

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

3
2EJ

FEDRA A HIPÓLITO, HEROIDA IV

T E S I S

**QUE PARA OPTAR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LETRAS CLÁSICAS**

PRESENTA

Adriana Medina López Portillo

ASESORES

**Salvador Díaz Cántora
Bulmaro Reyes Coria**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE
LETRAS CLÁSICAS**

FALLA DE ORIGEN

Ciudad Universitaria, México, D. F., 1995

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Ana María, Fernanda, Eduardo,
Ana, Gregg, Maura y Arturo,
siempre presentes.

Gracias Sergio Reyes, tu generosidad y dedicación supera todo
límite.

A mis duendes

ÍNDICE

Prólogo	2
Ovidio	
Su época	7
Principales acontecimientos	7
Sociedad y cultura	8
La educación	12
Su vida y su obra	18
Las Heroidas	
Descripción	24
Antecedentes	27
Características	29
La elegía amorosa y las Heroidas	37
El propósito de las Heroidas	41
Fedra	
Presentación	46
Fedra	48
El mito de Fedra e Hipólito	48
De otro modo lo mismo	54
El Hipólito de Eurípides	55
La Fedra de Ovidio	60
La Fedra de Séneca	62
Análisis Retórico	
Introducción	73
Contexto	77
Género	78
Causa	81
Estructura	83
Análisis de la obra	84
Exordio	84
Narración	87
Argumentación	102
Epílogo	113
Conclusión	120
Textos latino y español	124
Bibliografía	135

PRÓLOGO

Cuando alguna mujer se ve envuelta en una relación amorosa y descubre el significado del dolor, ése que desgarrar las entrañas -¿qué mujer enamorada que se ve irremediadamente separada de su amado por las circunstancias, no lo ha sentido?-, intenta todo para aliviar su tristeza, desde guardar el silencio más profundo hasta lanzar el grito más desgarrador, capaz de ahuyentar incluso un atisbo de bienaventuranza. Sin duda, al expresar los sentimientos, pareciera que las palabras caen en oídos sordos. No hay unguento que sane esas heridas ni apoyo que sostenga esa carga... Quizá luego empiece a escribir: los poemas, gotas de emoción plasmadas en papel, no son suficientes para expresar los sentimientos tal como surgen, unas veces deformes y lisiados, otras veces radiantes, hermosos como los hijos del Sol. Una mujer enamorada querría pensar que su amado la escucha, que se compadece de su dolor y viene a su rescate. Quizá entonces le escriba cartas. ¿Hay acaso, desde la antigüedad hasta nuestros tiempos, algún medio más común y plausible para mandar un mensaje que las cartas? Una carta permite que la mano se deje guiar por lo que pasa en el interior, y, de este modo, se puede decir lo que de otra manera nunca se hubiera dicho.

¡Qué descanso para el alma expresar los sentimientos!
¡Cuánta paz en la mente! ¡Cuánto alivio a los ojos!

Las *Heroidas* son cartas de mujeres enamoradas, y, por ello, cualquier mujer puede identificarse con las heroínas de Ovidio; cuando a través de la lectura escucha el canto del cisne, siente el beso de la muerte, lee las palabras de amor. A los críticos -hombres- incrédulos que han cuestionado la plausibilidad de las cartas, se les puede responder que éstas, en emoción, están muy cerca del mundo real. Ciertamente Ovidio conocía la naturaleza femenina y supo plasmarla de manera fidedigna en su obra.

Yo, como lectora del siglo XX, encontré en las *Heroidas* de Ovidio una obra amena y fácil de leer; una exposición llana del carácter de sus personajes, siendo la obra, en cierto sentido, un estudio de la condición y psique femeninas, bajo ciertas circunstancias dadas; para mí, también significaron un continuo viaje a través de la mitología. Asimismo, llamó mi atención la manera abierta en que las heroínas manejan la sensualidad y el erotismo, ya que, si bien el sexo no forma el todo de una relación de pareja, es parte de ella, y esto las heroínas no lo olvidan.

No deja de ser asombroso que Ovidio, hombre de la época de Augusto (s. I a. C.), hubiera tenido la sensibilidad y se hubiera dado el tiempo para escribir, bajo nombre de mujeres, sobre un tema tan común como es el de la mujer abandonada. Y no sólo eso, sino que se puso en el lugar de

ésta, pensando, diciendo y sintiendo lo que ella hubiera pensado, dicho y sentido.

A pesar de todo, hay que estar consciente de que las cartas son artificiales y artificiosas, y ello, en primer lugar, precisamente porque están escritas por un hombre que, si bien conocía la manera de sentir de las mujeres de su época, y probablemente la comprendía, no podía tener la experiencia directa. En segundo lugar, porque Ovidio, como todo poeta verdadero, se preocupaba en grado superlativo por la forma en que se expresan sus personajes, y así, en ocasiones puso tanto empeño en la elaboración de las cartas, que es difícil encontrar la espontaneidad que supone el género epistolar.

La *Heroida IV, Fedra a Hipólito*, me interesó particularmente por sus características especiales: es la única epístola en que se intenta iniciar una relación amorosa; pudo haberse dado el caso de que una carta semejante hubiera sido enviada por Fedra a su joven amado y, además, se trata de una carta que es precursora de hechos todavía desconocidos para los protagonistas, mientras que las otras epístolas son el resultado de circunstancias ya dadas. La historia de Fedra es muy conocida: hija del rey de Creta y esposa de Teseo, se enamora del hijo que este último tuvo con una amazona y, al no ser correspondido su amor, desata una serie de acontecimientos que terminan en tragedia. Esta historia es, sin duda, polémica, ya que se trata de un caso que las sociedades de todas las épocas

juzgan como una deformación de las pasiones humanas. ¿Pero quién, que haya descubierto el significado del dolor, dejaría de sentir por lo menos simpatía, con un dejo de compasión tal vez, por esta mujer enamorada?

Ahora bien, es sabido que Ovidio es un poeta que utilizó con largueza los elementos retóricos que le proporcionaron sus conocimientos. Por ello, al emprender el estudio de la epístola *Fedra a Hipólito*, me propuse buscar en ella precisamente los elementos retóricos. Sin embargo, este acercamiento a la obra supone, en primer lugar, conocer primeramente el texto original y, luego, el contexto de la epístola: la vida y época de Ovidio (contexto histórico), la obra en la que se encuentra la carta de Fedra, es decir, las *Heroidas* (contexto literario), y el contexto mitológico. Así, después de encontrar la bibliografía que podía servirme de apoyo, me di a la tarea de traducir la obra; posteriormente tomé de los textos leídos aquel material que me pareció pertinente y, al final, me dediqué al estudio de la doctrina retórica que me permitiría analizar la obra en cuestión.

Lo que ofrezco, pues, en este trabajo es, por una parte, la recopilación de los datos referentes a la vida, época, educación y obra de Ovidio; dedico en particular todo un capítulo a las *Heroidas*, para describirlas y ubicar en esta obra la carta de Fedra; además, incluyo la exposición del mito de Teseo y su familia, y algunos diferentes tratamientos que ha recibido la historia de Fedra

(Eurípides, Ovidio y Séneca). El núcleo del trabajo consiste en el análisis de la carta de Fedra como discurso retórico y en la búsqueda de la oportunidad y adecuación de los elementos retóricos utilizados de acuerdo con el objetivo supuesto de la obra.

Por otra parte, presento aquí la traducción de la *Heroida IV, Fedra a Hipólito*; la traducción está pensada para ser comprendida de manera general por adolescentes de secundaria que se enfrentan a la literatura latina, posiblemente por primera vez en su vida. El texto está acompañado de notas que pretenden aclarar y justificar los pasajes que se tradujeron un tanto libremente; también de otras que explican al lector los nombres y sucesos mitológicos, para que pueda disfrutar y comprender mejor el texto.

Las *Heroidas*, además del goce que proporciona su lectura, implican un ejercicio intelectual con que el lector atento puede descubrir las trampas que Ovidio le ha puesto. Las *Heroidas* van más allá de una obra superficial; leer a Fedra significa caer en las redes: es posible que el lector no lea lo que él cree que está leyendo. Cuidese, pues, quien penetre en este mundo pasional, de un autor inigualablemente hábil en arte, sutileza y destreza, y de una mujer enamorada, que ha descubierto el dolor en sus entrañas.

OVIDIO

Su época

Principales acontecimientos

Ovidio nació en el tiempo preciso de la caída de la República y del surgimiento del Imperio, cuando llegaba a su fin un largo periodo de guerras intestinas, de levantamientos de esclavos y de luchas por el poder. Y este nacimiento ocurrió en el mismo año de la muerte de uno de los últimos defensores del antiguo régimen republicano: Cicerón, y un año después de que César fuera asesinado en el Senado, tras haber reunido en sí gran cantidad de poderes que acaso hacían de la República una farsa.

Después de una intensa lucha por ese poder que Julio César había reunido en un solo hombre, la dictadura quedó representada, bajo el nombre de principado, en la persona de Cayo Julio César Octaviano,¹ nieto de una hermana de Julio César y adoptado por éste poco antes de su muerte. A partir del segundo triunvirato, del que formó parte junto con

¹ Su nombre de nacimiento era *C. Octavius*. En el año 44 a.C., al ser adoptado por César, cambió a *C. Iulius Caesar Octavianus*. A partir del año 27 a.C. recibió el título de *Augustus*.

Antonio y Lépido, Octaviano continuó reuniendo en sí poderes y riquezas que lo llevaron a ser, hasta su muerte, el primer hombre de Roma. Como jefe supremo del Estado, ostentaba los títulos de cónsul y de procónsul, además de poseer el *imperium* militar. Murió en el año 14 d.C., y fue sucedido por Tiberio Claudio Nerón, hijo de Livia, esposa de Augusto.

Ovidio todavía alcanzó a vivir 3 o 4 años de este reinado.

Sociedad y cultura

Los cambios en el sistema de gobierno repercutieron forzosamente en el sistema social.

A la época de Augusto se le llama "Siglo de Oro" debido a la serie de elementos que se conjuntaron en un mismo momento histórico. La paz finalmente estaba restablecida, el Imperio tenía delimitado su territorio y las colonias estaban relativamente tranquilas; el poder del príncipe, quien era reconocido por todos, era ilimitado; el pueblo romano recuperaba un ideal por el cual soñar, luchar y vivir; egregios poetas dejaron huella; se levantaron grandes monumentos arquitectónicos; se sistematizó el derecho romano...

Muy importante para el desarrollo cultural de esa época fue la llamada "paz augustal". El príncipe terminó con las luchas populares, civiles y de esclavos que se habían desarrollado continuamente desde el s. II a.C. Con ello nacía en

los ciudadanos un espíritu de gratitud y alegría, de esperanza y orgullo por la patria.

La paz y la prosperidad, por otra parte, también tocaron a las provincias. Mercaderes y negociantes se establecieron en ellas, difundiendo en países lejanos, junto con los legionarios, la cultura romana. Se dio apoyo a las ciudades que lo necesitaban, y fueron reconstruidas aquellas que habían sido destruidas por las guerras o por los terremotos; asimismo, se construyeron nuevas carreteras, que permitieron un mayor intercambio comercial con otras regiones, lo cual influyó en el florecimiento de esta nueva vida.

Uno de los esfuerzos más importantes del emperador se aplicó al restablecimiento del antiguo derecho familiar romano, por lo cual implantó medidas encaminadas a la unión familiar: fomentó los matrimonios, recompensó a las familias que tenían numerosos hijos, dictó leyes contra el lujo excesivo y contra el desenfreno de las costumbres.

En esta época, asimismo, se dio gran importancia al desarrollo cultural y artístico: se erigieron templos y se remodelaron ciudades enteras; se fomentó la elaboración, imitación e importación de obras de arte, especialmente griegas; se alentó la difusión de la literatura mediante el establecimiento de bibliotecas; se buscó favorecer la educación y la producción literaria. Por lo que respecta a la literatura, en este momento culmina la expresión poética latina. Así pues, la poesía, alejada de los tiempos de guerra y de las confusiones internas, y relegada por la

prosa hasta mediados del s. I a.C., tuvo particular auge en esta época.

Mecenas y Mesala, hombres distinguidos (Mecenas fue prefecto de Roma; Mesala, cónsul con Octavio), amigos cercanos del emperador, se convirtieron ambos en patronos de las artes: apoyaron a los poetas y les dieron ayuda económica, fomentaban su labor creativa y les hacían encargos especiales. De este modo, la poesía se convirtió en cierto modo en apoyo del régimen, ya que muchos de los cantos tendían a ensalzar los orígenes de Roma, la tranquilidad de la vida pacífica, lo honroso de una vida piadosa.

Se inició asimismo la costumbre de organizar círculos de lectura, en los cuales los escritores leían sus obras más recientes, ya fuera al gran público, ya fuera a un número selecto de invitados. Entre los poetas más famosos de la época se cuentan Virgilio (*Bucólicas, Geórgicas, Eneida*), Horacio (*Sátiras, Épodos, Odas, Epístolas*), Tibulo (elegías), Propercio (elegías) y el mismo Ovidio.

Aunque la prosa, a diferencia de lo que ocurría en los tiempos de la República, no adquirió un impulso tan considerable como la poesía, en este momento Tito Livio elabora su importantísima historia de Roma: *Ab urbe condita libri*.

Hay que señalar que, a partir del aletargamiento que se produjo en la vida política, fue notoria la declinación de la elocuencia. Durante el s. II y la primera mitad del s. I a.C., tiempo en que la actividad política había sido muy intensa, la oratoria formaba parte esencial de la vida

política: debates en el Foro, lugar de los encuentros políticos; actividades de colegios y sociedades populares; procesos políticos... Desde los Gracos hasta la época de Cicerón, un buen orador podía, con su discurso, dirigir los ánimos del pueblo, quien, por otro lado, tenía voz y voto, es decir, participación activa en las decisiones que incumbían a todos. Sin embargo, como en la época de Ovidio la política ya no era motivo de lucha, la retórica, arma principal que se utilizaba en el Foro, vio drásticamente reducidas sus funciones.

"El Imperio" -dice Marrou-, "con la pérdida de la 'libertad' política, llevó a la cultura romana, desde los tiempos de Augusto, a alinearse al lado de la cultura helenística: la elocuencia, en su forma superior, no es ya la elocuencia política, sino la elocuencia estética y desinteresada, la elocuencia del conferenciante".²

Paradójicamente, la enseñanza retórica tuvo particular auge en esta época, por lo que la literatura sufrió una especial influencia de esta disciplina.³ Así, los escritores que como Ovidio llevaron a término sus estudios, bebieron desde su infancia el agua de la retórica, aun cuando su propósito fuera distinto del de la formación del orador ideal.

² Marrou, pp. 351-352.

³ "A la poesía latina y, especialmente a la poesía del Imperio, regularmente se la conoce como 'retórica', principalmente porque la poesía presenta técnicas aprendidas en las escuelas de retórica." Kennedy, pp.384-385.

El programa que se expone a continuación era la única formación posible en la Roma imperial.

La educación

La educación romana constaba de tres etapas.⁴ En la primera, a cargo del *litterator* o *primus magister*, se enseñaba la lectura, la escritura y la aritmética a niños de 7 a 11 o 12 años de edad. La segunda, a cargo del *grammaticus*, correspondía a niños de 11 a 15. En esta etapa se estudiaban, entre otras cosas, el significado de las palabras, el lenguaje correcto, la pronunciación y el acento adecuados, y se hacían interpretaciones de las obras de historiadores y poetas. Quintiliano añade que el profesor de gramática también debía saber música, si había de enseñar metro y ritmo, y astronomía, si había de explicar pasajes de ciertas poesías.

Dentro de este aprendizaje, los ejercicios retóricos elementales tenían gran importancia. Se les llamaba *progymnasmata* y eran ejercicios orales y escritos, graduales y en serie, de temas que iban de lo más fácil a lo más difícil. Variados son los ejercicios específicos que proporcionaban los rudimentos para los tres tipos de retórica: la deliberativa, la judicial y la demostrativa o epidíctica. El primero estaba representado por fábula (*fabula*), cuento (*narratio*), *chreia*, proverbio (*sententia*), tesis (*thesis*) y

⁴ Este fragmento, a menos que se indique lo contrario, está tomado de Clark, pp, 177-228.

legislación (*leges*); el segundo, por confirmación (*confirmatio*), refutación (*refutatio*) y lugar común (*locus communis*); el tercero, finalmente, por el encomio (*laus*) o vituperio (*vituperatio*), la personificación (*prosopopeya*), la comparación (*comparatio*) y la descripción (*ecphrasis*).

El orden en que se enseñaban estos ejercicios, de más fácil a más difícil, es como sigue: fábula, cuento, *chreia*, proverbio, refutación y confirmación, lugar común, encomio y vituperio, comparación, personificación, descripción, tesis y, por último, legislación. Hay evidencias de que, en la escuela del gramático, también se enseñaba prosodia y lectura, teniendo en cuenta las pausas y la cantidad de las sílabas. Y es posible, aunque no seguro, que los gramáticos enseñaran a sus alumnos a componer versos.

Una vez que los estudiantes habían terminado los ejercicios elementales o *progymnasmata*, a la edad de recibir la toga viril (15 años), entraban a la escuela avanzada de retórica, esto es, comenzaban la tercera etapa de su aprendizaje. El *rhetor*, a cargo de ésta, no enseñaba gramática y dialéctica como disciplinas formales, aunque sí corregía el estilo escrito y oral del estudiante en aras, no sólo de la corrección y de la claridad, sino de la elegancia y de la belleza de la expresión. Asimismo, ponía en práctica la dialéctica en los ejercicios de confirmación y refutación al utilizar las pruebas lógicas.

