisti, sint precor ista procul!
Nec si fata ferant, tulerint sic cetera quamvis,
Ut possim OEnone perdere laesa Parin!»

Observamos dos exclamaciones. La primera de ellas, como ya se dijo, responde a la emotividad de la *deprecatio*. La segunda, en cambio, revela perplejidad ante una circunstancia que Enone no concibe:

«Et, mala, dixisti, sint precor ista procul!
Nec si fata ferant, tulerint sic cetera quamvis,
ut possim OEnone perdere laesa Parin!»

El diálogo expresa de forma explícita el miedo e incredulidad que se deriva de los versos 29-30, 39-40 y 122 de la *Heroida*:

<p>29 "Cum Paris Oenone poterit spirare relictā, ad fontem Xanthi versa recurret aqua".</p> <p>39 Consului (neque enim modice terrebar) anusque longaevosque senes: constitit esse nefas.</p> <p>dixerat; in cursu famulae rapuere furentem,</p> <p>122 at mihi flavescentes deriguere comae.</p> <p style="text-align: right;">Ov.</p>	<p>«Et, mala, dixisti, sint precor ista procul! Nec si fata ferant, tulerint sic cetera quamvis, ut possim OEnone perdere laesa Parin!»</p> <p style="text-align: right;">Sab.</p>
---	--

☞ **Versos 33-34**

Tot superare metus, qui me, nec credere cogit,
ignoscas, idem te quoque fallit Amor.

El pentámetro integra una epífora a distancia con los versos 4 y 10, a pesar de que en ellos Amor no aparece personificado como deidad. En cambio, el verso 7 sí hace referencia al dios, aunque bajo otro nombre. Por lo tanto, conforma una epífora semántica con él:

Quaerit, nec subeunt: sentit sua crimina tantum,
Solvere quae sentit non sinit alter **amor**.
5 Si levat hic iras, ipso me iudice, damnor.
Quid refert? causa tu meliore cares;
Damnatumque tibi me sub sua iura **Cupido**
Retrahit: alterius sic quoque praeda sumus.
Prima meis tu pacta toris, fassusque iuventam
10 Te primum accepta est coniuge noster **amor**. [...]
33 Tot superare metus, qui me, nec credere cogit,
ignoscas, idem te quoque fallit **Amor**.

El hexámetro corresponde al temor que se manifiesta en los versos 37-40, así como en el 122 de la *Heroida*:

<p>37 attoniti micuere sinus gelidusque cucurrit, ut mihi narrasti, dura per ossa tremor. 39 Consului (neque enim modice terrebar) anusque longaevosque senes: constitit esse nefas. . 121 dixerat; in cursu famulae rapuere furentem, 122 at mihi flavescentes deriguere comae.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Tot superare metus, qui me, nec credere cogit, ignoscas, idem te quoque fallit Amor.</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
--	---

El dístico constituye la *transitio* hacia una subsección de la contrargumentación. Esta nueva sección es una *digressio* que ejemplifica copiosamente el argumento de Paris.

✠ Versos 35-46

La *digressio* mitológica que sustenta el argumento de Paris abarca los versos 35-46. Debido a que conforman una sola unidad, se ha optado por analizarlos conjuntamente.

Imperat ille deis: quum vult, in cornua tauri,
Quum vult, in pennas destruit ille Iovem.
Non foret in terris tanto miranda decore
Tyndaris, heu! flammis nata puella meis,
Si sua non cycno mutasset Iupiter ora;
Fluxerat in Danaes aureus ante sinus,
Piniferamque Iden falsus lustraverat ales;
Inter Agenoreas constiteratque boves.
Victorem Alciden dominae quis pensa tenere
Crederet? at lanas nere coegit Amor.
Dicitur et Coa sedisse in veste puellae:
Illa Cleonaeo tecta leone fuit.

El verso 35 señala el objetivo de la *digressio*: demostrar que el poder de Amor está por encima de todo (incluidos los dioses mismos) y que nadie es capaz de oponerse a su voluntad.

Imperat ille deis: quum vult, in cornua tauri,
quum vult, in pennas destruit ille Iovem.

La sentencia aplicada es un argumento a favor de Paris y lo descarga de toda culpa. Él no ha traicionado a Enone, sino que Amor los ha traicionado a ambos al jugar a su capricho. La *digressio* sirve para explicar y fortalecer la sentencia. Hay repetición de *quum vult* dispuesta en anáfora que enfatiza la voluntad cambiante del dios. La anáfora afecta el nivel sintáctico porque se halla tras la cesura del hexámetro y en el inicio del pentámetro. Afecta también el nivel lógico porque introduce dos *exempla* diferentes pero vinculados entre sí:

Imperat ille deis: **quum vult**, in cornua tauri,
quum vult, in pennas destruit ille Iovem.

Las construcciones sintácticas de los *exempla* introducidos por la anáfora son también paralelas (formadas por *in* + acusativo), puesto que comparten un mismo verbo:

Imperat ille deis: quum vult, **in cornua** tauri,
quum vult, **in pennas** destruit ille Iovem.

Tanto *cornua tauri* como *pennas* constituyen alusiones mitológicas. La primera de ellas se refiere al mito del rapto de Europa, la segunda alude al mito de Leda. Destaca el hecho de que Sabino emplea *destruit* en lugar de *mutavit*, mostrando cuán grande y terrible es el poder que Cupido posee. Se caracteriza al dios como único causante de estos males, ya que también es responsable de la existencia misma de Helena:

37 **Non foret in terris tanto miranda decore**
Tyndaris, heu! flammis nata puella meis,
39 **si sua non cycno mutasset Iupiter ora;**
fluxerat in Danaes aureus ante sinus,

El *fatum* es ineludible: Helena cumple el destino con el que ha nacido al estar con Paris, a la vez que él da igual cumplimiento al suyo. La interjección del verso 38, consignada por el editor con un signo de exclamación, da mayor fuerza a la expresión de la fatalidad:

Non foret in terris tanto miranda decore
Tyndaris, **heu!** flammis nata puella meis,

Helena existe como consecuencia de los caprichos de Cupido y a ellos no puede oponerse ni el propio padre de los dioses. Esta serie de razonamientos, relacionados entre sí pero articulados de manera ambigua, constituyen un entimema retórico, del cual se concluye que Cupido es el culpable de que Paris repudiara a Enone.

Los versos 36 y 39 conforman un políptoton que proporciona mayor presencia al padre de los dioses:

35 Imperat ille deis: quum vult, in cornua tauri,
 Quum vult, in pennas destruit ille **Iovem**.
 Non foret in terris tanto miranda decore
 Tyndaris, heu! flammis nata puella meis,
 Si sua non cycno mutasset **Iupiter** ora;
 40 Fluxerat in Danaes aureus ante sinus,

Los versos 39-44 integran una *enumeratio* de siete diferentes mitos relacionados con Cupido. La enumeración refiere cuatro transformaciones de Zeus y concluye con el mito de Hércules y Ónfale :

si sua non **cycno** mutasset Iupiter ora;
 40 fluxerat in Danaes **aureus** ante **sinus**,
 piniferamque Iden **falsus** lustraverat **ales**;
 inter Agenoreas constiteratque **boves**.
 Victorem **Alciden** dominae quis pensa tenere
 crederet? at lanas nere coegit Amor.

La transformación en águila queda consignada a través del epíteto *falsus ales*. Esta primera *digressio* mitológica tiene por ejemplos al padre de los dioses y después a un héroe semidiós. Cupido doblega las voluntades al grado en que obliga a Zeus a abandonar su forma divina para acoger las formas mundanas de la naturaleza y a Hércules a afeminar su carácter plenamente masculino. La inverosimilitud de que un personaje quede transformado en algo muy distinto de lo que era en un principio se ve plasmada en la interrogación retórica de los versos 43-44:

Victorem Alciden dominae quis pensa tenere
 crederet? at lanas nere coegit Amor.

La afirmación de la pregunta se da en el resto del pentámetro 44 y en el dístico siguiente con el desarrollo sintético del mito:

Victorem Alciden dominae quis pensa tenere
 crederet? **at lanas nere coegit Amor.**

Dicitur et Coa sedisse in veste puellae:

illa Cleonaeo tecta leone fuit.

Paris, que no es ni dios ni héroe, valida así su incapacidad para combatir los designios de Amor. La acumulación de *exempla* para argumentar el poder de Cupido constituye a la vez una *amplificatio* del mismo.

🌀 Versos 47-48

Te memini Phoebum, Oenone, mea crimina dico
 fugisse, et nostros praeposuisse toros.

La *digressio* ha concluido y Sabino retoma el cauce del discurso. Este dístico responde a los versos 139-140 de la *Heroida*, los cuales inician la narración del encuentro entre Enone y Apolo.

<p>Me fide conspicuus Troiae munitor amavit; 140 ille meae spolium virginitatis habet. Ov.</p>	<p>Te memini Phoebum, Oenone, mea crimina dico fugisse, et nostros praeposuisse toros. Sab.</p>
--	--

Ambos dísticos tienen en común que dirigen la atención del lector hacia Enone. Tanto Ovidio como Sabino inician los hexámetros con el pronombre personal en acusativo:

<p>Me fide conspicuus Troiae munitor amavit; 140 ille meae spolium virginitatis habet. Ov.</p>	<p>Te memini Phoebum, Oenone, mea crimina dico fugisse, et nostros praeposuisse toros. Sab.</p>
---	---

En la recepción del motivo ovidiano, Sabino también menciona a Apolo. Sin embargo, su propio estilo se manifiesta. Ovidio habla de Apolo sin nombrarlo directamente (tanto en el dístico 139-140 como en los versos restantes), prefiere utilizar epítetos, pronominales y pronombres (*Troiae munitor, ille, ipse, repertor opis vaccas pavisse Phereas, deus*). En

cambio, Sabino opta por nombrar directamente al dios, utilizando para ello su nombre griego. Ésta es otra similitud con Ovidio pues, aunque el sulmonense no emplea un nombre concreto, sus epítetos se basan claramente en la mitología griega.

Ovidio relata el encuentro entre la ninfa y Apolo para engrandecer y dignificar la figura de Enone frente a la de Helena y a la de su propio cónyuge. Sabino lo recoge y lo presenta desde una nueva perspectiva, de modo que sirva para justificar a Paris. Bajo esta nueva visión, Enone no puede reclamar la irracionalidad del amor de Paris por Helena. Ella misma ha despreciado a un dios y ha preferido a un mortal. Aun si Paris concediera que Enone es mejor mujer que Helena, no sería suficiente para elegirla nuevamente como esposa.

La aliteración de *s* en el verso 48 refleja al propio verbo *fugisse*:

Te memini Phoebum, Oenone, mea crimina dico
fugisse, et nostros praeposuisse toros.

Los verbos en perfecto, cuya similitud en anáfora refuerza la aliteración, expresan la

Versos 49-50

Non ego praestabam Phoebo; sed tela Cupido
his in te voluit legibus ire sua.

Existe un políptoton en los versos 47 y 49:

Te memini Phoebum, Oenone, mea crimina dico
fugisse, et nostros praeposuisse toros.
Non ego praestabam Phoebo; sed tela Cupido
his in te voluit legibus ire sua.

Hay un paralelismo formado con ambos versos, el cual consiste en la repetición de la disposición sintáctica de las palabras. Es decir, en los hexámetros se aprecia una construcción formada por un pronombre personal, un verbo y el nombre de Apolo:

Te memini Phoebum, Oenone, mea crimina dico
fugisse, et nostros praeposuisse toros.
Non ego praestabam Phoebo; sed tela Cupido
his in te voluit legibus ire sua.

El hexámetro forma una epífora a distancia con el verso 7 de la *Contraheroida*:

7 Damnatumque tibi me sub sua iura Cupido
retrahit: alterius sic quoque praeda sumus.
49 Non ego praestabam Phoebo; sed tela Cupido
his in te voluit legibus ire sua.

A pesar de la distancia que separa a estos versos, la epífora debe tomarse en cuenta porque forma parte de un paralelismo semántico entre los dos dísticos. Se forma un paralelismo semántico y sintáctico entre este mismo par de dísticos, ya que antes del nombre de Cupido se habla de las leyes y los dardos de Cupido:

7 Damnatumque tibi me sub sua iura Cupido
retrahit: alterius sic quoque praeda sumus.
49 Non ego praestabam Phoebo; sed tela Cupido
his in te voluit legibus ire sua.