La declamación era un ejercicio que preparaba a los estudiantes para su desempeño en el Foro. Este ejercicio

escolar de la tercera etapa implicaba pronunciar discursos en público, los cuales podían ser de dos tipos: la *suasoria* y la *controversia*. En estos ejercicios, los futuros oradores ponían en práctica todo lo aprendido en los discursos elementales: de dónde sacar los argumentos y cuáles escoger de acuerdo con una circunstancia dada (*invención*), en qué orden acomodarlos (*disposición*) y cómo expresarlos (*elocución*), con la añadidura de que practicaban el uso de la memoria, la modulación de la voz, gesticulación, etcétera; es decir, lo referente a la memoria y a la pronunciación.

La *suasoria* era un ejercicio de oratoria deliberativa y consistía en intentar persuadir a una persona o a un grupo de personas para hacer algo o para dejar de hacerlo. Tanto el suceso como a quien se apelaba, eran ficticios o históricos. La *controversia* era un ejercicio de oratoria judicial donde el estudiante acusaba o defendía, en un proceso fingido, civil o criminal, a un personaje que, como en la *suasoria*, era histórico o ficticio.

Todas las técnicas de aprendizaje mencionadas se basaban en la imitación de los mejores autores griegos y latinos, escogidos con el mayor esmero por los gramáticos y por los rētores.

Es importante mencionar que, en la práctica, el sistema escolar no era tan metódico y rígido como lo pudiera parecer en la teoría; es decir, la línea divisoria entre lo que se enseñaba en cada etapa no era muy clara.⁵

⁵ Cfr. Quintiliano, I,9,6 y II,1,1.

Ahora bien, el profesor de retórica no sólo formaba oradores y abogados, sino a todos aquellos que se dedicarían a las ocupaciones literarias y culturales, como composición de poemas, cartas, historias, diálogos y ensayos filosóficos. De este modo, repito, los escritores que como Ovidio llevaron a término sus estudios, aun cuando su propósito no fuera ser oradores, sino poetas, recibieron la influencia de la retórica desde su más tierna edad.

Marrou,⁶ a su vez, hace muchísimo hincapié en el parecido de la estructura, de los programas y de los métodos de las escuelas romanas con las helenísticas. Los métodos de la pedagogía romana, nos dice, eran pasivos, ya que se hacía uso, principalmente, de la memoria y de la imitación como técnicas de aprendizaje.

Divide, también, la educación en tres etapas. En la primera se aprendía cálculo y a leer y a escribir. En la segunda se hacía análisis abstracto de los elementos del lenguaje: letras, sílabas, palabras o partes de la oración..., y se recibía explicación de los autores, principalmente de los poetas. Puede decirse que esto último era el fondo esencial de la enseñanza impartida por los gramáticos. Dentro de este terreno, cabía una serie de explicaciones de áreas como la mitología, la historia, la geografía, la geometría (que estaba directamente relacionada con la música), las matemáticas y demás ciencias. Por último, parte de este programa de enseñanza secundaria eran los ejercicios prácti-

⁶ Marrou, pp. 333-355.

cos de estilo, los cuales preparaban a los alumnos para el aprendizaje de la elocuencia: fábula, sentencia, *chreia*, *ethologia*, etcétera.

La tercera y última etapa se encargaba de la enseñanza del arte oratoria. Ésta consistía, básicamente, en aprender sus reglas y en acostumbrarse a utilizarlas. Después de haberse dedicado a los ejercicios preparatorios (que corresponden a lo que Clark llama *progymnasmata*), el alumno procedía a componer discursos imaginarios, cuyo tema era establecido por el maestro. Estos discursos se recitaban en público y eran llamados *declamationes*, las cuales podían ser de dos tipos: *suasoriae* y *controversiae*.

Ahora bien, los estudios superiores eran privilegio exclusivo de la sociedad aristocrática y tenían como objetivo ofrecer a los jóvenes el aprendizaje para su desempeño en la carrera jurídica.

Sin embargo, Quintiliano hace comenzar en casa la enseñanza (la cual correspondería a la primera etapa de que hablan Clark y Marrou, en la que el niño aprendía a leer y a escribir), para después hablar de aquella que seguía la vía pública, estando a cargo de ella primero el gramático y luego el rétor.

Cuando el niño ya sabía leer y escribir, debía aprender la gramática, esto es, a hablar y a explicar a los poetas, junto con todo lo que estas dos cosas suponían: el escribir, el leer correctamente, el utilizar la crítica, el leer a otros autores que no fueran poetas, la música, la as-

trología, la filosofía, la geometría... A esto había que añadir las explicaciones sencillas de las fábulas de Esopo y las redacciones que se hicieran a partir de éstas, y el uso de las sentencias, *chreias* y *ethologías*.

Una vez que los estudiantes habían terminado su etapa con el gramático, quedaban a cargo del rétor, quien comenzaba su enseñanza con las narraciones históricas. La confirmación y la refutación de éstas formaban parte de estos ejercicios. Otros ejercicios que se utilizaban para agudizar el ingenio e iniciar en la retórica ya más formalmente eran la alabanza y el vituperio de las personas, los lugares comunes, las comparaciones de las cosas, las cuestiones que se utilizan en las causas particulares, la alabanza y el vituperio de las leyes, la enseñanza de los historiadores y de los oradores, de escritores antiguos y modernos.

Finalmente, después que el alumno se hallaba bien instruido en estos ejercicios, llegaba a la etapa de la declamación, la cual era de dos tipos: la del género deliberativo y la del género forense (esto es, *suasoriae* y *controversiae*).

Su vida y su obra

Muchos datos sobre la vida de Ovidio se encuentran desperdigados en su obra, y, más sistemáticamente, en *Tristes*, IV,10. En esta elegía, Ovidio dice que nació en Sulmona (v. 3), en el año 43 a.C. (v. 6), segundo hijo de una familia ecuestre (vv. 7-9); que recibió educación en Roma junto con su hermano (vv. 15-16), inclinándose éste a la elocuencia (vv. 17-18), y Ovidio a la poesía (vv. 19-20); que su padre consideraba inútil el estudio de la poesía (v. 21), pues ni el mismo Homero había dejado bienes (v. 22); que Ovidio escribía en verso con mucha facilidad (vv. 25-26) y que desempeñó algunos cargos públicos (vv. 33-34), pero que, llegado el tiempo en que debía ocupar la curia, dejó la carrera política para dedicarse a la poesía (vv. 35-40). También menciona que comenzó a leer sus versos al pueblo desde muy joven, apenas cortada la barba una o dos veces (vv. 57-58); que trató a los poetas Macro, Propercio, Póntico, Baso y Horacio, pero que tan sólo vio a Virgilio y no llegó a tener amistad con Tibulo (vv. 41-59); que Augusto lo exilió a Tomis (vv. 93-98) a causa de un error, no de un crimen (vv. 89-90), y que desde ahí siguió escribiendo (vv. 111-112). Nos habla asimismo de su fama (vv. 121-127) y nos cuenta que sus obras eran leídas en "todo el orbe" (v. 128).

Además de los datos que el poeta ofrece de sí mismo en sus obras, se tienen noticias sobre su formación, estilo y pres-

tigio, a través de Séneca el rétor, en sus *Controversiarum libri*, y de Quintiliano, en su *Institutio oratoria*.

Séneca⁷ nos dice que, en su juventud, él había escuchado declamar a Ovidio; que el poeta había sido alumno de Arelio Fusco y admirador de Porcio Latrón; que tenía un ingenio elegante (*comptum*), adecuado (*decens*) y agradable (*amabile*), y que, cuando hablaba, su discurso parecía un poema en prosa. También comenta que tal era la admiración que Ovidio sentía por Latrón, que en sus versos tomó varias de sus últimas sentencias, y que Ovidio era considerado un buen declamador; recuerda al respecto que, a pesar de que Ovidio raramente declamaba *controversiae*, y sólo las que encerraban posibilidades de desarrollar *ethos*, él había escuchado al poeta declamar una *controversia* frente a Arelio Fusco, de la cual reproduce un pasaje. De este acontecimiento, Séneca dice que Ovidio expuso su tema con mayor habilidad que los otros presentes, aunque de una manera un tanto desordenada.

Según el rétor, Ovidio disfrutaba más las *suasoriae* y utilizaba las palabras con gran reserva, pues cualquier discusión era para él un fastidio. En cuanto a su obra poética, Séneca considera que Ovidio era poco severo con su propia poesía, aunque no le faltaba juicio crítico para darse cuenta de sus errores. Muy citada se ha vuelto la anécdota que Séneca relata acerca de esto: en cierta ocasión, unos amigos de Ovidio le pidieron que borrara tres de sus versos; Ovidio aceptó, pero a cambio pidió escoger tres versos de

⁷ Séneca, *Controversias*, II,2,8-12.

los cuales sus amigos no podrían decir nada. La condición parecía razonable, así que se dieron a la tarea de escoger en secreto, ellos, los versos que habrían de ser borrados; él, los que habrían de salvarse. En ambas listas, los versos eran los mismos.⁸ Una cara con algunas imperfecciones sienta mejor, solía decir Ovidio.

Quintiliano, por su parte, dice que el poeta tiene en su obra algunas partes dignas de alabanza, pero que guarda poca seriedad en los asuntos heroicos, y que está demasiado pagado de su ingenio.⁹

Evidentemente, la declamación proporcionaba a Ovidio la oportunidad para entrar en una situación imaginaria, desarrollar el carácter de los personajes involucrados, hacer frases que sonaran bien y permitirse alguna apelación emocional. El hecho de que Ovidio se hubiera educado en las escuelas de retórica, lo convierte en experto en el uso de esta técnica, de manera especial en *inventio* y en *dispositio*, ya que su *elocutio* es más poética que retórica.¹⁰

Su formación, en efecto, le dio una amplia cultura, que se manifiesta, sobre todo, en sus conocimientos de mitología, pero también de derecho, como podrá observarse por los argumentos que utiliza en la carta *Fedra a Hipólito*. Además,

⁸ A continuación, reproduzco los dos versos que se conservan:

semibovemque virum semivirumque bovem
(*Ars Amatoria*, II, 24)

et gelidum Borean egelidumque Notum
(*Amores*, II, 11, 10).

⁹ Quintiliano, X, I, 88 y X, I, 98.

¹⁰ Cfr. José Quiñones Melgoza, p. 111.

Ovidio estaba muy familiarizado con la literatura griega clásica y helenística, y le interesaban asuntos como la investigación anticuaria, la psicología del amor, el uso de los cosméticos, el drama y la astronomía.

Ovidio era una persona refinada que se acomodó de maravilla a la vida de la Urbe, pero nunca se sintió atraído hacia el *cursus honorum*, y mucho menos hacia la milicia. Tampoco mostró evidencias de un anhelo de identificarse formalmente con el régimen, como lo hizo Virgilio, por ejemplo. Sus esfuerzos no estuvieron dirigidos a la producción de literatura edificante, sino que eran simplemente sus impulsos los que guiaban su vena creativa. Fue una especie de espectador del sistema. Así, siguiendo sus propias inclinaciones, sólo accidental e incidentalmente contribuyó al programa literario del estado con los *Fastos*, obra no terminada en que habla de las fiestas romanas. Por su obra se puede concluir que el gobierno y el Imperio romanos no eran de su interés. En las *Tristes*, Ovidio narra cómo algunas veces él mismo con mano trémula hubo de tomar las armas para defender la ciudad de Tomis de los ataques enemigos,¹¹ y cómo echaba de menos su vida en la capital del Imperio.¹²

¹¹ El fragmento es como sigue:

Joven hui de la milicia los certámenes ásperos,
ni armas blandí con la mano, a no ser jugando;
hoy más anciano someto el costado a la espada,
y la izquierda al escudo, y mi canicie al yelmo.
Pues luego que de la altura da el guarda
señal de tumulto,
en seguida con trémula mano las armas visto.

(IV, I, 71-76, trad. de José Quiñones)

¹² Esto se aprecia en el transcurso de toda la obra.

Ahora bien, las razones que de su exilio él da en las *Tristes* y en las *Cartas desde el Ponto* (*carmen et error*), son insuficientes; las causas reales son desconocidas. Lo poco que se conoce se sabe por el mismo Ovidio: se declara inocente; no ha cometido él ningún crimen, sino acaso, un error. El pretexto aducido por Augusto fue la publicación del libro *El arte de amar* (*carmen*); y se ha aducido una complicidad en los escándalos amorosos de Julia, la hija del emperador, o algún tipo de conspiración política (*error*). Esto último explicaría el hecho de que, al subir Tiberio al poder, Ovidio hubiera perdido todas sus esperanzas de regresar a Roma, pues es posible que parte de la conspiración fuera contra los intereses del sucesor de Augusto.

Sabemos que murió en el exilio el 17 o 18 d.C.

Por lo que respecta a su obra, suele dividirse en tres grupos:

1. Poemas de juventud (del 25 al 2 a.C.): *Amores*, *Heroidum epistulae*, *Medicamina faciei femineae*, *Ars amatoria* (o *Ars amandi*) y *Remedia amoris*. En diversas épocas, se le han atribuido también *Nux* y la *Consolatio ad Liuiam*.

2. Poemas de madurez (hasta el año 8 d.C.): *Metamorphoses* y *Fasti*.

3. Poemas del destierro (desde el año 8 hasta su muerte): *Tristia*, *Ibis*, *Epistulae ex Ponto* y el fragmento del *Haliuticon*.

Se sabe de la tragedia *Medea*, pues sobreviven dos de sus versos; de una *Gigantomaquia* y de una composición, dedicada a la familia imperial, en la lengua de los getas, obras que no han llegado hasta la actualidad.

La popularidad de Ovidio continuó desde su época hasta el s. XVIII. Recuérdese que él mismo en las *Tristes* habla de su fama (IV,10,121-127) y dice que sus obras eran leídas por todo el orbe (IV,10,128).

Sin embargo, mientras que su destreza y su elegancia en la versificación nunca han dejado de causar admiración, su "tono amoral" y su "falta de seriedad" han tenido severa censura. Apenas ya avanzado este siglo, se han hecho nuevas consideraciones de estas opiniones,¹³ siendo replanteado el mérito de la obra de este ingenioso escritor.¹⁴

¹³ Pueden leerse los artículos "La actualidad de Ovidio" en *Simposio sobre la antigüedad clásica*, de Ruiz de Elvira, pp. 133-159 y "A new look at Ovid" en *Class. Outlook*, de Nethercut, W.R., Oxford, XLV, 1967-1968, pp.13-15,29-31,42-43, y 54-55.

¹⁴ Para el tema de la influencia de Ovidio en la literatura posterior, pueden consultarse, entre otros, Rand, E. K., *Ovid and his influence*, London, Harrap & Co, XII, 184 pp.; Gilbert Highet, *La tradición Clásica*, México, 1986, FCE, 2 vols.; y *Ovid renewed. Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, ed. by Charles Martindale, Cambridge Univ. Press, 1988, XIV+298.

LAS HEROIDAS

Descripción

Heroidas quiere decir "heroínas", o, de otro modo, "mujeres de leyenda". El libro que en la actualidad se conoce con este nombre, y en la antigüedad con el de *Epistulae Heroïdum*, consta de 21 cartas, las cuales se pueden dividir en dos partes. Las primeras 15, escritas probablemente en el tiempo en que Ovidio terminaba los *Amores*,¹ son cartas supuestamente redactadas por 15 mujeres de fama legendaria, en un momento crítico de sus vidas. Exceptuando la de Hipermnestra, todas ellas son cartas de amor y están dirigidas al hombre amado. Las otras 6 son posteriores y vienen en pares, la primera del hombre, la segunda la de la mujer. También son cartas de amor, con la diferencia de que en éstas el amor es correspondido, no representan un momento crítico en la vida de los personajes, ni responden a una circunstancia de abandono. Se cree que Ovidio tomó la idea de éstas, cartas con respuesta, de Sabino, amigo suyo, quien

¹ En el *Arte de amar*, III,345 y en *Amores*, II,18,19-34, poemas ambos de su juventud, Ovidio menciona sus epístolas.

había contestado a 6 de las primeras *Heroidas*.² Ninguna de estas respuestas ha llegado hasta nosotros.

Las *Heroidas* propiamente dichas contienen las siguientes cartas:

- 1 Penélope a Odiseo, después de casi veinte años de espera por su retorno.
- 2 Filis a Demofonte, después de haber perdido la esperanza del regreso de éste.
- 3 Briseida a Aquiles, después que ésta fue arrebatada por Agamemnon de las manos de Aquiles.
- 4 Fedra a Hipólito, su hijastro, declarándole su amor.
- 5 Enone a Paris, después que éste regresó a Troya con Helena como amante.
- 6 Hipsipila a Jasón, después que éste regresó de la Cólquida con Medea.
- 7 Dido a Eneas, después que éste se dio a la vela en su búsqueda de Italia.
- 8 Hermione, casada contra su voluntad con Neoptólemo, hijo de Aquiles, a Orestes, a quien estaba prometida.
- 9 Deyanira a Hércules, después que éste se hizo amante de Iole.
- 10 Ariadna a Teseo, quien la abandonó después que lo ayudó a matar al Minotauro.
- 11 Cánace a Macareo, después que ella recibió la espada mandada por Eolo, padre de ambos.
- 12 Medea a Jasón, después que él la dejó por Creusa.
- 13 Laodamia a Protesilao, después que él partió para Troya.
- 14 Hipermnestra a Linceo, después de haberse ella negado a dar muerte a éste.
- 15 Safo a Faón, después que él se fue de Lesbos.

² Cfr. *Amores*, II, 18, 27-34.

En cuanto a las cartas con respuesta, los personajes de las tres parejas son Paris y Helena, Leandro y Hero, Acontio y Cídipe.³

Hasta época reciente, se dudó de la autenticidad de las cartas IX (la de Deyanira), XV (la de Safo) y XVI-XXI (cartas dobles). Las razones que se aducen para la primera y las últimas son básicamente métricas. De la de Safo se dudó porque fue transmitida separadamente del resto, y porque, aun cuando la poetisa oscilaba entre la historia y el mito en la época de Ovidio, la posteridad la apartó de sus hermanas legendarias para colocarla entre los mortales. Sin embargo, las opiniones más comunes en la actualidad indican que las 21 cartas fueron escritas por Ovidio. En los *Amores*,⁴ Ovidio menciona algunas de sus epístolas, lo cual otorga a éstas carácter de autenticidad; entre éstas se cuenta una carta a Hipólito, sin duda, de Fedra: *Quod... Hippolytique parens Hippolytusque legant* (II,18,24).⁵

Jacobson⁶ opina que el orden en que estas cartas están presentadas tiene su importancia. Desde su punto de vista, Ovidio comenzó con Penélope porque ella representa el inicio de la literatura mítica: Homero; y terminó con Safo porque

³ Para efectos de este trabajo, las últimas 6 cartas no son consideradas como parte del corpus que forman las *Heroidas*, debido a su característica peculiar de tener respuesta y al hecho de ser posteriores, por lo cual, a partir de este momento, a menos que se indique lo contrario, la información proporcionada se referirá exclusivamente a las primeras 15 cartas. Sobra decir que éstas últimas comparten la gran mayoría de las características mencionadas para las primeras.

⁴ II,18,21-38.

⁵ "Lo que el padre de Hipólito e Hipólito, lean".

⁶ Jacobson, p. 409.

es ella quien se acerca más a la historia y menos a la mitología: a través de su persona como amante-poeta, dice, Ovidio pudo hablar de sí mismo como amante-poeta también.

Antecedentes

Podemos dividir los antecedentes de las *Heroidas* en dos tipos: aquellos que participaron de alguna u otra manera en la creación de la forma,⁷ y aquellos que sentaron las bases para el desarrollo del tema.⁸ Entre los primeros, se pueden mencionar, a grandes rasgos, los ejercicios retóricos, la tradición epistolográfica, la lírica griega, la poesía helenística --la elegía alejandrina-- y la elegía latina.⁹ De los segundos, se presume que sus fuentes fueron Homero (*Iliada* y *Odisea*) para las cartas I (Penélope), III (Briseida) y algo de la XVI (Paris) y la XVII (Helena), aunque de estas últimas es más directa su dependencia de los Ciprios; Apolonio de Rodas para la VI (Hipsipila) y la XII (Medea); Virgilio (*Eneida*) para la VII (Dido); Esquilo (*Danaides*) para la XIV (Hipermnestra); Sófocles (*Hermione* y

⁷ Algunos autores como Jacobson y Anderson dan a Propertio y a su *Elegía* IV,3 un lugar muy importante en este sentido. En esta elegía, Aretusa le escribe a su esposo, soldado que se encuentra en el Oriente, expresándole su amor por él.

⁸ Un estudio más detallado puede encontrarse en Jacobson, *Ovid's Heroides*, quien dedica todo un capítulo al tema, mencionando géneros literarios y obras griegas y latinas que él considera pudieron haber influido en Ovidio o haberle dado ideas para la creación de sus *Heroidas*.

⁹ De hecho, la elegía latina ha sido influida tanto por la lírica griega como por la elegía alejandrina.

Traquinias) para la IX (Deyanira), (*Rizotomoi*) para parte de la de XII (Medea); Eurípides (*Hipólito*) para la IV (Fedra), (*Eolo*) para la XI (Cánace), (*Medea*) para la XII (Medea), (*Protesilao*) para la XIII (Laodamia), y (*Alejandro*) para la XVI (Paris) y quizá para la XVII (Helena); Partenio para la V (Enone); Calímaco para la X (Ariadna), la XV (Safo), la XX (Aconcio), la XXI (Cídipe) y, posiblemente, la II (Filis), la XVIII (Leandro) y la XIX (Hero).

Pareciera que la intención de las *Heroidas* era que fueran vistas sobre el trasfondo de un modelo literario mayor que diera luz a la creación literaria recién elaborada y que, al mismo tiempo, recibiera nuevos elementos. Desafortunadamente no podemos, como lectores modernos, compartir las expectativas de los lectores antiguos ni apreciar completamente la habilidad de Ovidio en sus adaptaciones, debido a que un gran número de estas fuentes nos son ahora desconocidas.

El poeta reclamó, en *Ars Am.* 3,345-346, las *Heroidas* como obra de su propia invención (refiriéndose con seguridad al género literario): "*Vel tibi composita cantetur Epistula uoce;/ Ignotum hoc aliis ille nouauit opus*".¹⁰ Al respecto ha existido polémica, pues aunque no han sobrevivido obras que lo desmientan, no se sabe con exactitud a qué se refiere Ovidio cuando utiliza el término *nouauit*. Quizá quiera decir que ha renovado un género tomado de los griegos, o bien, que

¹⁰ "O por ti con compuesta voz sea cantada una Epístola;/ ignorada a los otros, él inventó esta obra" (trad. de Rubén Bonifaz Nuño).

ha innovado, es decir, que las *Heroidas* son una forma literaria príncipe en su género.

Lo que sí se puede asegurar, basándonos en la propia obra, es que la forma literaria de las *Heroidas* no tiene precedentes propiamente dichos en la literatura antigua, aunque se trate de cartas (y ciertamente no las primeras).¹¹

Características

Las *Heroidas* son discursos en forma de verso, escritos, supuestamente, por mujeres. Su tema es principalmente el amor.¹² Completas en sí mismas, son independientes unas de otras, aunque en cierta medida están entrelazadas; es decir, forman unidad, debido al juego de elementos esparcidos a lo

¹¹ Para una idea general de la influencia de las *Heroidas* en la literatura posterior, léase la introducción a las *Heroidas* de Ovidio de Francisca Moya del Baño, Madrid, 1986, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Col. Hispánica de autores griegos y latinos, XCI+202 pp. Por otro lado, H. Dörrie hace un trabajo exhaustivo en *Der heroische Brief*, Berlín, 1968, y antes en, "L' épître héroïque dans les littératures modernes. Recherches sur la postérité des *Epistulae Heroidum* d' Ovide", *Rev. de Litt. comparée* (Paris, Didier), XL, 1966, 48-64. Antonio Alatorre habla de la influencia de las *Heroidas* en la literatura española en *Las Heroidas de Ovidio y su huella en las letras españolas*, México, Impr. Universitaria, 1950, 96 pp.

¹² Barsby dice que en algunos casos el amor no es la única y ni siquiera la emoción dominante, y que Ovidio estaba interesado en explorar otros aspectos de la personalidad. Pone como ejemplos a Briseida y a Hermione. La primera dependía de Aquiles para su seguridad futura y su emoción dominante es el miedo; la segunda, dice, es víctima de inseguridad emocional reprimida desde su niñez (p. 15). Hipermnestra no escribe una carta de amor. Ella escribe pidiendo a su primo que le salve la vida, así como ella, en su momento, salvó la vida de él.

largo de los poemas, que relaciona unas con otras de manera sutil. Están presentadas como cartas formales, en las cuales el escritor real (autor) y el que supuestamente escribe (emisor) no son el mismo; éste último, junto con el receptor (o destinatario), es un personaje mitológico.¹³ Aunque indudablemente informan, sin embargo la información de las misivas con frecuencia es ya conocida por el receptor. Algunas veces se dirigen a personas distintas del destinatario,¹⁴ y es común que existan referencias a este último en tercera persona. Por pertenecer al mundo del mito, aunque desde perspectivas nuevas e inesperadas, presentan historias y personalidades conocidas; el lector sabe lo que le espera a la heroína, y por ello, hay un indicio de futilidad irónica o trágica, esencial para la obra. Por la trama, se presentan deliberaciones introspectivas que casi olvidan al receptor: esto crea un mundo en que las realidades objetiva y subjetiva no pueden distinguirse.

Ahora bien, por discurso entiendo un razonamiento acabado, puesto en acción a través del lenguaje de manera oral o escrita. Al decir que son discursos completos en sí mismos, me refiero a que son autónomos; esto es, gracias al común conocimiento de la mitología, moneda corriente en la

¹³ Ya vimos que Safo, en un momento dado, podía ser considerada personaje mitológico.

¹⁴ En la carta VII, *Dido a Eneas*, los versos 191 y 192 están dirigidos a Ana, hermana de Dido. En la carta IX, *Deyanira a Hércules*, en los versos 143-158 y 165-168, Deyanira deja de dirigirse a Hércules específicamente, mencionándolo de paso, en el verso 168, junto con otras personas amadas.

antigüedad, y a la manera en que las heroínas presentan los sucesos, el lector podía leer cualquiera de las cartas sin que fuera necesario rodearla de un contexto que la explicara o a través del cual ésta se entendiera, al contrario a lo que ocurre en nuestro tiempo; hoy, a veces es necesario esparcir aquí y allí explicaciones mitológicas que hagan comprensible y disfrutable la lectura el texto.

Como cartas que son, cuentan con un emisor, con un receptor y con un mensaje que no tiene, por lo general, visos de llegar a su destino. Es evidente, por lo tanto, que no son cartas con pretensiones de realidad, ya que las contradicciones que en ellas se encuentran les restan verosimilitud.¹⁵ En la antigüedad, el género epistolar debía tener un estilo gracioso y simple; su propósito principal debía ser, por una parte, informar; por la otra, ser persuasivo (o intentar serlo); las cartas debían tener abundantes rasgos de carácter del escritor, y su tono debía ser el de una conversación.¹⁶ Es posible que Ovidio hubiera escogido este género debido a sus características, y porque no era necesaria una ficción escenográfica, ya que la carta crea por sí misma una atmósfera dramática inmediata.

Llama la atención la manera en que Ovidio mezcló tan ingeniosamente los elementos de la forma epistolar antes

¹⁵ Aunque toco este tema más adelante, adelanto el ejemplo más obvio: Ariadna se encontraba abandonada en una isla desierta; así, no sólo no había posibilidades de que mandara una carta, sino que ni siquiera tenía con qué escribirla.

¹⁶ Cfr. Demetrio, pp. 173-177.

mencionados, con los elementos del mundo del mito, para obtener un resultado doble: por una parte, nos presenta algo tan común, práctico y real como lo es una carta; por otra, nos remonta al mundo de la fantasía, debido a que el emisor y el receptor de la carta están fuera del alcance de la realidad. Esta dualidad podría restar credibilidad a la lectura, para aquellos que se olvidan de que en el universo de la literatura todo es posible. "Ovidio", dice Fränkel,¹⁷ "era consciente de lo improbable de su tema, pero no se preocupaba por esa clase de realismo. Para él, una carta era un medio obvio para una petición a larga distancia, así que él pretendió que las cartas habían existido en la realidad".

Ahora bien, las *Heroidas* representan un avance en el tratamiento que da Ovidio al mito. En sus *Amores*, elegías amorosas, éste es una mera fuente de exempla, mientras que en las *Heroidas* se convierte en materia para poesía en sí mismo. Pareciera, dice Barsby,¹⁸ que el propósito de Ovidio era revitalizar el mito, abordándolo desde un nuevo ángulo y dándole un nuevo realismo psicológico. ¿Cuál es este nuevo ángulo? Si vemos las *Heroidas* como un todo, no como poemas desligados unos de otros, podemos percibir cómo cierto evento o mito es tratado bajo distintas perspectivas en diferentes cartas, lo cual da pie a que el lector entienda este evento o mito, no como una entidad absoluta, sino como la suma de perspectivas individuales que se relacionan con

¹⁷ Fränkel, p. 38.

¹⁸ Barsby, J., p. 15.

éste. Algunos de los temas que reciben distintos tratamientos son la guerra de Troya y los mitos de Teseo y Jasón. Varios elementos los aportan: para la guerra de Troya, Penélope, Briseida, Enone, Dido, Laodamia, Hermione, Paris y Helena; para el mito de Teseo, Ariadna, Fedra y Filis; para el mito de Jasón, Hipsipila y Medea.

Asimismo, es indudable que Ovidio sentía gran simpatía y comprensión por el punto de vista femenino; basta con hojear cualquiera de sus poemas para que el lector se dé cuenta de que ciertamente conocía la naturaleza femenina. De este modo fue capaz de recrear estos personajes que se expresan por su propia voz; esto es, la voz es siempre de mujer y expresa pensamientos y emociones femeninas. Sin embargo, de la heroínas se critica que no están situadas cronológicamente en el tiempo que a cada una le corresponde, sino que están rodeadas del aire algo afectado de la sociedad y de las maneras corrientes de la época del propio Ovidio;¹⁹ además, como ni siquiera utilizan su propio lenguaje, pareciera que éste es el del autor y no el de ellas. Ambas cosas, se dice, producen cartas artificiosas.²⁰

¹⁹ En el inciso "La elegía amorosa y las *Heroidas*" menciono el parecido de las heroínas con las *puellae* de la sociedad augustea.

²⁰ Haley (pp. 18-25) dice que de las *Heroidas* se puede criticar que Ovidio no creó ningún gran personaje femenino. Ellas, continúa, pertenecen a un mundo de leyenda encantador, pero irreal. No son suficientemente humanas, ya sea para ser grandiosas, ya sea para ser débiles. No hay ningún personaje gloriosamente malo. Hay muy poca nobleza de carácter verdadera. Aunque los personajes son animados y a veces hasta suficientemente patéticos como para provocar simpatía, nunca alcanzan una personalidad que conmueva con sus penas o sus sacrificios.

Esto último también se dice acerca del manejo que de su ingenio hace Ovidio, y, por lo tanto, acerca de los rasgos humorísticos diseminados a lo largo de la obra. Para algunos autores, esto resta credibilidad a las emociones de las heroínas e implica que la obra no es seria.

También se dice que las *Heroidas* son una serie monótona de cartas donde uno se encuentra con la misma situación o la misma queja una y otra vez.²¹ Si bien es cierto que las situaciones por las que atravesaron y atraviesan las heroínas son muy semejantes, también lo es el que cada caso tiene sus circunstancias únicas y el que, de hecho, las heroínas son personajes muy diferentes entre sí, por lo cual cada una maneja su situación de manera muy particular. Casi todas, y Fedra entre las exceptuadas, han sido abandonadas o dejadas por sus amantes: ocho, cuyos hombres se embarcaron para no regresar (Filis, Enone, Hipsipile, Dido, Deyanira, Ariadna, Medea y Safo); dos, cuyos maridos fueron a la guerra (Penélope y Laodamia); Hermione fue separada de su amado por la fuerza; seis están a punto de morir, ya sea por su propia mano, ya sea por la de un tercero (Filis, Dido, Deyanira, Cánace, Hipermnestra y Safo)²²; dos están involucradas en

²¹ Algunos estudiosos contemporáneos, como Greenhut, Barsby, Mack y Jacobson, opinan que para Ovidio fue un reto, el cual asumió gustoso, el tratar estos temas tan parecidos y darle a cada uno un tratamiento singular, y que sólo los lectores atentos pueden disfrutar verdaderamente, al descubrir las sutilezas y matices esparcidos a lo largo de la obra.

²² Aunque Ovidio no insinúa ni menciona la muerte de Fedra, la historia nos dice que la podríamos incluir en la lista.

amores ilícitos (Cánace y Fedra); dos fueron abandonadas por la misma persona, Jasón (Hipsipila y Medea); dos recogieron marinos naufragos (Filis y Dido). Sin embargo, la edad, la educación, la ubicación geográfica, los ancestros, los amantes y el propósito de las cartas, hacen que la ilusión de semejanza desaparezca.

Se suele catalogar a las *Heroidas* como cartas de amor escritas por mujeres abandonadas: esto, como enunciado generalizante, es inexacto, además de superficial, pues, si bien es la situación de la gran mayoría, todas ellas tienen un variado número de elementos que las enriquece, las caracteriza y las hace únicas. De hecho, ni todas las heroínas fueron abandonadas, ni el abandono de todas es deliberado.

Hay también numerosos patrones mitológicos repetidos y alusiones cruzadas, lo cual, junto con lo anterior, genera una cierta sensación de unidad, una coherencia en el mundo del mito. Las relaciones de parentesco, por ejemplo, son muestra plausible de esto: Teseo, Hipólito y Demofonte (este último, hijo de Fedra y de Teseo) pertenecen a un mismo núcleo familiar; Helena y Hermíone son madre e hija; Fedra, Ariadna e Hipsipile también están emparentadas: Hipsipile es nieta de Ariadna, y ésta y Fedra son hermanas.

Del mismo modo, hay rasgos en común que se encuentran en la forma de expresión de las heroínas, como serían, por ejemplo, que casi todas hablan de los favores prodigados a sus amantes; que casi todas están orgullosas de sus ances-

tros y los mencionan²³, y que casi todas en algún momento se ponen en actitud de suplicantes.

A pesar de estas interrelaciones tan bien tramadas, que de alguna manera dan movimiento al conjunto de la obra, sustancialmente, en el transcurso de las cartas, no está pasando nada. Todos los hechos están en el pasado o en el futuro. La única "acción" está dada por el fluir de emociones y pensamientos que la heroína va expresando con el transcurrir de su discurso. Puede decirse, entonces, que las cartas representan tan sólo un punto en el espacio y tiempo de la mitología, que no transforman ni añaden hechos al universo mítico, sino que lo enriquecen y lo llenan de color con las emociones que dejan percibir estas mujeres.

Ovidio ofrece a sus lectores la posibilidad de adentrarse al mundo de seres relegados en la historia mitológica por los grandes héroes, quienes ocupan el lugar principal en los sucesos, opacando la importancia de aquellos personajes que se ven afectados por sus acciones. Así, el poeta dio vida y voz a sus heroínas, que de otro modo seguirían vagando silenciosas por los pasillos de la mitología, musitando, del libreto, sus papeles secundarios; él las convirtió en lobas, y su aullido se escucha hasta las regiones más altas del Olimpo.