El verso 7 utiliza el término *iura* para expresar que los designios de Amor poseen un carácter de obligatoriedad y han de cumplirse tal como si fueran leyes, de manera puntual e ineludible. El dístico 49-50 repite una idea similar en el pentámetro:

7 Damnatumque tibi me sub sua iura Cupido
retrahit: alterius sic quoque praeda sumus.
49 Non ego praestabam Phoebo; sed tela Cupido
his in te voluit legibus ire sua.

La similitud semántica se ayuda de la fonética para reforzarse. Encontramos repetición idéntica de elementos, así como delicadas asonancias vocálicas y consonánticas:

- 7 Damnatumque tibi me sub sua iura Cupido
retrahit: alterius sic quoque praeda sumus.
- 49 Non ego praestabam Phoebo; sed tela Cupido
his in te voluit legibus ire sua.

El dístico 49-50 fortalece el argumento expresado en los versos 33-34:

- 33 Tot superare metus, qui me, nec credere cogit,
ignoscas, idem te quoque fallit Amor.

Tanto Paris como Enone son víctimas de Amor y ninguno puede escapar de él. Paris no conseguiría sentir por Enone lo que ahora siente por Helena, del mismo modo en que Enone es incapaz de trasladar los sentimientos que tiene por Paris hacia Apolo (aun cuando el segundo supere indiscutiblemente al primero). Respecto a la *Heroida*, la coincidencia de tópico se da con los dísticos 151-154:

<p>151 Ipse repertor opis vaccas pavisse Pheraeas fertur et e nostro saucius igne fuit. Quod nec graminibus tellus fecunda creandis nec deus, auxilium tu mihi ferre potes. Or.</p>	<p>Non ego praestabam Phoebo; sed tela Cupido his in te voluit legibus ire sua. Sab.</p>
---	--

Por una parte, tienen en común que ambos fragmentos demuestran la magnitud de la fuerza de Amor. Una vez que él ha decidido herir a alguien, su víctima no podrá salvarse, ya sea hombre o mujer, mortal o divinidad. Así, Apolo tampoco fue capaz de curar su pasión por Enone, pese a todo su conocimiento de la medicina.

Por otra parte, el dístico responde a la hipérbole de los versos 153-154 de la *Heroida*. Paris no puede superar a un dios haciendo algo que una deidad no pueda lograr (en este caso, curar el mal de Enone):

<p>151 Ipse repertor opis vaccas pavisse Pheraeas fertur et e nostro saucius igne fuit. Quod nec graminibus tellus fecunda creandis nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Non ego praestabam Phoebo; sed tela Cupido his in te voluit legibus ire sua.</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
--	---

Versos 51-54

Consolare tamen digna tua pellice damna:
quam tibi praetulimus, nata puella Iove est.
Sed quod nata Iove est, minimum me tangit in illa;
quod non est facies pulchrior ulla, nocet.

Este par de dísticos es el único fragmento en el que se menciona a Helena como argumento, posiblemente porque no parece tener suficientes cualidades morales que la coloquen por encima de Enone. Las únicas ventajas que son irrefutables son su linaje y su belleza (la cual es consecuencia de ser hija de Zeus). La repetición en contacto de los versos 52 y 53 hacen al lector poner particular atención en quién es el padre de Helena:

Consolare tamen digna tua pellice damna:
quam tibi praetulimus, **nata puella Iove est.**
Sed quod **nata Iove est,** minimum me tangit in illa;
quod non est facies pulchrior ulla, nocet.

El dístico 51-52 responde a la concesión del verso 125 de la *Heroida*:

<p>125 Sit facie quamvis insignis, adultera certe est.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Consolare tamen digna tua pellice damna: quam tibi praetulimus, nata puella Iove est.</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
---	--

Con ello, Sabino pretende redignificar la figura de Helena y fomentar la empatía del lector, presentándola como la primera víctima de su belleza. La mención de su linaje establece que Helena sí es una mujer digna y refuta así la degradación que implica el verso 125 de

Ovidio. Los argumentos son manejados de forma distinta por cada autor. Ovidio no menciona la ascendencia de Helena (no es un dato que favorezca a su Enone), sino que la única cualidad que le reconoce es la belleza. Sabino en cambio dedica dos versos a su linaje y uno a su belleza, dando más peso a las causas que a la consecuencia (como ya dijimos, esta hermosura inaudita la consiguió de su progenitor):

Consolare tamen digna tua pellice damna:
quam tibi praetulimus, **nata puella Iove est.**
Sed quod **nata Iove est**, minimum me tangit in illa;
quod **non est facies pulchrior ulla**, nocet.

Esta inclinación lógica podríamos extrapolarla y decir que para el Paris de Sabino son más importantes las causas que las consecuencias en general. La guerra de Troya queda justificada por su causa (Helena), como más adelante lo dirá él mismo, sin importar las consecuencias que traiga consigo.

Versos 55-56

Atque utinam formae iudex incallidus essem
creditus Idaeis, Pegasi Nympha, iugis!

Los versos 55-56 constituyen un paréntesis patético que introduce la primera alusión al mito del juicio de Paris:

Atque utinam **formae iudex** incallidus essem
creditus Idaeis, Pegasi Nympha, iugis!

Dado que se trata de una optación, la edición consigna este dístico no con un punto, sino con un signo de exclamación:

Atque **utinam** formae iudex incallidus **essem**
creditus Idaeis, Pegasi Nympha, iugis!

El matiz expresivo de la oración se logra usando, además del modo subjuntivo, la pronomiación. Ésta se presenta en forma de *variatio* con respecto a la pronomiación del verso 47:

47 Te memini Phoebum, **Oenone**, mea crimina dico
fugisse, et nostros praeposuisse toros.

55 Atque utinam formae iudex incallidus essem
creditus Idaeis, **Pegasi Nympha**, iugis!

De acuerdo con el tópico, el dístico 55-56 de Sabino corresponde al dístico 35-36 en Ovidio, que alude el juicio de Paris:

<p>35 qua Venus et Iuno sumptisque decentior armis venit in arbitrium nuda Minerva tuum.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Atque utinam formae iudex incallidus essem creditus Idaeis, Pegasi Nympha, iugis!</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
---	--

Versos 57-58

Non mihi Iunonis, nec obsesset Pallados ira,
laudata est oculis quod Cytherea meis.

Se amplía la alusión al juicio de Paris con la enumeración trimembre de las diosas, la cual corresponde también a los versos 35-36 de la *Heroida*:

<p>35 qua Venus et Iuno sumptisque decentior armis venit in arbitrium nuda Minerva tuum.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Non mihi Iunonis, nec obsesset Pallados ira, laudata est oculis quod Cytherea meis.</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
--	---

En la construcción del dístico sabino podemos observar una diferencia con respecto al ovidiano: en la *Heroida* aparece el nombre de Venus al inicio del hexámetro, mientras que Sabino coloca a la diosa al final del pentámetro. La importancia del papel que juega Venus en el mito de Paris es señalada por Ovidio al concederle la primera posición de la enumeración, en tanto que Sabino la demuestra dedicando todo el pentámetro a la diosa.

¶ Versos 59-60

Dividit haec aliis flammis celeresque paresque:
ut libitum est, nati temperat ipsa faces.

El verso 59 concluye con un polisíndeton :

Dividit haec aliis flammis celeresque paresque:
ut libitum est, nati temperat ipsa faces.

El verso 60 forma un políptoton con respecto a los versos 52 y 53 :

51 Consolare tamen digna tua pellice damna:
quam tibi praetulimus, **nata** puella Iove est.
Sed quod **nata** Iove est, minimum me tangit in illa;
quod non est facies pulchrior ulla, nocet.

59 Dividit haec aliis flammis celeresque paresque:
ut libitum est, **nati** temperat ipsa faces.

El dístico es la *transitio* entre dos temas mitológicos: el juicio de Paris y los amores de Venus. Al mismo tiempo forma parte de una gradación con los versos siguientes, ya que el discurso comienza con la mención de las tres diosas, luego proporciona información sobre una sola de ellas y finalmente ahonda en la historia amorosa de Venus.

✠ Versos 61-68

Non tamen evaluit vitare domestica tela:
quos aliis arcus, et sibi dura tulit.
Deprensam coniux illam in Mavorte dolebat.
Testibus hic Divis, cum Iove questus erat.
Iam dolet et Mavors, terras ultroque reliquit:
praetulit Anchisen his habitura suum.
Anchisen propter voluit formosa videri;
visaque post latam iacuit ultra deam.

Este fragmento es la segunda *digressio* y, al igual que la primera, aborda temas mitológicos que servirán como argumentos a favor de Paris. Hay un paralelismo semántico entre los versos 61-62 y 35-36. Los dos dísticos retratan cómo los dioses son doblegados ante Amor:

35 Imperat ille deis: quum vult, in cornua tauri,
Quum vult, in pennas destruit ille Iovem.

61 Non tamen evaluit vitare domestica tela:
quos aliis arcus, et sibi dura tulit.

La *digressio* nos relata dos encuentros diferentes poco favorables para la reputación de Venus: el de Marte y el de Anquises. En la *narratio* de su amor por Marte hay un políptoton, formado con el nombre del dios en los versos 63 y 65:

Deprensam coniux illam in Mavorte dolebat.
Testibus hic Divis, cum Iove questus erat.
Iam dolet et Mavors, terras ultroque reliquit:
praetulit Anchisen his habitura suum.

En los mismos versos hallamos otro políptoton, ahora de carácter verbal:

Deprensam coniux illam in Mavorte dolebat.
Testibus hic Divis, cum Iove questus erat.
Iam dolet et Mavors, terras ultroque reliquit:
praetulit Anchisen his habitura suum.

Los dos políptota están dispuestos en quiasmo:

Deprensam coniux illum in Mavorte dolebat.

Testibus hic Divis, cum Iove questus erat.

Iam dolet et Mavors, terras ultroque reliquit:

praetulit Anchisen his habitura suum.

El otro personaje masculino de la *digressio*, Anquises, también ve su nombre repetido en la breve *narratio* que le corresponde:

Iam dolet et Mavors, terras ultroque reliquit:

praetulit Anchisen his habitura suum.

Anchisen propter voluit formosa videri;

visaque post latam iacuit ulta deam.

Las dos digresiones muestran contrastes y similitudes. En ambas aparecen personajes masculinos, pero el papel que desempeñan es diferente. En la primera digresión, representan al amante. En la segunda, al objeto de amor. En todo caso, ambos fragmentos mencionan a un dios y después a un mortal. Otro contraste consiste en el género de los protagonistas. La primera de ellas muestra experiencias amorosas masculinas, mientras que la segunda se centra en un personaje femenino. Es innegable que la función de ambas digresiones va más allá de ilustrar las circunstancias de Paris. Se busca que el lector formule por sí mismo una comparación entre Paris y los dioses, a quienes se exhibe en situaciones de adulterio análogas a la que experimenta el nuevo príncipe troyano. De manera velada, Paris es colocado al nivel de los dioses al mismo tiempo que sostiene el más importante de sus argumentos: es inútil tratar de desobedecer a Amor, puesto que nadie (ni los dioses) lo ha logrado antes. Por lo tanto, el conjunto de las digresiones responde también a los versos 97-98, los cuales califican de vergonzosa la actitud de Paris:

turpe rudimentum, patriae praeponere raptam.

causa pudenda tua est: iusta vir arma movet.

Al dístico ovidiano, Sabino responde con ejemplos en los que la pasión rebasa cualquier atisbo de dignidad. Así, Zeus abandona su forma celestial para adoptar la de animales, Heracles olvida su porte de héroe e incluso su propia masculinidad y Afrodita es capaz de yacer con un mortal, siendo ella una diosa.

✿ Versos 69-70

Quid mirum est potuisse pari succumbere amori.
Immunis sub quo non fuit ipse Paris?

Existe una paronimia entre los dos versos del dístico formada por el sonido *-par*:

Quid mirum est potuisse **pari** succumbere amori.
Immunis sub quo non fuit ipse **Paris**?

El dístico 69-70 representa la conclusión de la segunda *digressio*. Como puede verse, sintetiza el argumento principal desarrollado a lo largo de la *Contraheroida* y ejemplificado con los dos fragmentos mitológicos. La pregunta retórica pone de manifiesto la comparación de Paris con los dioses que ya se mencionó anteriormente. En efecto, no es verosímil que un mortal alcance una fortaleza que ha sido negada a las divinidades, o que un dios y un mortal se encuentren en circunstancias iguales y con los mismos recursos para hacerles frente. Por ello, Paris muestra sentirse honrado al tener la posibilidad de experimentar una fuerza que doblega también a las deidades: el amor.

✿ Versos 71-72

Quam laesus Menelaus amat, non laesus amavi;
adiice non laeso quod comes ipsa fuit.

Otro argumento que Paris rebate es el carácter *periculosum* de su unión con Helena, el cual se expone parcialmente en los versos 101-106, enfocado al potencial daño personal que ella representa para Paris:

<p>101 Ut minor Atrides temerati foedera lecti clamat et externo laesus amore dolet, tu quoque clamabis. Nulla reparabilis arte laesa pudicitia est; deperit illa semel.</p> <p>105 Ardet amore tui. Sic et Menelaon amavit; nunc iacet in viduo credulus ille toro.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Quam laesus Menelaus amat, non laesus amavi; adiice non laeso quod comes ipsa fuit.</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
---	---

Vemos este tema presente en la repetición del término *laesus* dentro del hexámetro, así como en el políptoton que forma con el pentámetro:

Quam **laesus** Menelaus amat, non **laesus** amavi;
 adiice non **laeso** quod comes ipsa fuit.

El políptoton se forma también con los verbos del hexámetro:

Quam laesus Menelaus **amat**, non laesus **amavi**;
 adiice non laeso quod comes ipsa fuit.

La raíz *am-* se mantiene presente en ambos textos:

<p>101 Ut minor Atrides temerati foedera lecti clamat et externo laesus amore dolet, tu quoque clamabis. Nulla reparabilis arte laesa pudicitia est; deperit illa semel.</p> <p>105 Ardet amore tui. Sic et Menelaon amavit; nunc iacet in viduo credulus ille toro.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Quam laesus Menelaus amat, non laesus amavi; adiice non laeso quod comes ipsa fuit.</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
--	---

Otro elemento común a ambos textos, naturalmente, es Menelao. Sabino prefiere, de acuerdo a su estilo concreto y directo, el nombre sobre el epíteto:

<p>101 Ut minor Atrides temerati foedera lecti clamat et externo laesus amore dolet, tu quoque clamabis. Nulla reparabilis arte laesa pudicitia est; deperit illa semel. 105 Ardet amore tui. Sic et Menelaon amavit; nunc iacet in viduo credulus ille toro.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Quam laesus Menelaus amat, non laesus amavi; adiice non laeso quod comes ipsa fuit.</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
---	--

Versos 73-74

Et magnos, video, cogit mihi rapta tumultus;
 armataeque petunt Pergama mille rates.

En su epístola, Enone ha puesto sobre la mesa el doble peligro de conservar a Helena: la amenaza de daño a Paris como hombre y como príncipe de una nación. El primero de estos peligros es evadido argumentando que no existe. El segundo, en cambio, no puede negarse puesto que ya hay una guerra entablada en territorio troyano. El recurso que queda es sostener la legitimidad de la lucha. Si su causa tiene suficiente valor, entonces amerita ser defendida despreciando todos los riesgos que implica. Semánticamente, el dístico 73-74 responde a los versos 89-92 de la *Heroida*:

<p>89 Denique tutus amor meus est; tibi nulla parantur bella nec ultrices advehit unda rates. 90 Tyndaris infestis fugitiva repositur armis; hac venit in thalamos dote superba tuos.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Et magnos, video, cogit mihi rapta tumultus; armataeque petunt Pergama mille rates.</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
---	---

En el campo léxico, las coincidencias se dan con otros fragmentos. El término *rapta* guarda relación con el dístico 131-132 de Ovidio:

131 Vim licet appelles et culpam nomine veles; quae totiens rapta est, praebuit ipsa rapi. <i>Ov.</i>	Et magnos, video, cogit mihi rapta tumultus; armataeque petunt Pergama mille rates. <i>Sab.</i>
--	--

El verbo *video* trae a la mente del lector el verso 99 de la *Heroida*:

131 Nec tibi, si sapias , fidam promitte Lacaenam, quae sit in amplexus tam cito versa tuos. <i>Ov.</i>	Et magnos, video , cogit mihi rapta tumultus; armataeque petunt Pergama mille rates. <i>Sab.</i>
--	---

Paris demuestra que está consciente de los peligros que conlleva mantener a Helena a su lado. Sin embargo, es preciso notar que no lo reconoce en el campo personal, sino en el militar.

Versos 75-76

Non vereor belli non sit causa probanda:
est illi facies digna movere duces.

Continúa el argumento presentado anteriormente, ahora en respuesta a los versos 93-98 de la *Heroida*:

Quae si sit Danais reddenda, vel Hectora fratrem, vel cum Deiphobo Polydamanta roga; 95 quid gravis Antenor, Priamus quid suadeat ipse, consule, quis aetas longa magistra fuit. Turpe rudimentum, patriae praeponere raptam. causa pudenda tua est: iusta vir arma movet. <i>Ov.</i>	Non vereor belli non sit causa probanda: est illi facies digna movere duces. <i>Sab.</i>
--	--

El hexámetro responde a los versos 93-96 de Ovidio :

<p>Quae si sit Danais reddenda, vel Hectora fratrem, vel cum Deiphobo Polydamanta roga; 95 quid gravis Antenor, Priamus quid suadeat ipse, consule, quis aetas longa magistra fuit. <i>Ov.</i></p>	<p>Non vereor belli non sit causa probanda: est illi facies digna movere duces. <i>Sab.</i></p>
---	--

Mientras Enone recomienda a Paris que consulte sus actos, él se niega y sostiene que éstos no necesitan someterse a prueba alguna. La belleza de Helena es suficiente motivo para sostener una guerra. Es un argumento estético que está a la vista de todos, de modo que no requiere mayor discusión. Puesto que no le favorece hacerlo, Sabino no entra en el campo de la moral. Apela a una cualidad física de Helena y rebate el dístico 97-98 de la *Heroida*:

<p>97 Turpe rudimentum, patriae praeponere raptam. causa pudenda tua est: iusta vir arma movet. <i>Ov.</i></p>	<p>Non vereor belli non sit causa probanda: est illi facies digna movere duces. <i>Sab.</i></p>
---	--

Enone denigra la causa de Paris. En oposición, Sabino busca restituir su valor a través del argumento estético. Asimismo, la idea presentada en el verso 76 de Sabino retoma la segunda parte del pentámetro ovidiano y se ayuda de la similitud léxica para dar un giro semántico a favor de Paris. Como puede observarse, el paralelismo también se encuentra en la *dispositio* de los elementos. El verbo *moveo* se conserva, así como las construcciones de *causa* + gerundivo y del verbo *sum* + pronombre:

<p>97 Turpe rudimentum, patriae praeponere raptam. causa pudenda tua est: iusta vir arma movet. <i>Ov.</i></p>	<p>Non vereor belli non sit causa probanda: est illi facies digna movere duces. <i>Sab.</i></p>
--	---

🌀 Versos 77-78

Si mihi nulla fides, armatos respice Atridas:
quam sibi sic repetunt, sic metuenda mihi est.

Encontramos dos figuras de repetición: la repetición por contacto y la epanadiplosis. La epanadiplosis muestra el pronombre personal *mihi* en los extremos del dístico:

Si **mihi** nulla fides, armatos respice Atridas:
quam sibi sic repetunt, sic metuenda **mihi** est.

En el centro de la epanadiplosis se encuentra el pronombre *sibi*. El cambio entre la primera persona y la tercera forma una *variatio* que cambia el centro de la percepción del *yo* (Paris) al *él* (Menelao):

Si **mihi** nulla fides, armatos respice Atridas:
quam **sibi** sic repetunt, sic metuenda **mihi** est.

La repetición del adverbio *sic* se localiza en el pentámetro:

Si mihi nulla fides, armatos respice Atridas:
quam sibi **sic** repetunt, **sic** metuenda mihi est.

y forma una serie de asonancias basada en la sílaba *si*:

Si mihi nulla fides, armatos respice Atridas:
quam **sibi sic** repetunt, **si**c metuenda mihi est.

Además de la asonancia, las figuras de repetición generan un quiasmo:

Si **mihi** nulla fides, armatos respice Atridas:
quam sibi **sic** repetunt, **sic** metuenda **mihi** est.

El hexámetro es una anticipación a lo que Enone probablemente pueda objetar (por ejemplo, que él no puede ser un juez objetivo):

Si mihi nulla fides, armatos respice Atridas:
quam sibi sic repetunt, sic metuenda mihi est.

El pentámetro, en cambio, es una concesión. Tras responder a un argumento imaginario que Enone pudiera lanzar en su contra, Paris acoge la opinión de Enone sobre el carácter *periculosum* de su empresa y admite que debe temer a Helena con la misma fuerza con la que la reclama su primer marido. Esta concesión, sin embargo, confirma la aseveración del verso 76:

Non vereor belli non sit causa probanda:
est illi facies digna movere duces.
Si mihi nulla fides, armatos respice Atridas:
quam sibi sic repetunt, sic metuenda mihi est.

Probanda y *metuenda* tienen sentido de obligatoriedad. Al usar la conjugación perifrástica en sus proposiciones, Sabino las dota subliminalmente de un matiz de verdad universal. Si sus proposiciones forzosamente son válidas, entonces su conclusión es la correcta, *la que debe ser*. Si la belleza de Helena no lo ameritara, Menelao no la reclamaría con tal insistencia. La derivación en el pentámetro es parte de la comparación entre los dos maridos de Helena. La variación del pronombre no se da en el caso, sino en la persona. El dativo agente de la conjugación perifrástica es un claro ejemplo del dativo de interés, que ilustra vivamente el daño y provecho latentes para cada uno.

IV. PERORATIO (vv. 79-92)

En esta última parte de la epístola, Sabino vuelve la atención hacia Enone. A pesar de tratarse de la *peroratio*, el poeta mantiene el tono contra-argumentativo al momento de formular la petición. Paris se niega al ruego de la ninfa (*et tua, quod superest temporis, esse precor*) utilizando palabras que ella misma ha empleado.

En la última sección de la *Contraheroida* encontramos varios pares de versos vinculados entre sí fuertemente, ya sea por su significado o bien por su sintaxis. En atención a esta cualidad, el análisis se realizará conjuntamente, respetando dichas unidades, y no se fragmentará en dísticos a menos que el texto lo permita o lo requiera.

✿ Versos 79-82

Quod si vertendae spem mentis concipis huius,
Cur cessant herbae, carmina cur-ve tua,
Quum te nec Phoebi solertior artibus ulla est,
Phoebeaque Hecates somnia vera vides?

Este fragmento constituye una unidad sintáctica, pues la interrogación retórica comienza en el pentámetro 80 y concluye en el 82. Las figuras pertenecientes al nivel fonético que encontraremos en él son la aliteración, la similitud y la *derivatio*. En el verso 80 encontramos aliteración de *c* tanto en el inicio de las palabras como en el comienzo de cada hemistiquio del pentámetro:

Quod si vertendae spem mentis concipis huius,
Cur cessant herbae, carmina cur-ve tua,

El verso 81 forma similitud con el final del verso 79, dado que ambos terminan con el mismo verbo:

Si mihi nulla fides, armatos respice Atridas:
quam sibi sic repetunt, sic metuenda mihi est.
Quod si vertendae spem mentis concipis huius,
Cur cessant herbae, carmina cur-ve tua,
Quum te nec Phoebi solertior artibus ulla est,
Phoebeaeque Hecates somnia vera vides?

La *derivatio* se da al interior del dístico 81-82:

Quod si vertendae spem mentis concipis huius,
Cur cessant herbae, carmina cur-ve tua,
Quum te nec Phoebi solertior artibus ulla est,
Phoebeaeque Hecates somnia vera vides?

La edición muestra un arcaísmo en el inicio del verso 81 (*quum* por *cum*), el cual favorece el vínculo entre ambos dísticos, pues mantiene cierta similitud visual con *quod* en el verso 79:

Quod si vertendae spem mentis concipis huius,
Cur cessant herbae, carmina cur-ve tua,
Quum te nec Phoebi solertior artibus ulla est,
Phoebeaeque Hecates somnia vera vides?