²³ El motivo de los ancestros ilustres, dice Jacobson (p. 399), aparece por lo menos una docena de veces, y fluctúa de un esfuerzo por parte de la heroína de persuadir a su amado de la valía de ella, a un intento por convencerlo a él de su propia valía.

La elegía amorosa y las *Heroidas*

Las cartas están compuestas en disticos elegiacos, que son los versos propios de la elegía amorosa romana.²⁴ Estos consisten en dos versos desiguales: el primero es un hexámetro dactílico; el segundo, un pentámetro. Su representación gráfica es la siguiente:

-uu -/uu -/u/u -/uu -uu -u hexámetro dactílico

-- -/- -/- -/- -

-uu -uu -/ -uu -uu - pentámetro

-- -- /

A continuación, y para ilustrar lo anterior, presento medidos los primeros cuatro versos de la *Heroida IV* de Ovidio.

²⁴ Bacca (p. 196) dice que la elegía es el género por excelencia para expresar pensamientos tristes y dolorosos. Según Bayet (p. 259), Ovidio es el primero que se propone organizar en poemas extensos los temas elegiacos. Para Mack (p. 69), Ovidio fue el último de los poetas elegiacos de amor en Roma. Ovidio, dice Currie (p. 148), criatura de memoria e imaginación y prendado por un gran amor de la poesía, como muchos de su raza y edad, no mantenía una actitud estable ante las vicisitudes de la vida. No fue, pues, accidente que escogiera el género elegiaco, ya que era tradicionalmente *leuis*, y que sintiera que empleándolo podría él realizarse y expresarse a sí mismo, pues reconocía su propia incertidumbre e innatas contrariedades. Para Kennedy (p. 411), el que Ovidio hubiera elegido este género, lo señala como indiferente a las serias esperanzas de la edad augustea en el renacimiento de la moral y de las letras, pues la elegía tenía una tradición de licencia, además de que los escritores elegiacos habían sido oponentes políticos de los regímenes de César y Octavio.

Quā̄ nisi tū / dederis, / caritura (e)st ipsa, salutem
 Mittit Amazonio / cressa puella uiro.
 Perlege, quodcumque (e)st. / Quid epistula lecta nocabit?
 Te quoque (e) in hac aliquid / quod iuuet esse potest.

Por el metro, pues, y también por el tema, las *Heroidas* están ligadas a la elegía amorosa romana. Esta última se caracteriza, a grandes rasgos, por la importancia que se concede a las emociones del poeta, mismas que son expresadas, como mencioné arriba, en dísticos elegiacos. Los temas representativos de la elegía romana, aunque también se hayan cultivado en otro tipo de metros, eran las audacias y los temores de los amantes, la aspiración a la naturaleza bucólica, la enfermedad, la separación y la muerte, los arrebatos y la desesperación, los recuerdos, las narraciones o menciones mitológicas, los nacimientos y las bodas. Un recurso lírico muy gustado después de Catulo, era el de bruscos cambios de punto de vista dentro de un mismo poema. Además de la variedad en la temática, digna de mención es la atención que los escritores de elegía prestaron a la forma de presentar sus temas, es decir, a la importancia y al cuidado que significaban las dificultades técnicas con que se iban encontrando al tiempo de crear sus obras, por lo que se descubre en ellas una dosis de arte muy elevada.

Las *Heroidas*, aunque presentan algunas características propias de la elegía (el lenguaje y las preocupaciones, la actitud antiheroica, la predisposición de ánimo a las

lágrimas y a las quejas, la separación del ser amado, y, esencialmente, la infelicidad), difieren de ella en algunos aspectos fundamentales:

Tanto por las quejas, como por la ira y la infelicidad presentadas en los escritos, tanto el poeta-amante de la elegía como las heroínas tienen características similares. Sin embargo, a diferencia del poeta-amante, que nunca muere de amor, algunas de las heroínas tienen un fin trágico, lo que hace que la situación de ambos difiera. Del mismo modo, curiosamente el ambiente épico con que Ovidio rodeó a sus personajes en las *Heroidas*, los aleja del poeta elegíaco.

En la elegía, el poeta está enamorado de un sueño de su propia creación, por lo que pone a su amada en un pedestal, hasta que se da cuenta de que la mujer es humana y entonces sufre una decepción. En las *Heroidas*, en cambio, Ovidio no limitó el argumento de los poemas a las situaciones del amante elegíaco, sino que abrió el mundo de la mitología, es decir, tomó sus argumentos del vastísimo campo mitológico, donde hay un rango de situaciones y de personajes muy amplio y una gran oportunidad para el drama y para el pathos. A pesar de esto, las heroínas, por sus características, se parecen más a las puellae de la época de Augusto que a las heroínas de la épica. Son caprichosas y seductoras, muestran sus sentimientos de una manera muy humana y no pretenden en ningún momento sacrificarse en aras del desenvolvimiento del mito o por el bien de otras personas o de la patria.

Esto puede apreciarse en las palabras de la Dido de la épica y en las de la Dido de las *Heroidas*:

Si al menos, de ti, algún retoño hubiera sido tomado
por mí antes de tu fuga; si para mí algún párvulo Eneas
jugara en el patio, quien, al fin, te recordara en su
rostro,
no, en verdad, del todo cautiva o abandonada me viera.

Virgilio, *Eneida*, IV, 326-330²⁵

La de Ovidio, en cambio, dice así:

Quizás, ¡oh infame!, dejas encinta a Dido; quizás una
parte de ti palpita en mi cuerpo. Entonces este pobre
niño sufrirá la misma suerte que su madre, y, sin que
haya nacido, tú serás el autor de su muerte; morirá
junto con la que le da el ser este hermano de Iulo, y
los dos, unidos, habremos de perecer por una misma sen-
tencia.

Ovidio, *Heroidas*, VII, 133-138²⁶

Por último, en la elegía se expresa una situación ubicada en el tiempo mismo del poeta-amante, es decir, la figura del poeta está siempre presente; se trata de poesía personal en que el poeta exhibe sus emociones. En cambio, en las *Heroidas*, Ovidio da voz a sus heroínas, expresando, de este modo, los sentimientos de ellas, y no los suyos; ubicando, además, la situación en el mundo de la Grecia mítica, en lugar de en la Roma de Augusto. Sin embargo, podemos decir que Ovidio moderniza las situaciones heroicas, más bien que intenta heroizar situaciones eróticas cotidianas.

²⁵ Traducción de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, 1972.
²⁶ Traducción de Antonio Alatorre, UNAM, 1950.

El propósito de las *Heroidas*

Hay quienes dicen que las *Heroidas* son meros ejercicios retóricos y que la esencia del trabajo es expresar ingenio, capacidad retórica e ironía; otros, que son estudios de psicología femenina; otros, que son una burla al tratamiento del mito dado hasta entonces; otros, finalmente, que son una parodia de discursos persuasivos.

Yo considero que el propósito último de un artista es expresarse a sí mismo a través de su creación. Así, las *Heroidas* son simplemente el resultado del impulso creador de Ovidio quien puso en juego elementos de retórica, mitología y tradición literaria, junto con su conocimiento de la sociedad romana, y, sin duda, de su propia vida, para manifestar en una obra "nueva", su manera particular de hacer arte. Ahora bien, como lectores, lo que debe importarnos es lo que la obra de arte, en sí, nos dice y el cómo lo dice.

Por la lectura de las epístolas, puede apreciarse el propósito de cada una de ellas, ya que las heroínas mismas lo expresan. Penélope, Dido, Filis, Ariadna, Safo, Enone, Hipsipila, Deyanira y Medea exhortan a sus amantes a que vuelvan a ellas; sin embargo, los amantes de las dos primeras se fueron para cumplir su deber; Filis y Ariadna fueron abandonadas sin más, en tanto que las últimas cinco fueron abandonadas, cada una, porque su amante se había vuelto emocionalmente con otra persona; Briseida, Hermione e

Hipermnestra piden ser rescatadas; Fedra pretende seducir; Cánace, despedirse; Laodamia exhorta a su esposo a cuidarse. Pero, inocente sería permanecer por mucho tiempo en el plano de lo obvio. Ovidio conocía, tanto o más que lo que en la actualidad se conocen, las historias y el final dramático de casi todas las heroínas.

De hecho, pues, las posibilidades de que las cartas puedan alcanzar su propósito, son irrisoriamente escasas, debido a las circunstancias existentes alrededor de las heroínas. En principio, en algunos de los casos las cartas o no tenían manera de llegar a su destinatario, o era muy poco probable que esto sucediera. Valgan algunos ejemplos: Penélope no tiene idea del destino de Ulises; Eneas se ha hecho a la vela y Dido está a punto de darse muerte, no de mandar un barco mensajero que siga a su amado para entregar la misiva; Ariadna no tenía ninguna probabilidad de encontrar a alguien que entregara su carta; Deyanira se entera de la muerte de Hércules antes que la carta esté finalizada y, no obstante, la termina; Hipermnestra está encerrada y no cuenta con el apoyo de nadie, así que es improbable que pudiera conseguir algo con que escribir y luego un mensajero; Protesilao ha partido para Troya, y habrá de ser el primero de todos los griegos en morir,²⁷ por lo que la carta de Laodamia, si hubiera sido enviada, nunca habría llegado a sus manos. En otros casos, como los de Enone, Hipsipila y

²⁷ Homero, II, 698.

Medea, es muy poco probable que, de haber sido enviadas, los destinatarios hubieran querido leer las cartas. Más plausible me parece el envío de las cartas de Safo, Briseida, Hermione, Cánace y Fedra. La de esta última es la única que, se supone, llegó a su destinatario.

Ahora bien, por lo anterior, se puede observar la malicia de Ovidio, quien, con singular habilidad, ha escrito cartas diseñadas para persuadir (o disuadir) en circunstancias en que la persuasión (o disuasión) está de más: para que surta efecto la elocuencia de las heroínas, sus destinatarios deben, en primer lugar, querer leer o escuchar lo que ellas tienen que decir, y, como acabamos de ver, a veces el destinatario no está interesado, por lo cual las heroínas están verdaderamente abandonadas; por otra parte, aquellos que pudieran querer saber lo que sus amadas tenían que decirles, no pueden hacer nada por ellas debido a las circunstancias en que ellos mismos se encuentran: es el caso de Ulises, Eneas, Orestes, Linceo, Macareo y Protesilao.

Así pues, me parece que el propósito último de las heroínas era, como el del artista, expresarse, ya que las cartas no tenían ninguna utilidad práctica. Todas las heroínas, con la excepción de Hipermnestra, cuya carta es una petición de ayuda, mas no de amor, son mujeres profundamente enamoradas, las cuales, por una u otra razón, se encuentran separadas del ser amado. Por esto, una de las

características principales de casi todas las cartas es la expresión del dolor causado por esta separación.

Entonces, si queremos creer por un instante que estas mujeres existieron, que escribieron unas cartas y que su dolor por la pérdida del ser amado era semejante al que sentimos quienes no somos personajes legendarios, entonces, repito, el objeto de las heroínas era expresar su dolor, sus múltiples y paradójicas emociones, transformando el grito ahogado del vacío interior en voz, en letras, en carta recipiente en lugar de en carta mensajera. Porque, además, si nos permitimos quedarnos en el mundo de la fantasía un poco más, seguramente en muy pocos casos estas mujeres tuvieron un receptor de sus emociones más benévolo que el papel en blanco.

* * *

Para mí, entonces, las *Heroidas* son cartas ficticias escritas por personajes mitológicos o legendarios que, mientras que en su forma externa tienen como objetivo presentar una súplica de algún tipo, inútil por lo general, de hecho expresan emociones de una manera artificiosa en el marco contextual de una relación de pareja que ya se ha dado o que se pretende que se dé. Como cartas, contienen rasgos de carácter que las hace pintorescas, y están cercanas al lector por ser el género epistolar de uso tan común. Además, al estar escritas por personajes mitológicos, forman parte de

un mundo que se rige por ciertas normas conocidas por el lector, pero al cual éste no pertenece; el hecho de expresar emociones invita al lector a participar de este mundo en el cual de otro modo su entrada no estaría permitida. Como ficción, presentan rasgos artificiosos, lo cual las aleja de la realidad. El que estén escritas de manera artificiosa aleja a la emoción de la emoción misma, y sitúa al lector, que para entonces ya está involucrado sin remedio, en las redes del uso del lenguaje. De este modo, puede estremecerse con la ira, la ternura, el amor, el enojo, el temor, de las heroínas y, al mismo tiempo, sonreír ante la disposición del banquete expuesto ante su vista, y disfrutar de las interrelaciones existentes entre mitos, personajes y sucesos, y de la manera en que Ovidio aprovechó las múltiples posibilidades de juego con el lenguaje que le proporcionaron el conocimiento de la retórica y su sangre de poeta.

Así pues, con su lectura, las *Heroidas* seducen y sacuden al lector, quien se deja arrastrar por este remolino que se fue forjando desde tiempos inmemoriales y, quien, finalmente, sueña el amor en brazos de estas apasionadas mujeres de leyenda.

FEDRA

Presentación

El argumento de esta historia: una mujer casada que intenta seducir a un joven casto y causa su perdición al ser rechazada, se encuentra de manera muy semejante en otras culturas.¹ Es probable que esto se deba al trasfondo moral que la historia conlleva, ya que ha sido común que la mujer casada sea muy joven, y que el esposo sea de más edad. Esto acarrearía problemas maritales obvios, especialmente si el matrimonio era arreglado. Acaso este tipo de narraciones tuviera como propósito prevenir en las distintas sociedades un comportamiento liviano por parte de la mujer. Sobra decir que del comportamiento del hombre había que preocuparse menos debido a las distinciones que las sociedades han otorgado a este. A manera de ejemplo, cito de la *Biblia* (versión de Eoloño Nácar Fuster y de Alberto Colunga) la historia de José y la mujer de Putifar.

¹ Cabe mencionar que este argumento de la mujer casada enamorada de un hombre casto es recurrente en la historia. El mito de Fedra en particular se encuentra plasmado en el *Decamerón* (segunda jornada, novela octava), donde encontramos que la esposa del hijo del rey de Francia utiliza el mismo tipo de argumentos que Fedra para tratar de seducir al conde de Amberes.

Entre tanto, a José, que había sido llevado a Egipto y comprado a los ismaelitas por Putifar, ministro del Faraón y jefe de la guardia egipcia, le protegió Yavé, que hizo prosperar todas sus cosas. Estaba en casa de su señor, el egipcio, que vio que Yavé estaba con él, y que todo cuanto hacía, Yavé lo prosperaba por su mano. Halló, pues, José gracia a los ojos de su señor, y le servía a él.

Hízole mayordomo de su casa, y puso en su mano todo cuanto tenía. Bendijo Yavé por José la casa de Putifar, y derramó Yavé su bendición sobre todo cuanto tenía en casa y en el campo, y él lo dejó todo en manos de José, y no se cuidaba de nada, a no ser de lo que comía. Era José de hermosa presencia y bello rostro.

Sucedió después de todo esto que la mujer de su señor puso en él sus ojos, y le dijo: "Acuéstate conmigo". Rehusó él, diciendo a la mujer de su señor: "Cuando mi señor no me pide cuentas de nada de la casa y ha puesto en mi mano cuanto tiene y no hay en esta casa nadie superior a mí, sin haberse reservado él nada fuera de ti, por ser su mujer, ¿voy a hacer yo una cosa tan mala y a pecar contra Dios?" Y como hablase ella a José un día y otro día, y no la escuchase él, negándose a acostarse con ella y aun a estar con ella, un día que entró José en la casa para cumplir con su cargo, y no había nadie en ella, le cogió por el manto diciendo: "Acuéstate conmigo". Pero él, dejando en su mano el manto, huyó y se salió de la casa. Viendo ella que había dejado el manto en sus manos y se había ido huyendo, se puso a gritar, llamando a las gentes de su casa, y les dijo a grandes voces: "Mirad, nos ha traído a ese hebreo para que se burle de nosotros; ha entrado a mí para acostarse conmigo, y cuando vio que yo alzaba mi voz para llamar, ha dejado su manto junto a mí y ha huido fuera de la casa". Dejó ella el manto de José cerca de sí, hasta que vino su señor a casa, y le habló así: "Ese siervo hebreo que nos has traído ha entrado a mí para burlarse de mí, y cuando vio que alzaba mi voz y llamaba, dejó junto a mí su manto y huyó fuera". Al oír su señor lo que le decía su mujer, esto y esto es lo que me ha hecho tu siervo, montó en cólera, y cogiendo a José, le metió en la cárcel donde estaban encerrados los presos del rey, y allí en la cárcel quedó José.

Génesis, 39

Fedra

El nombre de Fedra se menciona por primera vez en la literatura griega en la *Odisea*, XI,321, junto con los nombres de Procris y Ariadna, cuando Odiseo cuenta su viaje al Hades. La palabra viene del adjetivo φαῖδρός, que significa "brillante", "claro". De aquí que algunos² entiendan el mito de Fedra e Hipólito como una alegoría de la naturaleza: Fedra vendría siendo la Aurora "brillante", e Hipólito, la obscuridad; de tal suerte que la destrucción de Hipólito por Fedra representa un cuadro del amanecer: la lucha entre la luz y las sombras.

El mito de Fedra e Hipólito³

En los tiempos remotos en que los dioses eran vistos entre los hombres y en que los héroes realizaban innúmeras hazañas, existió en la isla de Creta un monarca muy poderoso,

² Cfr. RE, 8,II,1865,31.