Dentro de las figuras de construcción, encontramos la repetición de *cur* en el verso 80 con *variatio*, pues en su segunda aparición se agrega el enclítico *-ve*:

Quod si vertendae spem mentis concipis huius,
Cur cessant herbae, carmina cur-ve tua,

Se forma una anástrofe, pues la partícula interrogativa se coloca en la parte media de la pregunta y no en el inicio:

Quod si vertendae spem mentis concipis huius,
Cur cessant herbae, carmina cur-ve tua,

El par de dísticos presentados corresponden a los versos 149—150 de la *Heroida*:

<p>149 me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!</p> <p>Deficior prudens artis ab arte mea.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Quod si vertendae spem mentis concipis huius,</p> <p>Cur cessant herbae, carmina cur-ve tua,</p> <p>Quum te nec Phoebi solertior artibus ulla est,</p> <p>Phoebeaeque Hecates somnia vera vides?</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
--	---

Como puede notarse, este fragmento guarda un paralelismo temático con el dístico 149-150 de Ovidio. Los versos 80-82 constituyen una perífrasis de la medicina y de la adivinación. El verso 79 evoca la frase pronunciada por Enone, también ubicada en el hexámetro, y aplicada a sí misma:

<p>149 me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!</p> <p>Deficior prudens artis ab arte mea.</p> <p style="text-align: right;"><i>Ov.</i></p>	<p>Quod si vertendae spem mentis concipis huius,</p> <p>Cur cessant herbae, carmina cur-ve tua,</p> <p>Quum te nec Phoebi solertior artibus ulla est,</p> <p>Phoebeaeque Hecates somnia vera vides?</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
--	---

Los versos 80-82 corresponden al pentámetro 150 de Ovidio y son preguntas retóricas matizadas de ironía. Enone, aunque posee facultades mágicas, se ha confesado incompetente para remediar su propio mal. Si el amor no es curable para ella, ¿cómo podría Paris curarse de su pasión por Helena?

Versos 83-86

Tecum sideribus, tecum deducere lunam
Nubibus, et memini surripuisse diem.
Pascenam tauros, interque armenta leones
Obstupui placidos vocibus ire tuis.

El verso 83 presenta una anáfora del pronombre *tecum*:

Tecum sideribus, **tecum** deducere lunam
Nubibus, et memini surripuisse diem.

Los versos 83-84 presentan paralelismo sintáctico, pues ambos se construyen con ablativo al inicio y acusativo al final:

Tecum sideribus, tecum deducere lunam
Nubibus, et memini surripuisse diem.

El fragmento 83-86 integra una sola unidad semántica. La analepsis que describe tiene por principal diferencia (respecto a otras analepsis desarrolladas por Sabino) el ser una producción propia. Es decir, proviene netamente de la *intellectio* del autor y no de un pasaje que haya leído dentro de la *Heroida*. Puede ser considerada una paráfrasis muy libre de la analepsis bucólica de Ovidio e incluso un aporte a la misma, pues completa el cuadro de las actividades compartidas por Enone y Paris:

<p>Saepe greges inter requievimus arbore tecti mixtaque cum foliis praebuit herba torum. 15 saepe super stramen fenoque iacentibus alto depressa est humili cana pruina casa. Quis tibi monstrabat saltus venatibus aptos et tegetet catulos qua fera rupe suos? retia saepe comes maculis distincta tetendi, 20 saepe citos egi per iuga longa canes. incisae servant a te mea nomina fagi et legor Oenone falce notata tua;</p> <p style="text-align: right;"><i>Or.</i></p>	<p>Tecum sideribus, tecum deducere lunam Nubibus, et memini surripuisse diem. Pascebam tauros, interque armenta leones Obstupui placidos vocibus ire tuis.</p> <p style="text-align: right;"><i>Sab.</i></p>
--	--

La amplificatio de Ovidio es abreviada por Sabino. La analepsis de Sabino concentra a la vez una remembranza de los momentos que vivieron juntos y una confirmación de las facultades mágicas de la ninfa. Del mismo modo en que se realizaban los poderes de Enone y luego se les nulificaba (versos 147-150 de la *Heroida*), así también el nuevo príncipe troyano alaba las habilidades de su primera cónyuge (enumerando y ejemplificando sus

facultades) para demostrar que tampoco ella, con todo su inmenso poder, es capaz de modificar ni el curso de los ríos ni la voluntad de Amor.

🌀 **Versos 87-90**

Quid retro Xanthum, retro Simoenta vocatum
 Adiciam cursus non tenuisse suos?
 Ipse pater, seu rem natae male tutus haberet,
 Cantatas quoties restitit inter aquas!

Finalmente, Sabino responde a uno de los argumentos más importantes en Ovidio: el juramento ante las deidades.

<p>Popule, vive, precor, quae consita margine ripae hoc in rugoso cortice carmen habes: "Cum Paris Oenone poterit spirare relicta, 30 ad fontem Xanthi versa recurret aqua". Xanthe, retro propera versaeque recurrите lymphae! Sustinet Oenonen deseruisse Paris. Ov.</p>	<p>Quid retro Xanthum, retro Simoenta vocatum Adiciam cursus non tenuisse suos? Ipse pater, seu rem natae male tutus haberet, Cantatas quoties restitit inter aquas! Sab.</p>
---	---

El vocablo *aquas* en Sabino recoge los términos *aqua* y *limphae* empleados por Ovidio:

<p>Popule, vive, precor, quae consita margine ripae hoc in rugoso cortice carmen habes: "Cum Paris Oenone poterit spirare relicta, 30 ad fontem Xanthi versa recurret aqua". Xanthe, retro propera versaeque recurrите lymphae! Sustinet Oenonen deseruisse Paris. Ov.</p>	<p>Quid retro Xanthum, retro Simoenta vocatum Adiciam cursus non tenuisse suos? Ipse pater, seu rem natae male tutus haberet, Cantatas quoties restitit inter aquas! Sab.</p>
---	--

Paris niega estar cometiendo una falta pues, si las deidades acuáticas no lo consintieran, cambiarían sus cursos. El hecho de que los *adynata* no se ejecuten implica a la vez que Paris no está cometiendo crimen alguno. Sabino no se limita a la mención del Xantho sino

que, en un ejercicio de *amplificatio*, hace la *enumeratio* de tres ríos diferentes, evidenciando que ninguna de las deidades acuáticas ha tomado como agravio su nuevo amor con Helena. En la *enumeratio*, Sabino incluye al padre de Enone:

Quid retro Xanthum, retro Simoenta vocatum
 Adiiciam cursus non tenuisse suos?
 Ipse pater, seu rem natae male tutus haberet,
 Cantatas quoties restitit inter aquas!

La mención del padre de Enone en la última parte de la epístola sabina nos lleva a recordar el inicio de la *Heroida*, donde la ninfa habla de su linaje. De este modo, se crea una construcción en anillo entre ambas obras:

<p>Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis, laesa queror de te, si sinis ipse, meo.</p> <p>5 Quis deus opposuit nostris sua numina votis? ne tua permaneam, quod mihi crimen obest? leniter, ex merito quidquid patiare, ferendum est; quae venit indigne poena, dolenda venit. Nondum tantus eras, cum te contenta marito</p> <p>10 edita de magno flumine nympha fui.</p> <p style="text-align: right;">Or.</p>	<p>Quid retro Xanthum, retro Simoenta vocatum Adiiciam cursus non tenuisse suos? Ipse pater, seu rem natae male tutus haberet, Cantatas quoties restitit inter aquas!</p> <p style="text-align: right;">Sab.</p>
--	---

✿ Versos 91-92

Nunc locus OEnone est; nunc illam ostende: parabis
 Sive tuos ignes pellere, sive meos.

El dístico final de la *Contraheroida* presenta una figura de repetición en cada uno de sus versos. El hexámetro muestra una anáfora:

Nunc locus OEnone est; nunc illam ostende: parabis
 Sive tuos ignes pellere, sive meos.

El pentámetro, por su parte, repite la conjunción *sive*:

Nunc locus OEnone est; nunc illam ostende: parabis
Sive tuos ignes pellere, **sive** meos.

Otro paralelismo sintáctico es el formado con la derivación del pronombre posesivo y el polisíndeton:

Nunc locus OEnone est; nunc illam ostende: parabis
Sive tuos ignes pellere, **sive meos**.

Este simétrico pentámetro constituye el *fulmen in ictus* del poema. La *peroratio* consiste en que Enone reconozca que no hay poder capaz de anular la pasión de Paris por Helena. La conjugación en futuro de indicativo muestra la contundencia de esta resolución: queda en Enone el anular el amor de Paris por Helena o el suyo por Paris. Puede decirse que tanto la *peroratio* ovidiana como la sabina coinciden en centrar la solución en el otro personaje y en declarar al propio como incapaz de modificar sus afectos:

153 Quod nec graminibus tellus fecunda creandis nec deus, auxilium tu mihi ferre potes. <i>Ov.</i>	Nunc locus OEnone est; nunc illam ostende: parabis Sive tuos ignes pellere, sive meos. <i>Sab.</i>
--	--

La *peroratio* de Sabino concuerda tanto con el planteamiento como con la conclusión de la *Heroida*, formando así una construcción anular que abarca ambas obras.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

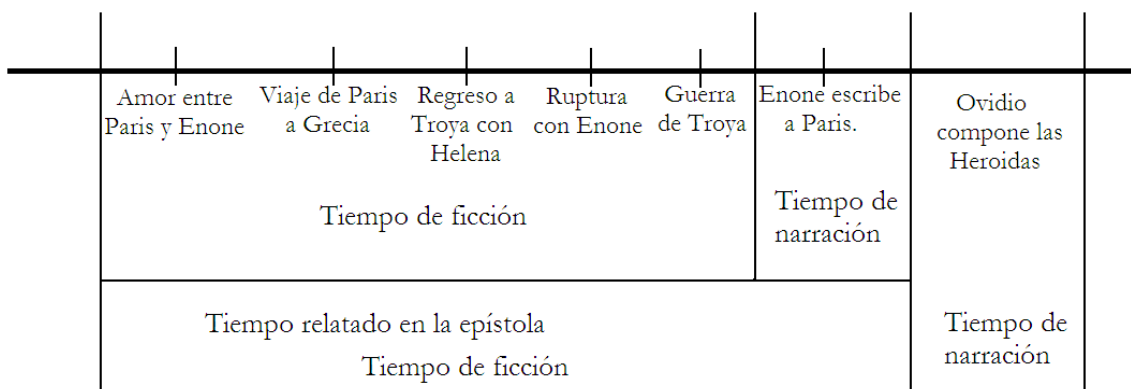
A través del presente trabajo, nos hemos acercado a la técnica literaria de dos poetas que, pese a la gran cantidad de siglos que los separan, comparten el vínculo de un mismo interés: la recreación de un diálogo. Hemos sido testigos tanto de las apasionadas remembranzas de Enone como de los argumentos pragmáticos de Paris y, sobre todo, hemos analizado las herramientas retóricas y poéticas con las que cada autor conforma a su personaje. Podemos decir que hemos alcanzado los objetivos propuestos en la justificación, pues el análisis exhaustivo de las epístolas nos ha brindado la oportunidad de adentrarnos en el diálogo mitológico entre dos personajes, así como en el diálogo retórico entre dos autores. Ahora conviene hacer un rápido recorrido que conjunte las características más destacadas de ambos textos. Tomando en cuenta que previamente las hemos analizado, únicamente nos resta recopilar las líneas generales trazadas. A continuación presentamos brevemente estas características, a fin de que permanezcan más claramente grabadas en la memoria.

El estilo de nuestros autores se conforma por una serie de elementos interconectados entre sí, entre los cuales se encuentran la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio* con el bagaje de figuras y el léxico, e incluso la *actio*, la cual aparece reflejada en las *descriptions* de escenas, emociones y gestos. Notamos la mezcla de los elementos que conciernen al autor y los que conciernen al personaje: el discurso de Paris resultó más sintético, más concreto y sintácticamente más complejo que el de Enone; en tanto que el de ella es más extenso, poéticamente más elaborado y sumamente patético. Por una parte, estas diferencias reflejan

características estereotípicas de género acerca del uso y capacidades del lenguaje. Por otra, y sobre todo, muestran las aptitudes y preferencias de estilo de cada autor. Ovidio gusta de presentar amplias sucesiones de escenas que muestren la acción ocurriendo ante los ojos del lector, aderezadas por impresiones sensoriales y emotivas. Siendo partidario de la *amplificatio*, sus recursos predilectos son la *comparatio*, la *digressio*, el uso de *exempla*, perífrasis y *descriptio*. La meticulosa mezcla de dichas figuras se convierte en *incrementum*, *ratiocinatio* y *congeries*. En contraste, Sabino se inclina más por la narración docta y concisa. Su carácter es afín a las técnicas de la *abbreviatio*, y su obra ha sido confeccionada utilizando como materia prima el énfasis, la articulación de *exempla*, el sobreentendimiento de múltiples motivos míticos y ovidianos, así como la reticencia a repetir innecesariamente ideas. El vínculo con el lector no se da a través de la empatía y el manejo de las emociones (como ocurre con Ovidio), sino a través de la complicidad generada por compartir un bagaje literario similar. El deleite de Ovidio consiste en narrar un mito a su receptor; el de Sabino, en guiñar un ojo a su lector comentándole un par de elementos representativos y sobreentendiendo que los conoce y comprende.

El conocido proverbio “menos es más” puede aplicarse a ambos autores, aunque en diferentes rubros. Como ya mencionamos con anterioridad, el estilo ovidiano es menos complejo que la sintaxis sabina. Su belleza radica en la claridad. Su sintaxis, así como el léxico, son comprensibles sin perder por ellos el pulido acabado poético. Las partes del discurso están perfectamente definidas y aún más perfectamente conectadas, de modo que el lector transita entre ellas con suavidad y sin confusión. La *causa scribendi* se expone con brevedad en el *exordium* y es gradualmente desarrollada a lo largo del poema, hasta verse

consumada en la *peroratio*. La *narratio* se vale de recursos sensoriales. La intensidad de las emociones crece gradualmente desde la paz del *locus amoenus* hasta la explosión patética tras el descubrimiento de Helena. La cronología de los sucesos es respetada tanto en la *narratio* como en la *argumentatio*, si bien es cierto que el manejo de los tiempos en Ovidio es bastante más complejo de lo que parece a primera vista, pues en una misma obra convergen miradas desde tres ángulos temporales distintos. Uno es el compartido por Ovidio y su lector, quienes conocen ya el desenlace de la historia; otro es el tiempo de narración, en el cual se encontraría Enone redactando la misiva dedicada a Paris; y el tercero sería el tiempo de ficción, en el cual ocurren los sucesos previos expuestos por la ninfa (la fase de enamoramiento, el viaje de Paris a Grecia, la relación con Helena y el hecho de haber sido relegada de su papel como esposa ya han ocurrido en el momento del discurso). El siguiente esquema (línea del tiempo) pretende ilustrarlos, así como la manera en que son contenidos unos en otros. El tiempo de narración es aquél en que se sitúa el narrador al momento de su composición, en tanto que el de ficción es el que corresponde a lo narrado. Dado que la *Heroida V* tiene dos narradores (Ovidio, el verdadero; Enone, el literario), es posible hacer esta misma división al interior de la epístola:



La *argumentatio* se destaca por sus numerosos *exempla*, así como por el uso de *testimonia*, *rumores*, la apelación al *ius iurandum*, el empleo de preguntas retóricas y de anticipaciones. Tiene sus bases en la *narratio* previa y su extensión es similar. Finalmente, la *peroratio* sintetiza tanto las razones como la carga emotiva, intentado simultáneamente convencer y conmover.

El texto sabino presenta otra serie de características. En él, menos palabras implican más significado. Su característica más notable es la de encerrar episodios completos de la *Heroida* en dos o tres versos. La *Contraheroida* no es tan rica en figuras retórico-poéticas como lo es la *Heroida*. Toda la destreza del autor se concentra en la complejidad sintáctica. La *dispositio* muestra más libertad que el modelo clásico, pues la división entre cada una de las partes no es tan precisa. La *narratio*, por ejemplo, se ve asimilada en la *argumentatio*, la cual constituye el mayor porcentaje de la epístola. Los argumentos que utiliza para defenderse están basados en *res externae* (destino, linaje) y en aspectos de *corpus* (belleza), así como en la exposición de *exempla* diversos. La *causa scribendi* se presenta en el *exordium* (*Quae satis apta tibi tam iuste, Nympha, querenti / rescribam, fateor quaerere verba manum*) pero no esclarece su propósito sino hasta la *peroratio* (*parabis / sive tuos ignes pellere, sive meos*). Más que manifestar culpa, la *Contraheroida* muestra el deseo del protagonista de cumplir su destino cabalmente y sin reproche alguno. El lenguaje es un tanto frío en comparación con el de la *Heroida*, apropiado para una misiva que pretende disuadir todo sentimiento amoroso. Tan sólo se muestra cierta carga de pasión en el *exordium* (la cual queda posteriormente anulada, ya que no puede existir sentimiento de

culpa en quien considera no tenerla) y en la *digressio* sobre el poder de Amor. Delatado por el manejo esmerado de la lengua, hemos comprobado que es renacentista la pluma de la *Contraheroida*.

Sobre la construcción de los personajes, debemos decir que ésta es complementaria. Contrastan las ideologías diferentes de Enone y Paris. El ejemplo más evidente es la conceptualización de destino. Enone, por una parte, concibe al hombre como un ente capaz de construir su destino merced a su libre albedrío. La concepción de destino está íntimamente ligada a la justicia. Esto es: si mis actos son buenos, es justo que me corresponda un destino de rectitud y felicidad; en tanto que si el individuo obra transgrediendo las leyes (*crisis*), le corresponde un destino pleno de penurias y sufrimientos. De este modo, el destino se configura como una consecuencia de la voluntad.

Para el personaje sabino, en cambio, la conceptualización ocurre de manera inversa: la voluntad es consecuencia del destino. Estando escrito que Paris llevaría a Troya a su destrucción, él no puede sino ceñirse a este guión. Su voluntad de unirse a Helena, sin importar la guerra desencadenada, es “consecuencia” del destino que pesaba sobre sí desde el día de su nacimiento. Para Paris, la voluntad como tal es prácticamente inexistente. Cada decisión tomada, cada acto ejecutado, constituyen solamente un paso más rumbo a la concreción de un designio impuesto de antemano. Él desea estar con Helena porque fueron creados con ese fin (*flammis nata puella meis*). Si el cumplimiento de su destino exige que su primer matrimonio termine y que Troya se pierda, así habrá de ser. La *crisis* sabina no se produce por el desacato a las leyes divinas, sino a los designios. No existe crimen en disolver el vínculo nupcial con Enone puesto que éste interfiere con el pleno

cumplimiento del *fatum*. Si no existe crimen, tampoco castigo. Así explica que los ríos no se vuelvan sobre su curso, a pesar de que ya no se sostienen los juramentos. En cambio, el crimen tendría lugar si se mantuviera unido a ella, rechazando así su propio hado. En todo caso, no parece que Paris tenga semejante capacidad, ya que le está vedado incluso a los dioses el poder de cambiar el destino. La intención de oponerse es considerada a la vez inútil e imposible. Inevitablemente acude a la mente el ejemplo por antonomasia cuando se trata el tema del destino: Edipo. Teniendo la voluntad de escapar a su *hado*, marchó a su encuentro. Paris, en cambio, es presentado como un hombre responsable que asume el suyo, sin importar el peso de las consecuencias (las cuales son, a final de cuentas, parte del mismo destino que habrá de cumplir).

Como podemos ver, los conceptos de destino se encuentran y se oponen. La fatalidad conserva su existencia e importancia, pero encuentra fundamentos diferentes. En Ovidio el hecho de que nadie pueda escapar de las consecuencias de sus actos es lo que brinda al destino su carácter de ineludible. En Sabino el destino es un fin, ya está conformado, y los actos cotidianos son consecuencia de éste.

APÉNDICE

TEXTO LATINO CON ESCANSIÓN

PUBLI OVIDI NASONIS EPISTVLAE HEROIDVM

V. Oenone Paridi

[Nýmpha sū|ō Pārī|dí, || quām|vīs sūus| éssē rē|cūsēt,

míttit āb| Ídāē|ís|| vĕrbā lĕ|gĕndā iŭ|gís.]

Pĕrlĕgīs?| ān cōn|iŭnx|| prŏhī|bĕt nŏvā?| Pĕrlĕgĕ;| nŏn ēst

ístā Mŷ|cĕnāē|ā|| líttĕrā| fáctā mā|nū.

Pĕgāsīs| Ċĕnŏ|né,|| Phrŷgī|ís cĕlē|bérrimā| sílvīs,

lāēsā quĕ|rŏr dē| té, || sí sínīs| ípsĕ, mĕ|ō.

5 Quīs dĕus| ōppŏsŭ|ít|| nŏs|trīs sŭā| nŭmīnā| vŏtīs?

nĕ tŭā| pĕrmānĕ|ām,|| quŏd mīhī| crímĕn ō|bĕst?

lĕnītĕr,| ĕx mĕrī|tŏ|| quīd|quīd pātī|árĕ, fĕ|rĕndŭm ŕst;

quāē vĕnīt| índīg|né|| pĕcĕnā, dŏ|lĕndā vĕ|nīt.

Nŏndŭm| tántŭs ĕ|rās, || cŭm| té cōn|tĕntā mā|rítŏ

10 ĕdītā| dé māg|nŏ|| flŭmīnĕ| nýmpha fŭ|í!

quí nŭnc| Príāmī|dĕs|| (āb|sít rĕvĕ|rĕntiā| vĕrŏ)

sĕrvŭs ĕ|rās; sĕr|vŏ|| nŭbĕrĕ| nýmpha tŭ|lí!

Sāpĕ grĕ|gĕs īn|tĕr|| rĕquī|ĕvīmŭs| ārbŏrĕ| tĕctī

míxtāquĕ| cŭm fŏlī|ís|| prāēbŭit| hĕrbā tŏ|rŭm.

15 sǣpē sū|pēr strā|mēn|| fē|nōquē iǎ|cēntībūs| ǎltō
 déprēn|sǎ øst hūmī|lí|| cǎnǎ prū|ínǎ cǎ|sǎ.
 Quís tībī| mōnstrā|bāt|| sāl|tūs vē|nátībūs| ǎptōs
 ét tēgē|rēt cǎtū|lōs|| quǎ fērǎ| rūpē sū|ōs?
 rētǎǎ| sǣpē cō|mēs|| mǎcū|līs dīs|tūnctǎ tē|tēndī,
 20 sǣpē cī|tōs ē|gī|| pēr iūgǎ| lōngǎ cǎ|nēs.
 íncī|sǣ sēr|vánt|| ā| té mēǎ| nōmīnǎ| fǎgī
 ét lēgōr| Ċēnō|né|| fǎlcē nō|tǎtǎ tū|ǎ;
 ét quān|túm trūn|cí|| tǎn|túm mēǎ| nōmīnǎ| crēscūnt.
 crēscitø|ēt| ín tītū|lōs|| sūrgītē| rēctǎ mē|ōs!
 25 [Pōpŭlŭs| ést,|| mēmī|nī,|| flŭvī|ǎlī| cōnsitǎ| rívō,
 ést ín| quǎ nōs|trī|| líttērǎ| scrīptǎ| mémōr.]
 Pōpŭlē, | vīvē, prē|cōr,|| quǎē| cōnsitǎ| mǎrgīnē| rīpǎē
 hōc ín| rŭgō|sō|| cōrtīcē| cǎrmēn hǎ|bēs:
 "Cŭm Pǎris| Ċēnō|né|| pōtē|rít spī|rǎrē rē|līctǎ,
 30 ǎd fōn|tēm Xǎn|thī|| vērǎ rē|cŭrrēt ǎ|quǎ".
 Xǎnthē, rē|trō prōpē|rǎ|| vēr|sǣquē rē|cŭrrītē| lýmphǎē!
 Sŭstīnēt| Ċēnō|nēn|| dēsērŭ|íssē Pǎ|rīs.
 Íllǎ dī|ēs fǎ|túm mīsē|rǎē|| mīhī| díxīt, ǎb| íllǎ
 pēssīmǎ| mŭtǎ|tū|| cēpīt ǎ|mōrīs hī|éms,
 35 quǎ Vēnŭs| ét Iŭ|nō|| sŭmpl|tīsquē dē|cēntīōr| ǎrmīs
 vēnīt ín| ǎrbītrī|ŭm|| nŭdǎ Mī|nērvǎ tŭ|ŭm.

āttōnī|tī|| mīcū|ērē sī|nūs|| gēlī|dūsquē cū|cūrīt,

ūt mīhī| nārrās|tī,|| dūrā pēr| ōssā trē|mōr.

Cōnsūlū|ī|| (nēquē|ē|nīm mōdī|cē|| tēr|rēbār) ā|nūsquē

40 lōngāē|vōsquē sē|nēs:| || cōnstītīt| ēssē nē|fās.