³ De los mitos generalmente se tiene más de una versión, aunque por lo regular una o dos son las que predominan. Los sucesos relatados en este capítulo están tomados de las versiones comúnmente conocidas. Algunas fuentes para el mito de Fedra e Hipólito son Apolodoro, *Epítome*, 1.18; Pausanias, 1.18.5, i.22.1, i.22.2, i.27.4, ii.31.6, ii.32.1-2, ii.32.8; Ovidio, *Heroidas*, IV; *Metamorfosis*, xv 506 y ss.; *Fasti*, v.309-310, vi.737 y ss.; Séneca, *Hipólito*; Eurípides, *Hipólito*; Diodoro Sículo, iv.62; Higino, *Fábulas*, 47; Plutarco, *Vidas Paralelas*, 34; Filóstrato, *Vida de Apolonio de Tiana*, vii.42; Estrabón, iii.263 y ss, v.3.12; Suetonio, *Calígula*, 35; y Servio, *Comentarios sobre la Eneida de Virgilio*, vi.136 y vi.480.

conocido por la excelencia de sus navíos y por el destino fatal de su familia: el rey Minos.

El rey estaba casado con Pasifae, hija del Sol, con quien tuvo varios hijos. Ariadna y Fedra se cuentan entre ellos.

Miembro de esta familia era el temible Minotauro, monstruo mitad hombre, mitad toro, hijo de Pasifae y de un toro blanco salido de las aguas. El Minotauro devoraba a los siete mancebos y a las siete doncellas que eran enviados para su alimento cada nueve años desde Atenas como tributo, y vivía en un laberinto construido por el mejor artífice de su tiempo, Dédalo, a quien la diosa Artemisa había enseñado el arte de la herrería.

En cierta ocasión, el joven ateniense Teseo, hijo del rey, decidió formar parte de la comitiva tributaria para ver si lograba matar al Minotauro y acabar con la despiadada costumbre. Egeo, su padre, estaba desconsolado, pues hacía poco, y con dificultad, que había recobrado a su hijo: éste había estado viviendo con Etra, su madre, quien había sido poseída por Egeo y Posidón la misma noche en que aquél fue engendrado; se dice que el dios había cedido la paternidad a Egeo, quien deseaba ardientemente un hijo.

Sin embargo, animado por el valor de su hijo y por la honra que la hazaña conllevaría, Egeo permitió que Teseo organizara la expedición. Éste, para aumentar el número de varones, se disfrazó de doncella, pues necesitaba la mayor cantidad de manos masculinas posible. Al llegar a Creta,

Ariadna vio en Teseo, a pesar de su indumentaria femenina, al atractivo y osado varón que era, y al momento se enamoró de él.

Vencer al Minotauro no era empresa fácil, ya que muy pocos conocían los intrincadísimos corredores que formaban el laberinto. Para fortuna de Teseo, Ariadna era poseedora del secreto, y ella por amor estaba dispuesta a traicionar a su familia. Así pues, le regaló a Teseo un finísimo cordel irrompible que le mostraría el camino de regreso, una vez que la muerte del monstruo se hubiera consumado. Con las instrucciones y el hilo conductor dados por la joven, Teseo encontró al Minotauro sin dificultad. Ante su presencia, quedó paralizado, como si hubiera visto a la Gorgona. El monstruo no era solamente grande, sino espantoso, como sólo un contador de historias hubiera podido imaginar. Haciendo acopio de todo su valor, Teseo luchó contra el monstruo hasta conseguir la victoria, dándose prisa en salir del tenebroso y húmedo lugar, siguiendo el hilo que había dejado y sin el cual hubiera perecido perdido en el misterioso laberinto.

De este modo, la misma noche en que Teseo acabó con el Minotauro, los atenienses salieron de Creta llevando con ellos a Ariadna, quien ya se veía esposa del matador de su medio hermano. Navegando por el mar Egeo, hicieron alto en la isla de Naxos, donde descansaron por algunos días y consiguieron provisiones frescas.

Una mañana, Ariadna despertó para descubrir que el barco de Teseo se había hecho a la vela y que ella quedaba abandonada en la isla. Tales fueron su dolor y tristeza, que cada minuto de vida le era insoportable. Hasta las mismas piedras se estremecían al verla correr desesperada por la playa, gimiendo y mesándose los cabellos, desgarrándose las vestiduras y gritando la traición de su amado. El dios Baco escuchó sus lamentos y, al verla, quedó prendado de ella. Baco y Ariadna se casaron poco tiempo después.

Teseo continuó victorioso su viaje hacia tierras de Egeo, pero olvidó izar la bandera triunfal, como había acordado con su padre antes de partir para Creta. Egeo, al no verla, no esperó a que el barco llegara a puerto para que le dieran la noticia de la muerte de su hijo, y él mismo, para privarse de la vida, se precipitó desde lo alto de las rocas. Teseo, entonces, pisó el suelo de Atenas como rey.

De Teseo se cuentan otras hazañas, y una de ellas es su visita al reino de las amazonas junto con Piritoo y otros amigos. Cuando los guerreros llegaron, las amazonas se sintieron halagadas por recibir a tan apuestos huéspedes, y los recibieron gustosas, de manera que ahí permanecieron ellos por algún tiempo. Diferentes historias se narran acerca de esta estancia. Lo que de cierto se sabe es que, de esta aventura, a Teseo le quedó un hijo llamado Hipólito, quien tuvo como madre a Antíope, la reina de las amazonas. Tiempo después, el mismo Teseo se vio forzado a matar a Antíope

cuando ésta, celosa, trató de impedir su boda con Fedra, una de las hijas del rey de Creta, como ya se dijo.

Es un misterio cómo o cuándo se convino el matrimonio de Teseo con Fedra, la hermana de Ariadna, pero el hecho es que éste se consumó, acaso con fines políticos, y Fedra entró a formar parte de la familia real ateniense, lo cual, desafortunadamente, la condujo a la desgracia. De esta unión, Acamante y Demofonte fueron producto.

Ahora bien, Hipólito, el hijo de Teseo, era devoto de Artemis, la casta diosa cazadora. Vivía en Trecén, o Trecena, como heredero al trono de Piteo, de quien Teseo era nieto por parte materna. Allí, el joven erigió un templo a su diosa, y esta devoción ofendió a Afrodita, la diosa del amor, quien decidió vengarse.

En cierta ocasión, cuando Fedra e Hipólito presenciaban los misterios eleusinos, la diosa hizo que Fedra, al verlo, se enamorara apasionadamente de él. Fedra incluso siguió a su amado hasta Trecén, donde, por su parte, erigió un templo a Afrodita, desde donde espiaba cómo Hipólito se ejercitaba desnudo.

Después, ambos regresaron a Atenas: Hipólito, para asistir a las Panateneas; Fedra, para seguirlo. Ahí, en el reino mismo de su esposo, Fedra seguía espiando a su hijastro desde el templo de Afrodita en la Acrópolis. Hipólito, como es natural, se hospedaba en el palacio de su padre, quien se hallaba probablemente en Tesalia con su amigo Piritoo.

Fedra desfallecía de amor cada vez más: comía poco, dormía mal y su piel palidecía ostensiblemente. Su nodriza la convenció finalmente de que enviara a Hipólito una carta y le confesara su amor. Fedra, ya en el límite de la desesperación, así lo hizo. Hipólito, sin embargo, al conocer ese amor, se enojó violentamente, y la rechazó. Ella, aniquilada por la respuesta de su amado, se quitó la vida, no sin antes dejar a Teseo una atroz carta acusando a Hipólito de haber tratado de forzarla.

Cuando Teseo se enteró de lo sucedido, maldijo a Hipólito y lo desterró de Atenas. No contento con ello, decidió hacer uso de uno de los tres deseos que Posidón le había ofrecido como hijo suyo: pidió la muerte de Hipólito. Así pues, en su camino a Trecén, Hipólito se encontró con un monstruo que acababa de salir del mar: según algunos, un monstruo marino; según otros, un toro blanco. Los caballos del carro de Hipólito se desbocaron al verlo, y el joven, aunque era un excelente auriga, terminó enredado en las riendas, y murió arrastrado por sus caballos.

Según Eurípides, Artemis contó a Teseo cómo Fedra había intentado seducir a Hipólito; cómo había sido rechazada por éste, y cómo aquella, sintiéndose herida en lo más profundo de su amor propio, había escrito la carta vengadora. Teseo, al oír esto, quedó completamente desconsolado. Acerca de su fin, se dice que un día, en Esciro, salió a dar un paseo después de comer y se despeñó, muriendo en la caída.

Sin embargo, éste no es el final del mito. Artemis pidió a Asclepio que con su medicina devolviera la vida a Hipólito, cosa que éste hizo, y, ocultándolo entre nubes, lo llevó al valle de Aricia, en Italia, habiéndolo disfrazado con mayor edad, con otro rostro y con otro nombre. Ahí vivió y fue venerado como Virbio, un dios menor adscrito al culto de su diosa protectora.⁴

De otro modo lo mismo

Ahora bien, es muy evidente que el mito de que venimos hablando era muy conocido y muy familiar entre los hombres de la antigüedad; tanto, que el mismo Homero hace mención del nombre de Fedra sin acompañarlo de ningún epíteto u oración que lo explique o sitúe. Sin embargo, tres son los autores por quienes sabemos más acerca de Fedra e Hipólito: Eurípides, Ovidio y Séneca. El primero y el último les dedican una tragedia; Ovidio, además de su epístola heroica, tiene algunas referencias a esta historia en otros lugares, especialmente en *Metamorfosis*, XV, 506 ss. y *Fastos*, VI, 737 ss.

⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, XV, 531 y ss., y *Fastos*, VI, 745 y ss.

El Hipólito de Eurípides

Los sucesos ocurren en Trecene, estando Teseo y Fedra desterrados de su patria por un año. Aparece en escena Afrodita, quien pone al público en antecedentes, explicando quién es Hipólito -hijo de Teseo y de una amazona-, y las razones de que ella esté enojada con él: la vitupera, huye del lecho de bodas y se niega al connubio. La diosa explica que Hipólito adora a Artemisa, y calumnia a Afrodita diciendo que es la más nefasta de las diosas. Narra también que Fedra se enamoró del joven en los misterios sacros de la tierra de Pandión, y que, como signo de su amor sin medida, le ha erigido un templo. Finalmente, la diosa expone cómo, en venganza, hará morir a Hipólito y a su madrastra.

Llega Hipólito de una cacería y se dirige al altar de su diosa, Artemis; se puede conocer su carácter por sus palabras: "No está permitido recoger flores a los malos, sino a quienes en todos los aspectos les tocó en suerte ser puros por naturaleza, no por educación".⁵

El joven posee una pureza rígida, poco compasiva, con la cual juzga duramente a los demás. Un criado anciano lo interpela haciéndole ver su error al no venerar a Afrodita, tal como lo hace con los demás dioses; Hipólito contesta: "Yo, siendo puro, la saludo desde lejos".⁶

⁵ ὄσοις διδακτὸν μηδέν, ἀλλ' ἐν τῇ φύσει
τὸ σωφρονεῖν εἴληγεν εἰς τὰ πάνθ' ὁμῶς,
τούτοις δρέπεσθαι, τοῖς κακοῖσι δ' οὐ θέμις,

Eurípides, vv. 79-81.

⁶ πρόσωθεν αὐτὴν ἀγνὸς ὦν ἀσπάζομαι.

Eurípides, v. 102.

Cuando Hipólito, su criado y su séquito de cazadores salen, aparece el coro de las mujeres: un mal agobia a la reina, quien hace días se encuentra en su lecho y no prueba bocado.

Entran a escena la nodriza y Fedra, esta última llevada por esclavos en una litera. La nodriza no conoce el mal que aqueja a su dueña, pero ha notado que ella está voluble, dolorida y sin fuerzas, con la cara demacrada, y el cuerpo consumido; desea ya tomar aire, ya ir a tirarse al césped, ya ir a perseguir a las bestias en los bosques.

Por la forma en que Fedra se expresa, se reconoce en ella una madre amante de sus hijos, y una mujer respetuosa de su marido: ella no tiene malas palabras para Teseo. La misma reina sabe que la causa de su dolencia es vergonzosa, y ha luchado con valentía en contra de ella.

La nodriza, después de un diálogo en que Fedra menciona a su madre, enamorada del toro, y a su hermana, desposada con Dioniso, ambas desafortunadas en el amor, a fuerza de ruegos logra obtener de ella la terrible confesión: la reina está enamorada del hijo de la amazona. Fedra se explica: cuando el amor arremetió contra ella, primero intentó ocultar su mal y callar su dolencia; después probó recatar con destreza su locura y mostrarse victoriosa con acierto digno; lo último fue darse por vencida y decidirse a morir. Ella teme por sus hijos y quiere que lleven una vida libre y feliz en Atenas.

-¡Yo, aunque soy mujer --grita en su angustia--, sé muy bien que, en cuanto a estas cosas, mis acciones y mi pasión son vergonzosas y objeto del odio de todos!⁷

La nodriza, cuya primera reacción es desear la muerte para sí misma, se conmueve por el dolor de Fedra. Le dice que no es aberrante amar, que Zeus ardió en amores por Semele y Aurora raptó a Céfalo para llevarlo a los dioses; y que ambos, Céfalo y Semele, habitan en el cielo y no huyen de los dioses. Si ha de amar, concluye, que sea hasta la osadía.

Ante las insinuaciones de la nodriza, quien propone dar filtros de amor al joven, además de tomar la resolución de hablar con él, Fedra se escandaliza; pero los argumentos que opone se hacen cada vez más débiles.

Sale la nodriza y se escucha alboroto desde el interior del palacio: Fedra ha sido descubierta.

Aparecen de nuevo Hipólito y la nodriza. El joven está indignadísimo contra el ama y contra la criada, en fin, contra todas las mujeres en general. La nodriza le pide indulgencia, "ten misericordia de mí, hijo, es muy natural que los hombres se equivoquen".⁸--dice.

Pero no está en Hipólito el perdonar una falla humana de tal indole; está cegado por su castidad y es inflexible

⁷ τὸ δ' ἔργον ἤδη τὴν νόσον τε δυσκλεῖα,
γυνή τε πρὸς τοῖσδ' οὐσ' ἐγίγνωσκον καλῶς,
μίσσημα πᾶσιν.

Eurípides, vv. 405-407.

⁸ σύγγνωθ' ἁμαρτεῖν εἰκὸς ἀνθρώπους, τέκνον.

Eurípides, v. 615.

con aquellos que no participan de su pureza. Se va el joven, decidido a ausentarse mientras Teseo regresa de su viaje, pues se encuentra atado por un juramento de silencio que hizo a la nodriza.

Fedra reprocha a la nodriza el haber descubierto su secreto, teme que Hipólito propague la noticia y se decide a tomar la suerte en sus manos y a unir el destino de Hipólito al suyo: ella morirá para no cubrir su nombre de ignominia, y hará que él muera también, para que no gallardee de las desgracias de su madrastra. Sale Fedra y el coro adelanta: "Ella, agobiada por una gran pena, se amarrará una soga colgada en el lecho nupcial, quedando sujeta de su blanco cuello".⁹

Se oyen gritos en el interior del palacio: la mujer de Teseo, la reina, la madrastra, la enamorada, se ha ahorcado. Fedra ha muerto.

Llega Teseo a tiempo de escuchar los gritos y lamentos. Estaba ausente porque había ido a escuchar el oráculo. Nada hace suponer, en el transcurso de toda la tragedia, que sea o haya sido un mal padre o un mal marido; por el contrario, Fedra lo respeta y su hijo lo ama. Da rienda suelta a su dolor al ver el cuerpo muerto de su esposa, se acerca a ella y

⁹ χαλεπῆ δ' ὑπέραντλος οὔσα
συμφορᾷ, τεράμνων
ἀπὸ νυμφιδίων κρεμαστὸν
ἄψεται ἀμφὶ βρόχον
λευκῆ καθαρμόζουσα δειρᾷ,

Eurípides, vv. 767-771.

descubre en su mano una tablilla. En ella, Fedra declara que Hipólito hizo violencia a su lecho nupcial.

Al punto el rey pide a su padre Posidón el terrible deseo: que su hijo muera ese mismo día. No contento con eso, se propone expulsarlo de su patria. Llega Hipólito al ruido de las voces, y padre e hijo se enredan en un diálogo confuso para el joven. Teseo lo acusa, Hipólito se defiende hasta un cierto grado, atado por su juramento de silencio, pero sin resultado; su padre está cegado por la ira, y para él pesa mucho el testimonio de la muerta.

Finalmente, Hipólito se va, desolado y triste. Teseo entra al palacio para salir nuevamente a la llegada del mensajero, quien narra el desafortunadísimo accidente ocurrido al joven: de camino al destierro, salió del mar un toro fiero y embravecido, enorme y espantoso; los caballos, aterrados, se desbocaron; el toro les salía al encuentro a cada rato; finalmente, en su locura, la cuadriga se lanzó contra las rocas. Hipólito, atado por las riendas, cayó azotado contra los peñascos, quedando triturada su cabeza y despedazado su cuerpo.

Teseo se regocija con la noticia, pero accede a que su hijo sea conducido al palacio. Aparece entonces Artemis, quien narra al rey lo que ha ocurrido: en verdad Hipólito es doblemente grande, pues, por amor y por respeto a su padre, no correspondió a las tentativas de Fedra, ni, ya en desgracia, reveló nada por cumplir con el juramento.

Traen a Hipólito, dolorido y ensangrentado. Artemis aparece a su lado y le pide que no odie a su padre. Hipólito lo perdona, se despide y muere, dejando a Teseo desconsolado.

La Fedra de Ovidio

Posiblemente los sucesos ocurren en Trecene. Teseo se encuentra fuera de casa con su amigo Piritoo. Fedra e Hipólito comparten el mismo techo.