Cāesā|ābī|ēs|| sēc|tāquē trā|bēs|| ēt| clāssē pā|rātā

cāerūlā| cērā|tās|| āccipīt| ūndā rā|tés.

flēstī| dīscē|dēns;|| hōc| sālīm| pārcē nē|gārē;

Prāetērī|tō māgīs| ēst|| īstē pū|dēndūs ā|mōr.

45 ét flēs|tj| ét nōs|trōs|| vī|dīstī| flēntīs ō|cēllōs;

mīscūī|mūs lācrī|mās|| māestūs ū|tērquē sū|ās.

nōn sīc| āppōsī|tīs vīn|cītūr| vītībūs| ūlmūs,

ūt tūā| sūnt cō|lō|| brācchīā| nēxā mē|ō.

Āh quōtī|ēns, || cūm| té vēn|tō|| quērē|rērē tē|nērī,

50 rīsē|rūnt cōmī|tés|| —īllē sē|cūndūs ē|rāt.

Ōscūlā| dīmīs|sāē|| quōtī|ēns rēpē|tītā dē|dīstī!

quām vīx| sūstīnū|īt|| dīcērē| línguā "vā|lē"!

Āurā|lē|vīs rīgī|dō|| pēn|dēntiā| líntěā| mālō

sūscītāt| ét rē|mīs|| érūtā| cānēt ā|quā.

55 prósēquōr| ínfē|līx|| ōcū|līs ābē|úntiā| vélā,

quā lícēt, | ét lācrī|mīs|| ūmēt ā|rēnā mē|īs,

ūtquē cē|lér v ēnī|ās,|| | vīrī|dēs Nē|rēidās| ōrō,

scīlīcēt| út vēnī|ās|| ín mēā| dāmnā cē|lér.

Vōtīs| érgō mē|ís|| ālī|í rēdī|tūrē rē|dístī.

60 ēī mīhī, | prō dī|rā|| p̄ælicē| blāndā fū|í!

Ādspicit| ímmēn|sūm|| mō|Iēs nā|tívā prō|fūndūm

Mōns fūit;| æquōrē|ís|| íllā rē|sístit ā|quís.

hīnc ěgō| vélā tū|æ|| cōg|nōvī| prímā cā|rínæ

ēt mīhī| pēr flūc|tūs|| ímpētūs| írē fū|ít.

65 dūm mōrōr, | || ín sūm|mā fūl|sít|| mīhī| pūrpūrā| prōrā.

Pértimū|í; cūl|tūs|| nōn ěrāt| íllē tū|ús.

Fít prōpī|ōr|| tēr|rásquā cī|tā|| rātīs| āttīgīt| āūrā:

fēminē|ás vī|dí|| cōrdē trē|mēntē gē|nās.

nōn sātīs| íd fūē|rāt|| —quid ě|nīm fūrī|ósā mō|rābār?—

70 h̄ærē|bāt grēmī|ó|| túrpīs ā|mícā tū|ó!

tūnc vē|rō|| rū|píquē sī|nūs|| ēt| pēctōrā| plānxī

ēt sēcū|í mādī|dās|| ūnguē rī|gēntē gē|nās

ímplē|víquē sā|crām|| quērū|līs ūlū|lātībūs| Ídēn

íllūc| hās lăcrī|mās|| ín mēā| sáxā tū|lí.

75 Síc Hēlē|né dōlē|āt|| dē|fēctāquē| cōniügē| plōrēt,

quæquē prī|ōr nō|bīs|| íntūlit, | ípsā fē|rāt!

Nūnc tībī| cōnvēnī|únt, || quæ| té pēr ā|pértā sē|quántūr

æquōrā| lēgītī|mōs|| dēstītū|āntquē vī|rōs.

āt cūm| pāupēr ě|rās|| ār|mēntāquē| pástōr ā|gēbās,

80 nūllā nī|sġ Ćēnō|né|| pāupēris| úxōr ě|rāt.

Nōn ěgō| mīrōr ō|pēs,|| nēc| mē tūā| rēgīā| tāngīt
nēc dē| tōt Priā|mī|| dīcār ūt| ūnā nū|rūs,
nōn tāmēn| ūt Priā|mūs|| nȳm|phæ sōcēr| ěssē rē|cūsēt
āūt Hēcū|bæ fūē|rīm|| dīssimū||lāndā nū|rūs.

85 dīgnāquē| sūm ět cūpī|ō|| fī ě|rī mā|trōnā pō|tētīs;
sūnt mīhī, | quās pōs|sīnt|| scēptrā dē|cērē, mā|nūs.

Nēc mē, | fāgīnē|ā|| quōd| tēcūm| frōndē iā|cēbām,
dēspīcē;| pūrpurē|ō|| sūm mǎgis| āptā tō|rō.

Dēnīquē| tūtūs ā|mōr|| mēūs| ěst; tībī| nūllā pǎ|rāntūr

90 bēllā nēc| ūltrī|cēs|| ādvēhīt| ūndā rǎ|tēs.

Tȳndāris| ínfēs|tīs|| fūgī|tīvā rē|pōscītūr| ārmīs;

hāc vēnīt| ín thālā|mōs|| dōtē sū|pērbā tū|ōs.

Quæ sī| sīt Dānā|ís|| rēd|dēndā, vēl| Hēcōrā| frātrēm,
vēl cūm| Dēīphō|bō|| Pólȳdā|māntā rō|gā;

95 quíd grāvīs| Āntē|nōr,|| Priā|mūs quíd sū|ādēāt| ípsē,
cōnsülē,| quīs æ|tās|| lōngā mǎ|gīstrā fū|ít.

tūrpe rū|dīmēn|túm, || pātrī|æ præ|pōnērē| ráptām.

cāūsā pū|dēndā tū|á śst:|| iústā vīr| ārmā mō|vét.

Nēc tībī,| sí sǎpī|ās, || fī|dām prō|míttē Lǎ|cænām,

100 quæ sīt ín| āmplē|xūs|| tām cītō| vērsā tū|ōs.

Ūt mīnōr| Ātrī|dēs|| tēmē|rātī| fōēdērā| lēctī

clāmāt ět| ěxtēr|nō|| Iæsūs ā|mōrē dō|lēt,

tū quōquē | clāmā|bīs.|| Nūl|lā rēpā|rābīlīs| ārtē
lǣsā pū|dīcītī| ā̄ øst;||| dēpērit| īllā sē|mēl.
105 Ārdēt ā|mōrē tū|ī.|| Sīc| ēt Mēnē|lāōn ā|māvīt;
nūnc iācēt| īn vīdū|ō||| crēdūlūs| īllē tō|rō.
Fēlix| Āndrōmā|ché,|| cēr|tō bēnē| nūptā mā|rītō!
Ūxōr ād| ēxēm|plūm||| frātrīs hā|bēndā fū|ī.
Tū lēvī|ōr fōlī|īs,|| tūm| cūm sīnē| pōndērē| sūcī
110 mōbīlī|būs vēn|tīs||| āridā| fāctā vō|lānt;
ēt mīnūs| ēst īn| tē||| quām| sūmmā| pōndūs ā|rīstā,
quǣ lēvīs| ādsīdū|īs||| sōlībūs| ūstā rī|gēt.
Hōc tūā| (nām rēcō|lō) || quōn|dām gēr|mānā cā|nēbāt
sīc mīhī| dīffū|sīs||| vātīcī|nātā cō|mīs:
115 "Quīd fācīs, | Œnō|nē?|| Quīd ā|rēnæ| sēmīnā| māndās?
Nōn prō|fēctū|rīs||| lītōrā| būbūs ā|rās!
Grāiā iū|vēncā vē|nīt, || quǣ| tē pātrī|āmquē dō|mūmquē
Pērdāt! Ī|ō prōhī|bé!||| Grāiā iū|vēncā vē|nīt.
Dūm līcēt,| ōbscē|nām||| pōn|tō dē|mérgītē| pūppīm!
120 Heu! quān|tūm Phrygī|ī||| sānguīnīs| īllā vē|hīt!"
dīxērāt;| īn cūr|sū||| fāmū|lǣ rāpū|ērē fū|rētēm,
āt mīhī| flāvēn|tés||| dērigū|ērē cō|mǣ.
āh, nīmī|ūm mīsē|rǣ||| vā|tés mīhī| vērā fū|īstī:
pōssīdēt| ēn sāl|tūs||| Grāiā iū|vēncā mē|ōs.

- 125 Sít fācī|ĕ quām|vís|| ĩn|sĭgnĭs, ā|dūlterā| cĕrtē ∅st.
 Dēsĕrŭ|ĭt sōcĭ|ōs|| hōspĭtē| cāptā dē|ōs.
 Īllām| dē pātrĭ|ā|| Thēsĕ|ūs, nĭsĭ| nōmĭnē| fāllōr,
 nĕscĭō|quĭs Thēsĕ|ūs,|| ābstŭlĭt| āntē sŭ|ā.
 Ā iŭvĕ|nē ēt cŭpĭ|dō|| crē|dātŭr| rēddītā| vĭrgō?
- 130 Ūndĕ hōc| cōmpĕrē|rĭm|| tām bĕnē| quāĕrĭs? Ā|mō.
 vĭm ĭcĕt| āppĕl|lēs|| ēt| cŭlpām| nōmĭnē| vĕlēs;
 quāĕ tōtĭ|ēns rāp|tā ∅st, || prāĕbŭit| ĭpsā rā|pĭ.
 Āt mānēt| Ēnō|nē|| fāl|lĕntĭ| cāstā mǎ|rĭtō;
 ēt pōtē|rās fāl|lĭ|| lĕgĭbŭs| ĭpsē tŭ|ĭs.
- 135 Mē Sātŷ|rĭ cĕlĕ|rēs|| (sĭl|vĭs ĕgō| tĕctā lǎ|tĕbām)
 quāĕsĭē|rŭnt rāpĭ|dō,|| tŭrbā prō|tĕrvā, pĕ|dē
 cōrnĭgē|rŭmquē cǎ|pŭt|| pĭ|nŭ prāĕ|cĭnctŭs ā|cŭtā
 Fāŭnŭs, ĩn| ĭmmĕn|sĭs|| quā tŭmĕt| Īdā iŭ|gĭs.
 Mē fĭdē| cōnspĭcŭ|ŭs|| Trō|iāē mŭ|nĭtōr ā|māvĭt;
- 140 Īllĕ mē|āē spōlĭ|ŭm|| vĭrgĭnĭ|tātĭs hǎ|bĕt.
 Īd quōquē| lŭctān|dō;|| rŭ|pĭ tāmĕn| ūnguē cǎ|pĭllōs
 ōrāquē| sŭnt dĭgĭ|tĭs|| āspĕrā| fāctā mē|ĭs.
 nĕc prĕtĭ|ŭm stŭ|prĭ|| gĕm|mās āŭ|rŭmquē pō|pōscĭ;
 tŭrpĭtĕr| ĭngĕnŭ|ŭm|| mŭnĕrā| cōrpŭs ĕ|mŭnt.
- 145 Īpsē, rǎ|tŭs dĭg|nām,|| mĕdĭ|cās mĭhĭ| trādĭdĭt| ārtēs
 ādmĭ|sĭtquē mē|ās|| ād sŭā| dōnā mǎ|nŭs.

qu^æcūm|qu^æ hērbā pō|tēns|| ād ō|pēm rā|dīxquē mē|dēndī

ūtīlīs| īn tō|tō|| nāscītūr| ōrbē, mē|ā *ø*st.

mē mīsē|rām,|| quōd| āmōr nōn| ēst|| mēdī|cābīlīs| hērbīs!¹

150 Dēfīcī|ōr prū|dēns|| ārtīs āb| ārtē mē|ā.

īpsē rē|pértōr ō|pīs|| vāc|cās pāvīs|sé Phērā|éās

fērtūr ēt| é nōs|trō|| sāucīūs| ígnē fū|ít.

Quōd nēc| grāmīnī|būs|| tēl|lūs fē|cūndā crē|āndīs

nēc dēūs,| āuxīlī|úm|| tú mīhī| fērrē pō|tēs.

155 Ēt pōtēs| ét mērū|í.|| dīg|nāē mīsē|rérē pū|éllāē.

Nōn ěgō| cūm Dānā|īs|| ārmā crū|éntā fē|rō;

séd tūā| sūm|| tē|cūmquē fū|í|| pūē|rīlībūs| ānnīs

ét tūā, | quōd sūpēr|ést|| tēmpōrīs, | ěssē prē|cōr.

¹ Sístole en *amor*, cuya *o* es breve por naturaleza y así se mantiene, a pesar de que debería ser larga por posición.

TEXTO LATINO CON ESCANSIÓN

AULI SABINI EPISTULAE TRES AD OVIDIANAS EPISTULAS RESPONSORIAE

III. Paridis ad Aenonen responsio.

Quæ sātis| aptā tī|bí || tām| iústē, | Nýmpha, quē|rēntī

Rēscrī|bām, fātē|ór| || quærērē| vĕrbā mā|nūm;

Quærīt, | nēc sūbē|ūt: || sēn|tīt sūā| crīmīnā| tāntūm,

Sólverē| quæ sēn|tīt || nōn sīnīt| āltĕr ā|mór.

5 Sí lĕvāt| hīc ī|rās, || īp|sō mē| iūdīcĕ, | dāmnr.

Quíd rē|fĕrt? cāu|sā || tú mĕlī|ōrĕ cā|rĕs;

Dāmnrā|tūmqŭē tī|bí || mē| sūb sūā| iūrā Cū|pīdō

Rĕtrāhīt: | āltĕrī|ūs || sīc quōquē| prædā sū|mūs.

Prīmā mĕ|īs || tū| pāctā tō|rīs, || fās|sūsquē iū|vĕntām

10 Tĕ prī|mŭm āccĕp|tā est || cōniūgē| nōstĕr ā|mór.

Nōndūm| tāntūs ě|rām. || Quō| mē gĕnī|tōrĕ sū|pĕrbūm

Ārguīs, | hōc dōmī|nūs || tūnc rĕtī|nēndūs ě|rām;

Nōn ěgō| Déiphō|būm || spĕ|rābām āut| Hĕctōrā| frātrēm,

Quūm pās|tōs āgē|rĕm, | || tĕ cōmī|tāntĕ, grĕ|gĕs;

- 15 Rēgī|nǣquē Hēcū|bēn, || nōn| mātrīs, | nōmīnē| nōrām;
 Ēt fūē|rās il|lí || dígnā mā|nērē nū|rús.
 Séd nōn| ést || rǣtī|ōnīs ā|mōr: || tē| cōnsülē, | Nýmphā;
 Lǣsā øs, | séd lǣ|sām || scrībīs ā|mārē tā|mēn;
 Quúmquē pē|tánt || Sǣtý|rí cōn|núbīā, | || quúm tūā| Pānēs,
- 20 Rēiēc|tǣ mēmōr| és| || tú tāmēn| úsquē fǎ|cīs.
 Āddē, quōd| híc fā|tīs || amōr| ést ād|iútūs, et| íllūm
 Prǣsciā| vēntū|rí || vídērāt| ántē sō|rór.
 Nōndūm| Týndǣrī|dōs || nōmēn| mīhī| sēdērāt| āurē,
 Nēc cēcī|nít Grǣ|iós || íllā vō|cārē tō|rós,
- 25 Ōmnīā| vēřǣ vī|dēs: || sūpē|rǣnt mēā| vúlnerā| tántūm
 Útquē tū|ám sūp|plēx| || pōscērē |cōgār ø|pēm.
 Té pēnēs| árbītrī|úm || nōs|trǣ vī|tǣquē nē|císquē:
 Vícta vī|rí iām| núnc| || pēctōrā| sūmē tū|í.
 Flēvīs|tí, mēmī|ní, || tāmēn| hác īn| vōcē cǎ|nētīs:
- 30 «Ēt, mǎlā, | díxīs|tí, | || sīnt přecōr| ístā přō|cúl!
 Nēc sī| fátā fē|rǣnt, || tūlē|rínt sīc| cētērā| quámvīs,

Ūt pōs|sŷm Ānō|nē| || pērdērē| lāēsā Pā|rīn!»

Tōt sūpē|rārē mē|tūs, || quī| mē, nēc |crēdērē| cōgīt,

Īgnōs|cās, ī|dēm| || tē quōquē| fāllīt Ā|mōr.

35 Īmpērāt| ĭllē dē|īs: || quūm| vūlt, īn| cōrnūā| tāūrī,

Quūm vūlt, | ĭn pēn|nās| || dēstrūit| ĭllē Iō|vēm.

Nōn fōrēt| ĭn tēr|rīs || tān|tō mī|rāndā dē|cōrē

Tŷndārīs, | hēu! flām|mīs| || nātā pū|ēllā mē|īs,

Sī sūā| nōn cŷc|nō || mū|tāssēt| Iūpītēr| ōrā;

40 Flūxērāt| ĭn Dānā|ēs| || āūrēūs| āntē sŷ|nūs,

Pīnīfē|rāmquē| Ī|dēn || fāl|sūs lūs|trāvērāt| ālēs;

Īntēr Ā|gēnōrē|ās| || cōnstītē|rātquē bō|vēs.

Vīctō|rēm Ālcī|dēn || dōmī|nāē quīs| pēnsā tē|nērē

Crēdērēt? | āt lā|nās| || nērē cō|ēgīt Ā|mōr.

45 Dīcītūr| ēt Cō|ā || sē|dīssē| īn| vēstē pū|ēllāē:

Īllā Clē|ōnāē|ō| || tēctā lē|ōnē fū|īt.

Tē mēmī|nī Phōē|bŷm, Ānō|nē, || mēā| crīmīnā| dīcō

Fūgīssē, | ēt nōs|trōs| || prāpōsŷ|īssē tō|rōs.

Nón ěgō| prǣstā|bām || Phǣ|bō; sēd| tēlǎ Cū|pīdō

50 Hīs ĩn| tē vōlū|ít || lēgībūs| írē sū|ǎ.

Cōnsō|lǎrē tā|mēn || dīg|nǎ tūǎ| pēllīcē| dāmna:

Quām tībī| prǣtūlī|mūs, || nātǎ pū|ēllǎ Iō|vǣ ěst.

Sēd quōd| nātǎ Iō|vǣ ěst, || mīnī|múm mē| tǎngīt ĩn| íllǎ;

Quōd nōn| ěst fǎcī|ēs || pūlchrīōr| úllǎ, nō|cēt.

55 Ātquǣ ũtī|nām || fōr|mǣ iū|dēx || ĩn|cállīdūs| ěssēm

Crédītūs| Ídǣ|ís, || Pēgāsī| Nýmpha, iū|gís!

Nón mīhī| Iúnō|nís, || nēc ō|bēssēt| Pállādōs| írǎ,

Láudā|tǎ ěst ōcū|lís || quōd Cýthē|rēǎ mē|ís.

Dívīdīt| hǣc ǎlī|ís || flām|más cēlē|résquē pǎ|résquē:

60 Ūt lībī|túm ěst, nā|tí || tēmpērāt| ípsǎ fǎ|cēs.

Nón tǎmēn| ěvǎlū|ít || vī|tǎrē dō|městīcǎ| tēlǎ:

Quós ǎlī|ís ār|cūs, || ět sībī| dūrǎ tū|lít.

Déprēn|sām || cōn|iúx il|lām ĩn || Mā|vórtē dō|lēbāt.

Těstībūs| híc Dī|vís, || cúm Iōvē| quěstūs ě|rát.

65 Íām dōlēt| ět Mā|vōrs, || tēr|rás ũl|tróquē rē|líquīt:

Prǣtūlīt| Ānchī|sēn || hīs hǎbī|túrǎ sū|úm.

Ānchī|sēn prōp|tēr || vōlū|īt fōr|mōsā vī|dērī;

Vīsāquē| pōst lā|tām || iācūit| ūltā dē|ām.

Quíd mī|rūm est || pōtū|īssē pā|rī || sūc|cūmbērē a|mōrī.

70 Īmmū|nīs sūb| quō || nōn fūit| ĩpsē Pā|rīs.

Quām lā|sūs || Mēnē|lāūs ā|māt, || nōn| lāēsūs ā|māvī;

Ādiicē| nōn lā|sō || quōd cōmēs| ĩpsā fū|īt.

Ēt māg|nōs, || vidē|ō, cō|gīt || mīhī| rāptā tū|múltūs;

Ārmā|tāequē pē|tūnt || Pērgāmā| mīllē rā|tēs.

75 Nōn vērēor |bēllī| nōn || sīt| cāūsā prō|bāndā:

Ēst ī|lī fācī|ēs || dīgnā mō|vērē dū|cēs.

Sī mīhī| nūllā fī|dēs, || ār|mātōs| rēspicē| Ā|trīdās:

Quām sībī| sīc rēpē|tūnt, || sīc mētū|ēndā mī|hī est.

Quōd sī| vērtēn|dāē || spēm| mētīs| cōncipīs| hūiūs,

80 Cūr cēs|sānt hēr|bāē, || cārminā| cūr-vē tū|ā,

Quūm tē| nēc Phōē|bī || sō|lertīōr| ārtībūs| ūllā est,

Phōēbē|āequē Hēcā|tēs || sōmniā| vērā vī|dēs?

Tēcūm| sīdērī|būs, || tē|cūm dē|dūcērē| lūnām

Nūbībūs, | ēt mēmī|nī || sūrripū|īssē dī|ēm.

85 Pāscē|bām tāu|rōs, || ĩn|tērquē ar|mēntā lē|ōnēs

Ōbstūpū|ī plācī|dōs || vōcībūs| ĩrē tū|īs.

Quíd rē|tró Xān|thúm, || rē|tró Sī|mōēntā vō|cātūm

Ādiicī|ām cūr|sūs || nōn tēnū|īssē sū|ōs?

Īpsē pā|tēr, || sēū| rēm nā|tāē || mālē| tūtūs hā|bērēt,

90 Cāntā|tās quōtī|ēs || rēstītīt| ĩntēr ā|quās!

Nūnc lōcūs| Ānō|nē est; || nūnc| ĩllām ōs|tēndē: pā|rābīs

Sívē tū|ōs ĩg|nēs || pēllērē, | sívē mē|ōs.

GLOSARIO DE FIGURAS EMPLEADAS

A fin de hacer más amable la lectura de este trabajo, se incluye aquí un brevísimo glosario de las figuras retórico-poéticas utilizadas en él. No se pretende hacer una revisión exhaustiva, puesto que sólo supone un punto de partida y cualquier inquietud podrá ser resuelta consultando los manuales citados en la bibliografía. Hay que decir que gran parte de las definiciones fue tomada del *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, a veces literalmente y otras con una mínima paráfrasis. Sin embargo, en algunas ocasiones pareció más pertinente para este fin extraer conceptos de otras fuentes. Cuando esto ocurre, aparecen debidamente marcados para que el lector pueda ubicar el origen de la cita. Asimismo, se ha colocado una viñeta a cada entrada para indicar a qué nivel pertenece la figura, según la nomenclatura utilizada por Beristáin.

- 👂 Nivel fonético (figuras léxicas)
- ✂ Nivel morfosintáctico (figuras de construcción)
- 👄 Nivel semántico (figuras de palabra/tropos)
- 🗨 Nivel lógico (figuras de pensamiento/figuras patéticas/tropos).

🗨 Acumulación: aglomeración de elementos correlativos (ya sea por su significado, forma o función).

🗨 Adynaton: consiste en negar la posibilidad de que algo se realice enfatizando que, para que ello ocurriera, antes tendría que suceder otra cosa aún más difícil o incluso imposible.

- 🔗 Aliteración: repetición de uno o más sonidos en distintas palabras próximas.
- 🗨️ Alusión: expresión de una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no dice pero que es evocado. Las alusiones mitológicas son llamadas *mitologismos*.
- ✂️ Anadiplosis: repetición al principio de una frase de una expresión que aparece al final de la construcción precedente. /...X/X.../
- ✂️ Anáfora: repetición de expresiones al principio de varias frases o de varios versos consecutivos. /x.../x.../
- 🗨️ Analepsis: ruptura del orden cronológico y lógico de la cadena de acciones que trae al presente elementos anteriores.
- ✂️ Anástrofe: variante de hipérbaton. Se da al introducir, entre elementos “en contacto”, un orden lógico o temporal artificial.
- 🗨️ Anticipación: respuesta anterior a los argumentos del contrario, a los cuales objeta.
- ➡️ Antinomia: contradicción entre dos principios racionales, entre dos preceptos o dos leyes. También se dice de la oposición de caracteres o sentimientos.
- 🗨️ Antítesis: contraposición de ideas opuestas.
- ➡️ Antonimia: oposición semántica dada entre pares de palabras.
- 🗨️ Apóstrofe: interrupción del discurso para enfatizar, suele explicitarse y cambiarse el receptor al que se alude.
- 🗨️ Comparación: relación de homología entre objetos o fenómenos.
- 🗨️ Concesión: presentación de una posible objeción o un argumento desfavorable para la propia causa para que, al rebatirlo en seguida, el rechazo sea más categórico.