Hipólito es un joven severo y venerador de Diana, la insigne por el arco encorvado. De él se dice que odia a las jóvenes. Cuando Fedra lo vio en Eleusis, su vestido era blanquísimo, ceñía su cabeza una corona de flores y un tímido rubor teñía su rostro. Algunas veces, fino polvo cubre su semblante distinguido y sus cabellos están dispuestos sin arte. Entre sus actividades predilectas se encuentran el domar caballos, el ejercitarse con la lanza y con el venablo, y la cacería.

Teseo prefiere la compañía de su amigo Piritoo a la de su esposa o a la de su hijo. Es un hombre desalmado, el seductor de la hermana de Fedra y el matador tanto de su medio hermano como de la madre de Hipólito.

La historia familiar de Fedra es la siguiente: Júpiter, bisabuelo de Fedra, presentándose en forma de toro, amó a Europa, origen de la estirpe; el Sol, padre de Pasifae, es

su abuelo; Minos es su padre, y Pasifae, su madre, yació con un toro. Finalmente Ariadna, su hermana, se enamoró de Teseo, ahora marido de Fedra, y fue abandonada por éste.

Fedra se enamoró de Hipólito perdidamente, cuando ambos asistieron a Eleusis, aunque ya desde antes a ella él le gustaba. Es la primera vez que siente una pasión semejante. Su reputación es intachable, y en vano ha tratado de luchar y de no someterse a la culpa; ahora, ya no puede aguantar más.

Le agradan las actividades que le interesan a Hipólito: quiere ir de cacería, persiguiendo a los ciervos e instigando contra ellos a los perros por las cimas de las montañas; también le gusta lanzar los dardos, acostarse sobre la hierba o manejar los carros. Es tal el furor que la domina que el suyo parece un trance báquico. Reniega ella hasta de sus hijos, si han de dañar en algo los intereses de su amado.

Fedra ama a Hipólito a tal grado, que no le preocupan las consecuencias que este amor pueda traerle. Piensa incluso que la unión entre ellos sería muy fácil, debido a la relación familiar ya existente.

Como ya tres veces ha intentado hablar con el joven para confesarle su amor y tres veces fue fallido su intento, decide entonces escribirle, pues en una carta se pueden expresar cosas que uno no se atreve a decir en persona.

Así, Fedra suplica al joven que ceda a su amor y que, con esto, le devuelva su cordura.

La Fedra de Séneca

La acción se desarrolla en Atenas y sus alrededores. En la primera escena, cuando aparece Hipólito, el joven está dirigiendo una acción de caza, con lo cual queda caracterizado. Cuando sale, entran Fedra y su nodriza. Expone Fedra sus pesares: es rehén de un hogar que le es odioso, está casada con su enemigo y pasa su vida en llanto y en desventura. Teseo, mostrando a su mujer la fidelidad acostumbrada, está lejos de ella y acompaña a su amigo Piritoo en una aventura: pretenden robarse, los amigos, a la esposa del rey del Infierno. Otro dolor más grande la agobia, ha perdido el sueño y el interés por sus actividades habituales. Ahora se complace en perseguir a las fieras, en disparar el rígido dardo de hierro y en pasearse por los sotos. Menciona a su madre, la cual amó al toro ayudada por Dédalo, quien, luego, encerró al Minotauro, fruto de ese amor, en el laberinto; y explica cómo Venus, enemiga de la estirpe del Sol, venga en su descendencia las cadenas que aprisionaron a Marte.¹⁰ Termina diciendo que ninguna hija de Minos tuvo limpios amores.

Interviene la nodriza, quien a todas luces conoce el padecimiento de Fedra, pues, sin haber sido mencionada su causa, habla de ésta con desenvoltura. Procura hacer que Fedra desista de su amor y que no infame una casa ya infamada.

¹⁰ Véase la nota 78 del texto en español.

Aunque Teseo ya no esté en la región de los vivientes, le dice, la maldad no quedará tranquila y libre de miedo. No Minos, su padre; no sus abuelos, ni el Sol, padre de su madre, ni Júpiter, permitirán que tamaña maldad permanezca oculta. Y si ellos nada hacen, el castigo aflorará en la conciencia misma de la reina.

Fedra no cede; aun Júpiter, Marte, Vulcano y Febo son quemados por el indómito fuego del dios tirano que inflama la pasión.

Teseo ha de volver, replica la nodriza, y él fue implacable aun para una esposa casta. La bárbara Antíope experimentó la dureza de su mano. Además, Hipólito, del linaje de las amazonas, huye con aborrecimiento de todo nombre de mujer.

Ambas se enfrascan en una discusión en que la nodriza expone argumentos contra este amor, y para los que Fedra siempre tiene pronta respuesta. Finalmente, ante las reiteradas súplicas de la nodriza, Fedra cede, pero afirma que la única manera de evadir su mal es con la muerte.

Con ello, el panorama ha cambiado para la nodriza, quien ahora se da a la tarea de convencer a su dueña de que no se mate, y le dice que, si tanto es el amor que siente, que no haga caso de la fama; para salvar a su ama se asigna la tarea de hablar ella misma con Hipólito.

Entra el coro, cantando el poder de Cupido, quien hiere por igual a hombres, dioses y animales. Se mencionan aquí

algunos ejemplos ilustres y otros ordinarios, en que la llama del amor guía o ha guiado las acciones.

La nodriza describe entonces al coro el estado en que la reina se encuentra: está cansada, consumida y sin fuerzas; su cara, pálida, y sin brillo, sus ojos; actúa con volubilidad y descuida su alimento y su salud.

Regresa Fedra, aprestándose a cambiar su atuendo regio por uno de ninfa y a encaminarse a los bosques.

Mientras tanto, la nodriza se dispone a hablar con Hipólito. Como para una empresa nefanda, se prepara con una invocación a Hécate, en la cual se describe terriblemente al joven: tétrico Hipólito, torvo, desganado, salvaje; alma inflexible, pecho fiero.

Llega Hipólito y la nodriza lo interpela. Le habla de su juventud, sobre todo de los placeres que se pierde al llevar una vida tan frugal, y lo insta a que siga las leyes de Venus. Hipólito le responde que le gusta su vida tal como es, en virtud parecida a aquellos varones, mezclados con los dioses, que alumbró la edad primitiva. A las mujeres, dice, las detesta a todas, les tiene horror, huye de ellas, las abomina. El diálogo se ve interrumpido por la aparición de Fedra, quien, al desmayarse, cae en brazos de Hipólito.

Se decide ella a decir por sí misma lo que decir no quiere, y le ofrece a Hipólito la dirección del reino, poniéndose ella como esclava suya. El joven, que no entiende las intenciones de su madrastra, y creyendo que ella sufre por la ausencia de su esposo, acepta, al tiempo que trata de

confortarla diciendo que Teseo pronto estará de regreso. Finalmente Fedra, comparando a Teseo cuando era joven y a Hipólito, hace a éste conocedor de su amor. Las tres palabras con que se elogia a sí misma, inmaculada, intacta, inocente, no tienen nada de fuerza en su discurso.

Al oírla, Hipólito se horroriza y reniega del Sol, de Júpiter y de las mujeres en general. Fedra cae a sus pies y él, espada en mano, está dispuesto a castigarla. Cambia de opinión al oír de Fedra que eso es lo que ella desea, y huye.

La nodriza urde el plan: acusar a Hipólito de pasión incestuosa. Grita que su ama ha sido atacada, forzada y amedrentada con la espada, dejada por Hipólito, abandonada precisamente porque, para él, estaba mancillada por el contacto con Fedra.

Después de una intervención del coro, aparece Teseo, quien llevaba ya cuatro años en la región de la eterna noche, cuando Hércules lo rescató. Sale ahora para presenciar el fin de la tragedia. La nodriza le cuenta que Fedra quiere morir, así que él se apresura a entrar en palacio. Su esposa responde vagamente a sus preguntas, hasta que Teseo, impaciente, decide torturar a la nodriza para arrancarle el secreto. La reina se decide a hablar.

Su cuerpo, dice, ha sucumbido al ultraje por parte del dueño de la espada con emblema real que ella tiene entre sus manos. Teseo reconoce la espada de su hijo, y prorrumpe en dolorosos lamentos. Pide que le sea concedido el tercer de-

seo que Neptuno¹¹ le debe -aun en el Tártaro se había abstenido Teseo de ese voto-: desea que Hipólito muera. Después de una intervención del coro, aparece un mensajero.

De manera muy descriptiva -demasiado, para mi gusto-, explica el mensajero las circunstancias de la muerte de Hipólito. Salió del mar un terrible toro, que hizo huir horrorizados a hombres y bestias. Hipólito es el único que no tiene miedo. El animal lo acosa, le sale al paso, y sus caballos están despavoridos. Procuran desembarazarse del carro, al tiempo que Hipólito sale despedido de éste. Se enreda con las riendas y es arrastrado por los campos en la carrera loca de los corceles. Finalmente es desmembrado y sus partes, desperdigadas por el campo.

Fedra, deshecha, imprecas a Teseo: "¡Oh, Teseo, siempre duro; oh tú, que nunca has regresado a los tuyos sin peligro para ellos! Tu hijo y tu padre expiaron tus retornos con la muerte; arruinas tu casa, por amor o por odio de tus esposas, siempre dañado".¹²

Explica después cómo fue ella quien urdió las mentiras, y cómo Hipólito perdió la vida por una acusación de incesto. Se dispone a morir y lo hace por su propia mano.

Se queda Teseo reconstruyendo el cuerpo de su hijo y disponiendo los preparativos para la pira funeraria. Las úl-

¹¹ Posidón para los griegos.

¹² *o dure Theseu semper, o numquam ad tuos
tuto reverse, natus et genitor nece
reditus tuos luere; pervertis domum
amore semper coniugum aut odio nocens.*

Séneca, *Hippolytus*, vv. 1164-1167.

timas palabras que el rey pronuncia en la tragedia se refieren a Fedra: "¡Que, habiéndola sepultado, el suelo oprima a esa mujer y que la tierra sea pesada al echarse sobre su cabeza impía!"¹³

Las tres versiones del mismo mito aquí expuestas, aunque semejantes en tema, tienen diferencias esenciales que le dan, a cada una y a los personajes, características especiales.

En el *Hipólito* de Eurípides, Fedra quisiera dejarse morir antes de mencionar su culpa; es la nodriza quien la fuerza a confesar su pena y, aunque al oír la su primerísima reacción es de dolor y horror ante la confesión de la reina, la convence de que su pasión no es tan terrible; y quien, con el afán de devolverle la salud, habla a Hipólito de los amores de Fedra, desencadenando así la terrible sucesión de acontecimientos.

Teseo aparece como amante marido, ausente de casa por haber ido a consultar los oráculos. Su esposa habla de él con respeto y no quisiera herirlo; también se preocupa por sus hijos, a quienes quiere ver viviendo libres y felices en Atenas.

¹³ *Istam terra defossam premat,
gravisque tellus impio capiti incubet!*
Séneca, ob. cit., vv. 1279-1280.

Recuérdese que en un epitafio común en Roma era *sit tibi terra levis*, es decir, "que la tierra te sea leve". Aquí, Teseo está utilizando en dos versos, cuatro distintas palabras con el significado de oprimir: *defossam*, *premat*, *gravis* e *incubet*.

En Ovidio, Fedra se ha sobrepuesto a la vergüenza que dice sentir por su amor ilícito, y describe a Teseo, el pérfido, como hombre desalmado y poco cuidadoso de su familia, seductor de su hermana, matador de su medio hermano y de la madre de Hipólito. Asimismo, menciona a sus hijos poco maternalmente: desea que ellos no hubieran nacido, si en algo su existencia pudiera ser nociva para su amado.

Por otra parte, en esta obra no hay nodriza, la cual en las dos tragedias funge no sólo como receptáculo de los sentimientos de la reina, sino como vehículo transmisor de éstos. Aquí, la expresión misma, en forma de carta, hace el papel de la nodriza. Fedra, por su propia mano, confiesa su pasión a Hipólito, usando todas las artimañas de la lengua para tratar de persuadirlo de que sucumba a su amor.

Como todos los datos son extraídos de las palabras de Fedra, debe tomarse en consideración la ausencia de objetividad en la carta, ya que todos los sucesos están coloreados y manejados por el punto de vista de Fedra. La ausencia de un narrador hace que el lector tome precauciones al aproximarse al texto; podemos leer, pero, ciertamente, no creer todo lo que la carta dice.

En la tragedia de Séneca, a diferencia de la de Eurípides, los personajes tienen muy subrayados sus rasgos: son todos más fieros, más terribles; Teseo es marcadamente infiel y despiadado; Fedra se rinde sin miramientos a su pasión; Hipólito expone un agudo odio contra las mujeres, y en su castidad llega a ser cruel.

Así, Fedra entra en materia sin rodeos, y se muestra dispuesta a defender su amor sin mayor remordimiento. Por la manera en que está planteada la obra, ni siquiera es necesario que se haga explícito el "leitmotiv" de la obra. La nodriza comienza a hablar del amor que la reina siente sin que éste haya sido mencionado con anticipación.

Asimismo, es la nodriza quien le hace ver a la reina lo abominable de su pasión, por lo cual ésta decide morir. Sólo entonces la nodriza se vuelve cómplice y se prepara para hablar con Hipólito, pero Fedra decide tomar su suerte en sus manos y es ella misma quien enfrenta al joven.

Teseo es representado como enemigo de Fedra y marido infiel.

En los tres casos, Hipólito aparece como joven severo, enemigo de la cercanía femenina y amante de la caza. Sin embargo, cada obra resalta características distintas suyas.

En Eurípides, las intervenciones de Hipólito, aunque abundantes, son muy cortas, pero muy claras. En la primera, sus palabras están dirigidas principalmente a Artemisa, lo cual hace patente la devoción que siente por ella, y, aunque viene de una cacería, más que el papel de cazador, se resalta su piedad y su pureza.

Cuando aparece por segunda vez, ya conoce el amor de su madrastra. Está indignadísimo y aprovecha para expresar el encono que siente contra las mujeres.

Lo encontramos por tercera vez, después de que Fedra se ha matado y Teseo ha leído la tablilla en la que aquélla

acusa al joven. Se enfrasca en un diálogo confuso para él, pero respeta en todo a su padre: se le ve diestro en el manejo de las palabras y del pensamiento; y su defensa, aunque infructuosa, es sólida y está bien argumentada. Se perciben su juventud, su inocencia y su perplejidad ante la situación.

Dolorosa es la cuarta aparición. Hipólito está herido de muerte, pero, a pesar de su malhadada suerte, acata los mandatos de su diosa, lo cual nos lleva a su primera aparición, en la que sus palabras se dirigen a ella fundamentalmente; así, volviendo al principio, se cierra el círculo. Y, de igual manera, al obedecer, hace gala de su inocencia y de una docilidad casi infantil: perdona a su padre.

Los rasgos principales que se destacan en la epístola de Ovidio son la hermosura, la juventud y el vigor del joven. Fedra hace dos descripciones; en la primera, retrata el físico de Hipólito; en la segunda, reseña las actividades con las cuales se pone de manifiesto su virilidad. El hecho de que Hipólito sea cazador queda explícito por menciones más bien indirectas: las actividades por las que Fedra ahora está interesada (que son actividades del gusto del joven), los ejemplos de los tres cazadores amantes, los deseos que la reina expresa al final de su carta...

El sentimiento de Hipólito hacia las mujeres se menciona como de paso y, casi podría yo afirmar, de mala gana; de hecho, queda encerrado en estas cuatro palabras: *quamuis odisse puellas diceris* (vv. 173-174).

La presencia de Hipólito en la tragedia de Séneca, aunque el joven aparezca únicamente en dos ocasiones, es muy significativa.

La obra empieza precisamente con Hipólito dirigiendo una cacería. Vemos a un joven líder, fuerte, que se distingue por el amor y por el conocimiento de lo que hace. En su intervención, invoca a Diana, pero hasta el final. En este fragmento, a diferencia de la obra de Eurípides, Séneca hace más énfasis en el Hipólito cazador que en el Hipólito devoto de su diosa.

La segunda intervención de Hipólito es más importante. Se enfrasca en un largo diálogo, primero con la nodriza, luego con su madrastra. El ánimo del joven va sufriendo cambios importantes en el transcurso de esta interlocución. Se destacan, primero, su buena voluntad hacia la nodriza, hacia Fedra, hacia Teseo y hacia el matrimonio de estos últimos; sus deseos de llevar una vida casta y frugal; y su odio hacia las mujeres, expresado mucho más sucintamente que en Eurípides, aunque no por ello con menor pasión. Luego, la ternura y optimismo con que recibe a Fedra y sus primeras palabras. Finalmente, su fiereza ante la amarga revelación, a tal grado de amenazar a la reina con su espada, y de estar dispuesto a quitarle, en castigo, la vida.

También, a diferencia de lo que ocurre en la tragedia de Eurípides, en la que la reina muere primero, Fedra ve muerto y destrozado a Hipólito, y, antes de privarse ella de la vida, reclama a Teseo su crueldad.

Por último, en la obra de Ovidio no se alcanzan a pre-
ver los sucesos. El lector solamente puede conocer el pasado
y el presente, y eso, como mencioné arriba, de manera subje-
tiva. Así pues, Ovidio ha escogido sólo un instante de la
vida de la heroína, el momento en que ella escribe la carta.
Deja lo demás al conocimiento de sus lectores.

ANÁLISIS RETÓRICO

Introducción

Que Ovidio no fue un orador es innegable: él mismo rechaza ese título y se confiesa poeta.¹ Que estamos frente a una obra poética tampoco se cuestiona; esta *Heróida* es, sin duda, un producto de la inspiración de las musas.

Ahora bien, ¿qué razones puede haber para analizar retóricamente una obra poética? En principio, podría decirse, la poesía y la retórica, aun cuando trabajan con la misma materia prima, el lenguaje, tienen propósitos que difieren en aspectos básicos. La poesía, como dice Kennedy,² es fundamentalmente una imitación significativa de la realidad. El poeta presenta un mundo en que ciertas características que le interesan, con frecuencia están definidas o moldeadas más claramente que en el mundo de la naturaleza. Su objetivo es comprensión más que cambio, y en ese sentido la poesía está más cerca de la filosofía o de la historia que de la oratoria. La retórica, por su parte, básicamente es el arte de la persuasión y, como tal, está dirigida al cambio: a la corrección o prevención de la

¹ "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". *Tristes*, IV, 10, 19-20.

² Kennedy, pp. 385-386.

injusticia, a tomar acciones públicas convenientes, a cambios de actitud acerca de gente o cosas.

Sin embargo, la poesía puede ser retórica en el verdadero sentido de la palabra: puede utilizarse para propiciar un cambio de actitud y, por tanto, estar dirigida a la acción. Este manejo retórico de la poesía puede ocurrir en dos niveles: en poesía narrativa o dramática, un personaje puede utilizar la retórica para persuadir a otro y, en cualquier forma poética, el poeta puede emplear la retórica para influir en la actitud de sus lectores.

Por otro lado, aunque difieren en sus fines, la poesía y la oratoria han caminado de la mano desde tiempos muy antiguos. En Homero, por poner como ejemplo la primera evidencia escrita que se tiene de literatura griega, se pueden encontrar pasajes de oratoria poética y, algunas veces, hasta debates formales entre los personajes. Además, en la enseñanza retórica, el conocimiento de los poetas era elemental, por ser sus obras fuente inagotable de argumentos útiles en los discursos; el futuro orador se nutría de los poetas en la escuela de gramática, del mismo modo que la teoría y la práctica de la poesía se nutrían de los ejercicios elementales de retórica.

De este modo, la poesía latina, y especialmente la poesía del Imperio, puede llamarse retórica. Ovidio, como todo escritor de esa época, vivió en su infancia y juventud la educación de su época, la cual, como ya vimos, era fundamentalmente retórica. Desde mi punto de vista, esto implica

forzosamente que sus escritos tengan una marcada influencia de la disciplina retórica. Basta leer sus obras para comprobarlo, ya que es evidente en ellas el manejo de la técnica retórica.

Sin duda, Ovidio compone las *Heroidas* como discursos: naturalmente la materia prima de sus cartas son *res* y *verba*;³ él, como educado en retórica, sabe que hay que valerse de la "invención" para encontrar las primeras, y de la "elocución" para expresar los segundos, además de utilizar la "disposición", esto es, el arreglo de ambas, de acuerdo con reglas específicas, a fin de lograr el efecto deseado.

Se puede decir, pues, que el texto que nos ocupa, la *Heroida IV, Fedra a Hipólito*, fue pensado por Ovidio como un discurso cuyo propósito era persuadir, y persuadir (o disuadir) es el objetivo de los tres géneros retóricos, si bien cada uno pretende persuadir de algo distinto.⁴ Por esto, me parece razonable que se pueda hablar de la carta en cuestión como un discurso retórico, perteneciente al género delibera-

³ Se trata de un postulado elemental de la retórica. Cfr. Quintiliano III,3,1 y III,5,1. *Res* supone la síntesis del contenido de ideas o pensamientos, mientras que *verba* implica su formulación por el lenguaje.

⁴ Los discursos se clasifican, de acuerdo con el tipo de asunto, en tres géneros: demostrativo, deliberativo y judicial. El género demostrativo o epidíctico, que mira hacia lo honesto, tiene como propósito alabar o vituperar ya sea personas, ya sea comunidades, ya sea cosas. El discurso judicial, con miras hacia lo justo, tiene como objetivo el invitar a los jueces a emitir un juicio, ya en favor, ya en contra, acerca de hechos que se refieren al pasado. El discurso deliberativo mira hacia la utilidad de lo propuesto y su fin es aconsejar a los oyentes a que tomen determinado curso de acción; cfr. Quintiliano, III,8.

tivo, con la estructura, reglas y contenidos propios de esos discursos retóricos.

Sin embargo, no por ello se habría de decir que Ovidio es un retórico o que su obra debe ser juzgada bajo la perspectiva retórica en todas las circunstancias. Una obra literaria puede ser analizada desde muchas perspectivas; lo que yo pretendo aquí es señalar los elementos retóricos que se encuentran en esta obra literaria particular. Mi decisión está basada en el hecho de que el análisis retórico sirve para comprender un texto desde su estructura; al analizarlo, sabemos la manera en que fue elaborado, los elementos que se utilizaron, de qué "lugares" fueron traídos y cómo se relacionan unos con otros; a partir de ese análisis conoceremos incluso lo que se quiere representar o significar con esa utilización específica de los elementos.

Mi pretensión, pues, es acercarme al poema por el camino de la retórica. En este acercamiento, que no intenta ser un estudio de retórica, me pareció oportuno apoyarme fundamentalmente en Lausberg para las definiciones de conceptos retóricos, porque su manejo es más sencillo en este autor que en los rétores clásicos, en especial para quien se inicia en la disciplina de la retórica. Sobra decir que Cicerón y Quintiliano, los dos pilares latinos de la retórica, también están muy presentes en el análisis, si bien a menudo en forma subyacente.

Contexto

Dentro de las *Heroidas*, la epístola de Fedra a Hipólito forma parte del ciclo mítico de Teseo y se relaciona con la misiva de Ariadna, hermana de Fedra, y con la de Filis, quien le escribe a Demofonte, hijo de Fedra y de Teseo. Además, la epístola de Hipsipila, nieta de Ariadna, relaciona el mito de Teseo con el de los Argonautas, ya que las palabras de la heroína están dirigidas a Jasón.

Ahora bien, la carta de Fedra es única entre las 15 primeras heroidas. En primer lugar, es el único caso en que la heroína no ha tenido amores con el destinatario. Éste, pues, es un discurso que pretende iniciar una relación amorosa, a diferencia de las cartas de Filis, Dido y Ariadna, por mencionar sólo algunas, las cuales intentan que su relación amorosa continúe. En segundo lugar, hubiera sido altamente verosímil que una carta semejante hubiera sido enviada, y se conoce el efecto que habría tenido. En tercer lugar, esta carta no es el resultado de una acción ya ocurrida (que el amante esté lejos o que haya abandonado a la heroína), sino que es precursora de un suceso desconocido para los personajes y, presuntamente, para el propio lector, si la extraemos de su contexto mitológico.

Así pues, en la carta no se menciona, como sucede en las otras, la situación crítica que vive la heroína, puesto que ésta todavía no se presenta. Sobre todas las heroínas, ya la fatalidad ha desplegado su manto. Si Safo escribe a

Faón, es porque éste ya la ha abandonado y ella sufre y desea su retorno; si Hipsipila escribe a Jasón, es porque éste ha traído consigo a Medea; si Hipermnestra escribe desde su prisión, es porque está pagando por no haber dado muerte a su primo y marido. La carta de Fedra, en cambio, es, ella misma, portadora de la fatalidad.

Ovidio escribió sus *Heroidas* para los lectores de su época. En ese entonces, todos estaban familiarizados con el mito de Teseo, y conocían el destino trágico de la familia de Fedra. Recuérdese que ya Homero menciona a Fedra como si fuera un personaje conocido, y que Eurípides había escrito una tragedia que con toda seguridad era conocida en toda la antigüedad. Así, la carta de Ovidio, *Fedra a Hipólito*, como puede observarse, supone, en muchas cosas, el mito. Con su lectura uno puede percatarse de que Ovidio tomó en cuenta que sus lectores eran conocedores de todas las circunstancias que rodeaban a sus personajes y, por lo tanto, que sabían que Fedra era una mujer enamorada de un joven que en ningún momento correspondió a su amor.

Género

Las *Heroidas* pueden considerarse, según han dicho los estudiosos, como *suasoriae* en verso o como *prosopopeiae*.

En la *suasoria*, se trata de convencer a una persona (o grupo de personas) legendaria(s) o histórica(s) acerca del curso de acción bajo ciertas circunstancias dadas. El

hablante no asume el papel de ninguna persona en particular y en su discurso trata de caracterizar a la persona a quien supuestamente se dirige, no de caracterizarse a sí mismo. En las *Heroidas*, sin embargo, el centro de interés es el remitente, no el destinatario. Las *suasoriae* se ocupan de asuntos de interés público, aun cuando también se vean involucradas emociones de algún particular, como en el caso de Agamemnon e Ifigenia. En el caso de las *Heroidas*, por el contrario, las emociones de los particulares son el objeto de interés, aun cuando el incidente sea de interés público.

En las *prosopopeiae*, en cambio, el orador asume el papel de una persona histórica o mítica y, tomando en cuenta las características de su personaje (edad, sexo, rango, situación actual), debe expresarse de tal modo que sea verosímil el papel que está representando.

Ahora bien, si por un lado es evidente que en la carta de Fedra hay *prosopopeya*, por el otro, tomando en cuenta sus características, la carta de Fedra es un discurso retórico del género deliberativo, esto es, una *suasoria*. El objetivo de los discursos de este tipo, orientados hacia el futuro, es persuadir a alguien de que siga cierto curso de acción, en beneficio de quien habla.

Este persuadir, que no es exclusivo del discurso deliberativo, incluye el enseñar (*docere*), el deleitar (*delectare*) y el mover (*movere*). El enseñar se dirige al intelecto, por lo cual corre el riesgo de ser tedioso, por

lo que necesita ir acompañado del deleitar; el mover apunta al corazón.⁵

La carta de Fedra no conlleva quejas de abandono ni recuerdos de un tiempo mejor, es más racional que emocional, y mantiene los sentimientos a un nivel más superficial que las cartas de las otras heroínas. Es decir, en ella predomina el *docere*: en Fedra es más importante el cómo y el qué se dice, que los sentimientos.

Sin embargo, a menudo pareciera que la heroína abandona lo racional por lo emotivo, pero esto no es más que un recurso retórico de movimiento de afectos estratégicamente planeado. El objetivo del "mover" es originar una conmoción psíquica momentánea del público para que tome partido en favor de la causa defendida por el orador. Lo que se "mueve" son los afectos, los cuales se dividen en *ethos* y *pathos*.

Los afectos que se refieren al *ethos* son suaves y tienden a la captación de la simpatía del público de una manera duradera, y a deleitar: en la *Heróida IV*, el *ethos* se manifiesta sobre todo en la presentación de Hipólito. Los que se refieren al *pathos* son vehementes y temporales, y su pretensión es perturbar el estado del ánimo del oyente de tal modo que éste se conmueva, se enoje o se atemorice: cuando Fedra

⁵ Debido a que el enseñar es el camino intelectual de la persuasión, se aplica principalmente en la narración y en la argumentación. El deleitar, en cambio, es fundamental en el exordio, ya que se trata de despertar la simpatía del público hacia el objeto del discurso y hacia el orador mismo. Aun cuando los afectos se mueven a todo lo largo del discurso, es singularmente importante excitar el *pathos* en el epílogo, y, en menor grado, en el exordio; cfr. Quintiliano XII,10,59 y Lausberg, 257.

se refiere a su amor apasionado y a su dolor, se manifiesta el *pathos*.

La causa

"Causa" es aquello que principalmente intenta el orador, y de lo que, como punto cardinal, el juez debe informarse.

La "causa" de Fedra es conocida: quiere convencer a Hipólito de que se convierta en su amante. Los inconvenientes la hacen una causa *admirabilis*:⁶ ella sabe que su pasión no es es "digna de alabanza": como oradora, deberá procurar hacerla aparecer como algo bueno; la causa, sin duda, no será "útil" para ninguno de los tres protagonistas: sin embargo, Fedra sostendrá su utilidad porque, dice, el que Hipólito acceda a sus deseos, a ella dará la vida y a él otorgará felicidad; por la situación misma de los personajes, el amor de Fedra e Hipólito era imposible, pero la causa se presenta como "fácil" al expresar como ventajas el que ellos sean parientes y ya tengan una relación amistosa.

En su carta, Fedra manipula la realidad. De hecho, deforma los sucesos y las circunstancias a la medida de su gusto. Con todas las argucias posibles, Fedra resta impor-

⁶ Se llama *causa admirabilis* a aquella cuyo grado de defendibilidad choca contra la conciencia de los valores y de la verdad del público. Como la defensa de una causa de este tipo plantea elevadas exigencias al orador, ya que de antemano su causa es inferior a la de su contrincante, que defiende una causa honesta, se presta especialmente para su formación. Por lo mismo, la *causa admirabilis* se halla fuertemente representada en los ejercicios escolares de la retórica y, por influjo de ésta, en la poesía. Lausberg, 64.

tancia a los hechos fundamentales: que ella sea una matrona e Hipólito un joven, que Hipólito odie a las mujeres y que ella sea madrastra del joven; además, cambia otros: Teseo no es un héroe, es un pérfido; Fedra, madre ya de varios hijos, es apenas una niña (puella) que ofrece al joven su virginidad; el Minotauro es más humano que monstruo; la madre de Hipólito es una virtuosísima doncella, en lugar de ser quien trató de impedir su boda con Teseo.

A merced de esto, la carta resulta por demás no persuasiva. Los ejemplos y argumentos que la reina escoge están casi siempre en su contra. Pareciera como que no conoce a la persona a quien su discurso va dirigido, siendo que en retórica es fundamental que el orador tome en cuenta al público al que se dirige. Fedra, al parecer, clasifica a Hipólito como "agreste", lo cual implicaría, incluso, que es indocto, pero Hipólito era un hombre humano y pulido, que se dejó morir por sus ideales, que antepuso *honor, fides* y todas las demás virtudes a *emolumenta, voluptates* y todos los demás vicios.⁷ Algunos autores⁸ opinan, en este mismo sentido, que la epístola de Fedra es una parodia, en la que Fedra misma es el blanco de las burlas, ya que para persuadir utiliza elementos que en última instancia siempre resultan

⁷ Cicerón, en *La Partición Oratoria*, 90, divide a los hombres en dos géneros. El primero, de los hombres indoctos y agrestes, que prefieren siempre la utilidad a la honestidad, por lo cual se les propone el provecho y el fruto de la ganancia. El segundo género corresponde a los hombres humanos y pulidos, quienes anteponen la dignidad a todas las cosas. A éstos se propone alabanza, honor, gloria, fe, justicia y toda virtud.

⁸ Gross, entre otros.

no estar a su favor, es decir, se vale de argumentos no solamente no persuasivos, sino incluso adversos a sí misma.

Sin embargo, hay que considerar que Ovidio, conocedor experto de la mitología griega, no podía escribir una carta persuasiva a sabiendas de que Hipólito no sólo no se dejó convencer, sino que tomó gran encono contra su madrastra. Es decir, Ovidio, al escribir una carta no persuasiva, está siendo congruente con el mito y con el trágico fin de la heroína. Así, el poeta tuvo cuidado de hacer que la carta correspondiera al desenlace de la historia.

Estructura

Consideremos, pues, este poema como un discurso. El discurso, obra que resulta del uso que hace el orador de las reglas de retórica, es un razonamiento acabado. Se requiere de la invención para encontrar la materia de la que se va a hablar; de la disposición para distribuir prudentemente cada cosa encontrada y dar a cada una su lugar adecuado en el discurso; de la elocución para expresar lo hallado y distribuido, y, si el discurso llega a pronunciarse, de la memoria y de la actuación. Estas reglas permiten que la obra tenga una estructura de acuerdo con la causa específica de que se trate.

Este discurso particular, la carta Fedra a Hipólito, consta de cuatro partes:

Exordio: vv.1-6

Narración: vv. 7-84

Argumentación: vv.85-155

Epílogo: vv. 156-177

Análisis de la obra

Exordio (exordium)

El exordio es la introducción del discurso; esta parte, cuyo objetivo es ganarse al oyente para hacerlo benévolo, atento y dócil, debe ser breve.

En la carta el exordio consta de los siguientes elementos:

vv. 1-2: Introducción epistolar.

vv. 3-6: Petición para que Hipólito lea la carta por completo.

Este exordio consiste, pues, en la súplica de Fedra a Hipólito para que éste lea completamente su carta.

Fedra comienza llamando la atención de Hipólito, quien seguramente no tenía ningún interés en leer las palabras de Fedra, expresando en su saludo que de él depende la vida de ella:

Quam nisi tu dederis, caritura est ipsa, salutem
(v. 1)

Hay que recordar que en Roma el "dar salud" a la patria, por ejemplo, significaba que la patria se conservaría con bien, es decir, con vida. En este saludo, Fedra se presenta como una niña (*puella*), contraponiendo esta palabra con *uiro*, todo un hombre, término con que caracteriza a Hipólito. De este modo, ella invierte los papeles, lo cual le permite hablar como una joven enamorada de un hombre maduro:

Mittit Amazonio Cressa puella uiro.
(v. 2)

En estos dos versos, los elementos que se utilizan para que el joven esté atento son, en primer lugar, la salud de Fedra, con lo cual se mueven los buenos sentimientos de Hipólito; en segundo lugar, la juventud femenina ofrecida a la madurez del joven. Basándome en las circunstancias de los personajes, considero que este segundo punto es contrario a Fedra, ya que, en realidad y puesto que Hipólito la conoce, parece que le recuerda que ella es su madrastra, y mayor que él (se sabe que Hipólito es joven, aun cuando en ningún momento y en ninguna obra, ya de Ovidio, ya de otros autores, se menciona su edad).