- Conminación: amenaza de grandes males próximos, proferida con el objeto de intimidar al receptor y provocar en él horror hacia aquellos que debe evitar, que es lo mismo que causa la indignación del emisor.
- Corrección: acto de rectificar rechazando y sustituyendo una expresión que parece inconveniente por otra más apropiada.
- Deprecación: interrupción del discurso para dirigir una súplica a su receptor.
- ✂ Derivación: repetición de la raíz de una palabra modificando cada vez alguna de sus partes gramaticalmente variables.
- Descripción: presenta el objeto vivamente, como si se estuviera contemplando.¹
- Dialogismo: muestra los hechos de una historia relatada citando un diálogo.
- ✂ Digresión: interrupción del hilo temático del discurso que intercala argumentaciones extensas en medio de otras.
- ✂ Distribución: enumeración en la que cada uno de sus elementos de ve acompañado por un elemento que agrega información, el cual puede ser un adjetivo, un complemento o incluso una oración entera.
- Écfrasis: descripción de escenas.
- ✂ Enumeración: expresión de las partes y circunstancias que concurren en un objeto.²
Si son tres las partes, es un tricolon. Si son más, le llamamos epiquerema.
- ✂ Epanadiplosis: repetición de una misma expresión al inicio y final de un par de versos.
(X.../...X)
- ✂ Epanalepsis: se produce cuando un mismo verso comienza y termina con la misma expresión. (/X...X/)

- Epifonema: reflexión sentenciosa que resulta de lo que se viene desarrollando.² Síntesis final.¹
- ✂ Epífora: repetición de una expresión al final de una frase o verso. /...X/...X/
- ✂ Epíteto: consiste en agregar a un nombre una expresión de naturaleza adjetiva que puede resultar necesaria, en distintos grados, para la significación.
- Exclamación: manifestación vivaz de la afectividad y la pasión mediante el empleo de palabras o frases interjectivas cuya pronunciación se ve así reforzada.
- Exemplum: tipo de comparación, caso particular de la similitud.
- ✂ Hipálage: consiste en ligar entre sí palabras que “ni sintácticamente ni semánticamente se adecuan”.
- ✂ Hipérbaton: altera el orden gramatical de los elementos del discurso al intercambiar las posiciones sintácticas de las palabras.
- ☞ Hipérbole: exageración.
- 🌀 Homeoteleuton: generalmente, período de miembros iguales en el que cada miembro presenta el mismo sonido final. Tipo de paronomasia parecido a la rima.
- Imprecación: invocación de un daño para otro.
- Interrogación: el emisor finge preguntar al receptor. En realidad no espera respuesta y sirve para reafirmar lo que se dice.
- Ironía: declarar una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria.
- Lítote: rebajar las cualidades de un objeto empleando la forma negativa en vez de la afirmativa.²
- Micticismo: variante de ironía. Burla.

- ☞ Metáfora: cuando se traslada el significado de un vocablo a otro por la semejanza que tienen entre sí.¹
- ☞ Metonimia: se traslada el nombre de un sujeto a otro en virtud de una relación de sucesión que hay entre ambos.¹
- 🗨️ Obtestación: invocación de testigos.¹
- ✂️ Paralelismo: relación espacialmente equidistante o simétrica que guardan entre sí las estructuras repetitivas de los significantes y/o de los significados.
- ✂️ Paréntesis: intercalar una oración entera en medio de otra, de modo tal que se desarrolla como una digresión.
- 🔗 Paronomasia: aproximación de expresiones que ofrecen varios fonemas análogos, tenga o no parentesco etimológico.
- ✂️ Políptoton: repetición de una misma palabra, pero variando sus accidentes gramaticales.²
- ✂️ Polisíndeton: repetición de nexos coordinantes con cada uno de los miembros de una enumeración.
- 🗨️ Prolepsis: ruptura del orden cronológico y lógico de la cadena de acciones que trae al presente elementos posteriores.
- ☞ Pronominación: perífrasis que sustituye a un nombre y nombra mediante atributos o cualidades del objeto.
- ☞ Prosopopeya: lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima.
- ✂️ Quiasmo: repetición de expresiones iguales, semejantes o antitéticas, redistribuyendo palabras, funciones gramaticales y/o significados de forma cruzada y simétrica.
- ✂️ Reduplicación: repetición de una expresión en el interior de un mismo sintagma.
- 🗨️ Sarcasmo: Ironía cruel, insultante.

☛ Sentencia: oración que expresa un lugar común con pretensiones de validez universal.

👂 Similicadencia: palabras con terminaciones semejantes.²

👂 Síncopa: supresión de letras intermedias en una palabra.

☛ Sinécdoque: relación que media entre un todo y sus partes. Una idea debe formar parte de la otra.

👂 Sinonimia: equivalencia de significado mediante diferentes significantes.

✂ Zeugma: omisión de un elemento gramatical, que a menudo es el verbo.

¹ R. P. JUAN REY, S. I., *Preceptiva literaria*

² DE MIGUEL, D. Raimundo, *Curso elemental...*



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

CICERÓN, Marco Tulio, *El orador*, ed. y trad. Tovar y A. R. Bujaldon, Barcelona, Alma mater, 1967.

LIVIO, Tito, *Historia de Roma desde su fundación*, tomo I, Madrid, Gredos, 1990.

OVIDIO, *Epístolas desde el Ponto, Cuatro libros*, introd., versión rítmica y notas de José Quiñones Melgoza, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1978.

OVIDIO, *Fastos*, introd., versión rítmica y notas de José Quiñones Melgoza, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1978.

OVIDIO, *Heroidas*, introd., trad. y notas de Antonio Alatorre, México, UNAM, Departamento de Humanidades, 1950.

OVIDIO, *Heroides and Amores*, trad. y notas de Grant Showerman, London, W. Heinemann, 1963.

OVIDIO, *Heroidas*, introd., versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos, 1979.

OVIDIO, *Heroidas*, texto, rev. y trad. de Francisca Moya del Baño, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

OVID, *Heroides (select epistles)*, ed. Peter E. Knox, Cambridge, Cambridge University Pr. (Cambridge Greek and Latin Classics), 1995.

- OVIDIO, *Cartas de las heroínas*, introd., trad. y notas de Ana Pérez Vega, Madrid, Gredos, 1994, 286 p. OVIDE, *Héroides*, texto establecido por Henri Bornecque, trad. Marcel Prévost, Paris, Les Belles Lettres, 1999, 5ª ed.
- OVIDIO, *Las tristes*, introd., versión rítmica y notas de José Quiñones Melgoza, México, UNAM, 1974.
- OVIDIO, *Amores. Arte de amar*, introd., trad. y notas de Vicente Cristóbal, Barcelona, Gredos, 2008, 2ª ed.
- Retórica a Herenio*, introd., trad. y notas de Salvador Nuñez, Madrid, Gredos, 1997.
- SABINUS, apud RAYNAUD, Ernest (ed. y trad.), *Poetae minores*, París, Garnier Freres (Classiques Garnier), 1931.
- SABINUS, apud OVIDIUS, *Ibis. Fragmente ovidiana*, trad. Bruno W. Häuptli, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1996.

LITERATURA BÁSICA

- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003, octava edición.
- BIGNONE, Ettore, *Historia de la literatura latina*, Buenos Aires, Losada, 1952.
- BLÁNQUEZ FRAILE, Agustín, *Diccionario latino-español, español-latino*, Barcelona, R. Sopena, 1985.
- CARO, Miguel Antonio y R. J. Cuervo, *Gramática de la lengua latina para el uso de los que hablan castellano*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1972, 10º ed.

- CONTE, Gian Biagio, *Latin literature*, versión trad. al inglés de Joseph B. de
Letteratura latina, Baltimore, Johns Hopkins University, 1994.
- CUPAIUOLO, Fabio, *Letteratura latina*, Napoli, Loffredo.
- GAOS, Amparo y Amalia Lejavitzer, *Aprender a investigar: cómo elaborar trabajos
escolares y tesis*, México, Santillana, 2002.
- GRANT, Michael, *Who's who in classical mythology*, London, Weidenfeld & Nicolson,
1973.
- DE MIGUEL, D. Raimundo, *Curso elemental teórico-práctico de retórica y poética*,
Madrid, Don Agustín Jubera, 1881.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, 2 v, Madrid, Alianza, 2001.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós,
1981.
- HERRERA ZAPIÉN, Tarsicio, *Prosodia y métrica del latín clásico*, México, UNAM,
2004.
- KENNEY, E.J. y W.V. Clausen (eds.), *Literatura latina*, trad. Elena Bombín, Madrid,
Gredos, 1989.
- MILLARES CARLO, Agustín, *Historia de la literatura latina*, México, Fondo de Cultura
Económica, 1976.
- LEWIS, Thomas, *A latin dictionary*, Oxford, Clarendon, 1879.
- PIMENTEL ÁLVAREZ, Julio, *Gramática latina: método teórico-práctico*, México,
Porrúa, 2006.
- SANTIAGO MARTÍNEZ, María de Lourdes, *Manual de sintaxis latina de casos*, México,
UNAM - Facultad de Filosofía y Letras, 2004.

LITERATURA ESPECIALIZADA (LIBROS)

- AGUDO ROMEO, María del Mar, “Algunas menciones a la misiva amorosa en la literatura latina”, en *La filología latina, mil años más*, Pedro Conde Parrado e Isabel Velázquez (ed.), Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua-SELat, vol. 3, Beltenebros N° 26, 27 y 28, 2009, págs. 403-416.
- BRUNEL, Pierre (comp.), *Compendio de literatura comparada*, trad. Isabel Vericat Nunez, México, Siglo XXI, 1994.
- BEUCHOT PUENTE, Mauricio y Ambrosio Velasco (comp.), *Perspectivas y horizontes de la hermenéutica en las humanidades, el arte y las ciencias*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Clásicos, 2001.
- COLUNGA PÉREZ RUL, Carmen Yolanda, *Las cartas de Ulises y Penelope o La retórica del chantaje*, tesis de licenciatura, México, 2002.
- DÍAZ GITO, Manuel, “Tras las huellas de un poeta a la sombra de Ovidio: Sabino”, en *Excerpta philologica*, Universidad de Cádiz, N° 6, 1996, págs. 121-132.
- _____, “Un humanista muy poco conocido: Angelus Sabinus (Angelus de Curibus Sabinus)”, en *La filología latina hoy. Actualiación y perspectivas*, Sociedad de Estudios Latinos, N° 2/2, 1999, págs. 891-896.
- LUQUE MORENO, Jesús, *El dístico elegíaco*, Madrid, Clásicas, 1994.
- MOSS, Ann, *Ovid in Renaissance france. A survey od the latin editions of Ovid and commentaries printed in France before 1600*, London, University of London, 1982.
- PARATORE, Ettore, *La letteratura latina dell'eta repubblicana e augustea*, Firenze, Sansoni, 1969.

- PUCCINI-DELBAY, Géraldine, *Mail and female: epistolary narrative and desire in Ovid's Heroides*, Madison, University of Wisconsin Pr. (Wisconsin studies in classics), 2003.
- R. P. JUAN REY, S. I., *Preceptiva literaria*, Santander, Sal Terrae, 1969.
- SABOT, Augustin, *Ovide, poète de l'amour*, Ophrys, 1976.
- SYME, Ronald, *History in ovid*, Oxford, Clerendo, 1978.
- VEGA, María José y Neus Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998.
- VEYNE, Paul, *La elegía erótica romana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- VINSAUF, Geoffroi de, *La poética nueva*, presentación y trad. Carolina Ponce, México, UNAM, Bitácora de retórica, 2000.

PÁGINAS DE INTERNET

- ☞ <http://es.wikipedia.org> (2008-2010)
- ☞ <http://www.ideasafines.com.ar/> (2008-2010)
- ☞ <http://www.interclassica.com/> (2008-2010)
- ☞ <http://www.rae.es> (2008-2010)
- ☞ <http://www.thelatinlibrary.com> (2008-2010)
- ☞ <http://www.theoi.com> (25 de agosto de 2008)