A continuación, quizá porque Fedra podría haber pensado que existían razones para que Hipólito no se interesara en la carta recibida, y para prevenirlo de que no se trataba de algo nocivo, explícitamente lo exhorta a que la lea completa:

Perlege, quodcumque est. ...
(v. 3)

Para convencerlo de que lo haga, le hace una pregunta retórica:⁹

... Quid epistula lecta nocebit?,
(v. 3)

Si pensamos en el resultado que tuvo la lectura de la carta que Fedra escribió a Teseo una vez que fue rechazada por Hipólito, podemos percibir en la pregunta un dejo irónico fatídico, ya que la heroína comienza, con esta carta, a dar muerte a lo que más amaba. Al mismo tiempo, con esta pregunta Ovidio está alertando a sus lectores del resultado de los sucesos.

Además, Fedra promete a Hipólito un cierto placer que lo invite a que acepte la exhortación del verso anterior. Este verso intenta tocar la docilidad del joven:

Te quoque in hac aliquid quod iuuet esse potest.
(v. 4)

Los versos 5 y 6 consolidan la exhortación del verso 3; las cartas son portadoras de secretos, y hasta el enemigo lee las cartas que de su enemigo recibe:

*His arcana notis terra pelagoque feruntur;
Inspicit acceptas hostis ab hoste notas.*

⁹ "En cuanto figura (Quint. IX,2,7 *figuratum*) la pregunta se utiliza cuando se le da cabida en el discurso, despojada de su función propiamente dialógica y como medio patético o especialmente expresivo de la ilación del razonamiento". Lausberg, 766.

Narración (*narratio*)

En la narración¹⁰ de un discurso se declara aquello sobre lo que se va a sentenciar y se cuenta lo sucedido. La narración puede tocar dos cosas: a) la causa, y b) las cosas que a ella miran. Son tres las leyes de la narración: que sea clara, que sea breve y que sea verosímil. En ella, se siembran los argumentos, aunque éstos no pertenezcan de manera propia a la narración.

Para estructurar su narración, el orador puede acudir a siete lugares, a los cuales llega guiado por las preguntas *quis* (*persona*), *quid* (*factum*), *quando* (*tempus*), *ubi* (*locus*), *cur* (*causa*), *quomodo* (*modo*), *quibus auxiliis* (*facultas*).

La narración de la epístola de Fedra se compone de las siguientes partes:

- I. Justificación de la existencia de la carta (vv. 7-16).
 - 7-13: Justificación.
 - 14-16: Proposición.

- II. Exposición de los hechos de la causa (vv. 17-84):
 - 17-52: Presentación de las circunstancias actuales de Fedra.
 - 53-62: Exposición de la estirpe de Fedra.
 - 63-84: Narración del enamoramiento de Fedra.
 - 63-66: Introducción.
 - 67-70: Cuándo y qué pasó.
 - 71-78: Descripción de Hipólito.
 - 79-84: Descripción de las actividades de Hipólito.

En la narración se justifica la existencia de la carta, se expresa la proposición, esto es, el objetivo del discurso, y

¹⁰ Cfr. Quintiliano, IV, 2, 31.

se presentan las circunstancias actuales del estado de Fedra. Asimismo, se describen las actividades que interesan a Fedra por ser del gusto de Hipólito, su estado anímico y su estirpe. Es decir, en esta parte del discurso, Fedra señala los rasgos que caracterizan tanto a ella como al joven.

La primera parte de la narración corresponde a la transición entre el exordio y la propia narración. Aquí, Fedra, acuciada por el amor, relata por qué escribe en vez de hablar con Hipólito. Narra cómo tres veces intentó hablar con él sin conseguirlo, y justifica a través de una sentencia¹¹ la existencia de la carta, para, finalmente, decidirse a escribir sobre su amor:

*Ter tecum conata loqui ter inutilis haesit
Lingua, ter in primo destitit ore sonus.
Qua licet et quitur, pudor est miscendus amor;
Dicere quae puduit, scribere iussit amor.*

(vv. 7-10)

Hay que notar la oposición *pudor/amor* por una parte, y *dicere/scribere* por la otra. *Scribere* es la palabra clave que entrelaza la narración con el exordio, y que justifica la existencia de la carta.

Comienza luego a esbozar el hecho de que se trata de una causa *admirabilis*. La sentencia que contiene el verso 10, incrementada en el siguiente, afirma que el amor es la

¹¹ "La sententia es un pensamiento "infinito" (esto es, no limitado a un caso particular), formulado en una oración, y que se utiliza en una quaestio finita como prueba o como ornatus". Lausberg, 872.

fuerza más poderosa que existe, pues, si domina sobre los dioses, ¿qué no hará con los simples mortales?:

*Quidquid Amor iussit, non est contemere tutum;
Regnat et in dominos ius habet ille deos.*
(vv. 11-12)

En seguida, Fedra ratifica la impropiedad de lo que hace, al decir que ella dudaba en escribir, pero insiste en que fue Amor quien lo ordenó. El imperativo *scribe* pone término a sus dudas y a la justificación de la existencia de la carta, y da pie a la proposición de su discurso:

*Ille mihi primo dubitanti scribere dixit:
"Scribe..."*
(vv. 13-14)

En la epístola, la proposición, que consiste en "indicar el breve resumen de la causa que se va a desarrollar",¹² se expresa así:

"... Dabit uictas ferreus ille manus."
(v. 14)

y se amplifica con los siguientes versos:

*Adsit, et, ut nostras auido fouet igne medullas,
Figat sic animos in mea uota tuos!*
(vv. 15-16)

¹² Lausberg, 289. Su fin es proponere... quae sis probaturus (Quintiliano, III,9,2).

Así, el lector puede descubrir el propósito de la carta: que Hipólito, dándose por vencido, ame a Fedra. Evidentemente, Fedra no puede expresar la proposición claramente, esto es, decir abiertamente su deseo, pues Hipólito no terminaría de leer ni siquiera ese verso.

Habiendo justificado su carta, Fedra narra las circunstancias de su amor: al parecer, quiere confirmar que sus intenciones no están llenas de maldad, pero abruptamente confiesa, y se confiesa, el primer impedimento para el logro de su unión con Hipólito: tiene una alianza conyugal, es decir, está casada:

*Non ego nequitia socialia foedera rumpam;
Fama, uelim quaeras, crimine nostra uacat.*
(vv. 17-18)

Hasta ese momento, asegura, Fedra no ha quebrantado los lazos conyugales, pero, en esa negación, la reina esconde una afirmación muy fuerte: "yo quebrantaré mi alianza conyugal (no por malicia, pero la quebrantaré)". Con esto presenta Fedra la condición para que la proposición pueda llevarse a cabo: ella está dispuesta a pasar por encima de su compromiso matrimonial.

El que no haya quebrantado los lazos conyugales hasta entonces, habla de que su reputación es intachable. Sin embargo, ya ha dicho que el amor, que todo lo vence, pudo doblegar al pudor, lo cual significa su reputación derro-

tada. Ella confirma esto mediante una sentencia y su ampli-
ficación:

*Venit amor grauius, quo serius. Vrimur intus;
Vrimur et caecum pectora uulnus habent.*
(vv. 19-20)

El que Fedra diga dos veces seguidas la palabra *urimur* le da vigor al discurso. No solamente repite el verbo, sino que el tercer elemento del verso, *caecum pectora uulnus habent*, significa lo mismo (a esta figura se le llama *expolición*: cuando se acumulan elementos que vienen a ser lo mismo), y hace que el lector continúe leyendo con mayor avidez.¹³ Aquí comienza el *quid*:¹⁴ Fedra está enamorada (arde por dentro y tiene una herida en el pecho).

A continuación, la reina ejemplifica esta situación con un par de símiles; con ellos se ve con viveza la imagen de su incómoda posición:

*Scilicet ut teneros laedunt iuga prima iuuenos
Frenaque uix patitur de grege captus equus,
Sic male uixque subit primos rude pectus amores*
(vv. 21-23)

El *quid* queda expresado de una manera más específica: Fedra ama por primera vez. El *rude pectus*, pecho rudo, que no ha sido trabajado, lleva consigo un eco que proviene de los

¹³ El tema del "ardor" (*urimur*) se repite en distintas partes del discurso de diferentes modos.

¹⁴ Como puede observarse, el *quid* (qué) es la parte de la narración que expresa el asunto de que se está tratando.

versos 21 y 22, particularmente de teneros iuuenos y de *captus equus*. Tanto los novillos como el caballo capturado de entre el rebaño tienen un pecho rudo que apenas será domesticado.¹⁵

Los símiles concluyen con la comparación del sentimiento de Fedra con una carga:

Sarcinaque haec animo non sedet apta meo.
(v. 24)

La exposición de su situación termina con dos sentencias:

*[Ars fit, ubi a teneris crimen condiscitur annis;
Quae uenit exacto tempore, peius amat.]*
(vv. 25-26)

¹⁵ Los símiles se toman de cosas muy semejantes al asunto de que se trata y se utilizan para ilustrar y para dar más colorido a lo que se está diciendo. Pearson (pp. 110-129) sugiere que los símiles e imágenes que se refieren a las figuras del toro y del caballo utilizados por Fedra, están íntimamente ligados al mito de Teseo y del Minotauro. El toro no sólo es representación de la familia de Fedra - Júpiter tomó la forma de toro para robarse a Europa, quien fue la primera de la estirpe (vv. 55-56), Pasifae se unió a un toro y de él concibió al Minotauro (vv. 57)-, sino también de la maldición que Teseo lanzará a Hipólito, el cual muere a causa del espanto de sus caballos cuando ven salir un toro del mar. El caballo sugiere idea de lucha, de pérdida de control, mas no el de Hipólito, pues éste lo conduce con maestría. Esto en un momento dado resulta irónico, ya que el joven muere enredado en las riendas de sus desbocados caballos. El mismo nombre de Hipólito, que viene de las palabras griegas ἵππος, caballo, y λυτός (adjetivo verbal de λύω, desatar), significa "el de los caballos desatados (suelos)", o "el que desata los caballos."

En los siguientes versos, Fedra amplifica la idea de su "intachable" reputación con un nuevo elemento: Hipólito recogerá las primicias de la reputación de Fedra; de este modo, se repite la proposición que en este caso queda más explícita:

*Tu noua seruatae carpes libamina famae
Et pariter nostrum fiet uterque nocens.*
(vv. 27-28)

Encontramos aquí, por primera vez, la segunda persona gramatical tu. De alguna manera, lo que Fedra había dicho hasta este momento era ambiguo, la reina podría haber estado hablando de alguien más. En estos versos, Fedra hace a Hipólito cómplice de su crimen.

Lo anterior adquiere colorido con un delicado símil, más propio de una puella de la elegía que de una heroína de la épica o de la tragedia:

*Est aliquid plenis pomaria carpere ramis
Et tenui primam delegere ungue rosam.*
(vv. 29-30)

Este verso, así, tiene implicaciones casi virginales; en cierto sentido, Fedra está ofreciendo a Hipólito su "virginidad"; esto recuerda a otras heroínas que, en tono de reproche, la mencionan en las cartas ovidianas. Tal vez Fedra eligió este argumento al considerar la castidad de

Hipólito, quien, acaso, de enamorarse de alguien, sería de una mujer tan casta como él.

A continuación, Fedra inicia la justificación de su amor: Hipólito, sin duda, es digno de un crimen de amor. Sin duda, aquí Ovidio tuvo en cuenta la norma retórica que afirma la importancia de la opinión que del orador tenga el juez, pues de eso depende en mucho que se le escuche y que se le crea. Para el logro de esta causa es fundamental que Hipólito tenga a Fedra por una persona intachable.

*Si tamen ille prior, quo me sine crimine gessi,
Candor ab insolita labe notandus erat,
At bene successit, digno quod adurimur igni;*
(vv. 31-33)

"Insólita mancha" (*insolita labe*) es el antecedente del verso que sigue, al cual se añade un elemento más: ya que el fuego en el que arde es digno, la "mancha" queda dignificada.

Nótese que aparece el *urimur* otra vez, compuesto en esta ocasión por *ad; igni* refuerza la idea de "arder".

Los versos siguientes amplifican la idea. El adulterio, aquí ya claramente mencionado, no es tan malo si el amante es Hipólito, nombrado expresamente por primera vez. Fedra preferiría a Hipólito que a Júpiter:

*Peius adulterio turpis adulter obest.
Si mihi concedat Iuno fratremque uirumque,
Hippolytum uideor praepositura Ioui.*
(vv. 34-36)

En el verso 34, una vez más se menciona la proposición del discurso con las palabras que se refieren al adulterio. Aunque no sea una propuesta concreta, Fedra asume a Hipólito como adúltero, lo que corresponde al objetivo de la carta: que Hipólito sea su amante. Por otro lado, en el mismo verso, utiliza el comparativo *peius* refiriéndose al adulterio: esto es, sin duda, aceptar que el adulterio es malo. Por esta razón, considero que este es un argumento contrario a Fedra.

Después, Fedra cuenta a Hipólito cómo sus propios hábitos están cambiando y en qué medida se interesa por las actividades que son del agrado de Hipólito. Ahora ella tiene las mismas inclinaciones silvestres que el joven, quien se dedica a la caza y a la vida rupestre. En esta serie de versos, se describe a Hipólito:

*Iam quoque, uix credes, ignotas mutor in artes;
Est mihi per saeuas impetus ire feras;
Iam mihi prima dea est arcu praesignis adunco
Delia; iudicium subsequor ipsa tuum.
In nemus ire libet pressisque in retia ceruis
Hortari celeris per iuga summa canes
Aut tremulum excusso iaculum uibrare lacerto
Aut in graminea ponere corpus humo.
Saepe iuuat uersare leues in puluere currus
Torquentem frenis ora fugacis equi;*

(vv. 37-46)

Sin embargo, las actividades propias de la caza le sirven de pretexto para hablar de su frenesí amoroso. Así, a través de

dos comparaciones, Fedra ejemplifica cómo es el furor que se apodera de ella:

*Nunc feror ut Bacchi furiis Eleleides actae
Quaeque sub Idaeo tympana colle mouent
Aut quas semideae Dryades Faunique bicornes
Numine contactas attonuere suo.
Namque mihi referunt, cum se furor ille remisit,
Omnia; ...*

(vv. 47-52)

Las palabras de estos versos permiten que se tenga una idea muy cercana de su torbellino interior. Todas ellas aluden a la locura, pues indican pérdida de control o tienen connotaciones sobrehumanas: *Bacchi, furiis, Eleleides, tympana, mouent, semideae Dryades, Fauni bicornes, numine, contactas, attonuere*. Claramente se nota que se trata de una ampliación que incluso incrementa la idea de furor.

En mi opinión, la imagen de cazadora-Bacante es contraria al propósito de Fedra, pues se olvida de que Hipólito es un cazador seguidor de Diana y un joven reservado, frugal y con gran dominio de sí mismo.

La descripción de su amor concluye con una oración desesperanzada, donde aparece *urit* de nuevo, ahora en singular y reforzado por *me*:

... me tacitam conscius urit amor.
(v. 52)

El verso siguiente sirve de transición para que Fedra exponga su estirpe. El amor es el punto de unión entre las dos cláusulas: en el verso 52 dice que éste la consume, en el 53 lo relaciona con el destino de su familia, que tal vez ella esté siguiendo:

Forsitan hunc generis fato reddamus amorem
(v. 53)

En esta parte de la narración, Fedra ofrece dos posibilidades de por qué (*cur*) siente ese amor tan grande por Hipólito. El pasaje se abre con la primera posibilidad: acaso Venus se esté vengando en ella de su familia:

Et Venus ex tota gente tributa petat.
(v. 54)

y se cierra con la segunda: acaso ella se sienta inclinada a seguir los pasos de los descendientes de Minos:

En, ego nunc, ne forte parum Minoia credar,
In socias leges ultima gentis eo.
(vv. 61-62)

El relato de los desdichados amores de su estirpe se inicia con Júpiter y Europa, origen de su familia:

Iuppiter Europen (prima est ea gentis origo)
Dilexit, tauro dissimulante deum;
(vv. 55-56)

Después, habla de su madre, quien yació con el toro, de quien el Minotauro es hijo:

*Pasiphae mater, decepto subdita tauro,
Enixa est utero crimen onusque suo;
(vv. 57-58)*

Termina su enumeración con su hermana Ariadna, quien ayudó a Teseo en su empresa contra el Minotauro:

*Perfidus Aegides, ducentia fila secutus,
Curua meae fugit tecta sororis ope.
(vv. 59-60)*

Los tres elementos de la enumeración tienen en común la imagen taurina; en el tercer elemento, la mención de la hermana de Fedra nos remite de inmediato al laberinto y al Minotauro, esto es, al símbolo del toro.

Hay que notar que aquí Fedra menciona por primera vez a Teseo, *perfidus Aegides*, de una manera que no se distingue precisamente por lo cariñosa. De hecho, el adjetivo *perfidus* anticipa los argumentos que la reina tomará a partir de las acciones de Teseo.

Siguiendo el hilo de los versos 59 y 60, Fedra cuenta que ella ha sido cautivada por la hermosura de Hipólito, tal como Ariadna lo fue por Teseo. Aparece otra vez el *quid* de la narración, que servirá como transición a la cláusula siguiente:

*Hoc quoque fatale est; placuit domus una duabus;
Me tua forma capit, capta parente soror;
Theseides Theseusque duas rapuere sorores;
Ponite de nostra bina tropaea domo.*

(vv. 63-66)

La palabra *fatale* da otro indicio al lector acerca del desenlace de la tragedia, ya que cuando Ovidio habla de *fatum* generalmente se refiere a la muerte. En Ariadna, su destino ya se había cumplido; en Fedra e Hipólito, habrá de cumplirse.

A continuación, Fedra narra las circunstancias de *me tua forma capit*, es decir, relata el inicio de su pasión. Comienza con el *ubi* (dónde), al decir que ella hubiera preferido quedarse en su tierra en lugar de acudir a los ritos eleusinos, pues ahí fue donde se enamoró de Hipólito:

*Tempore quo nobis inita est Cerealis Eleusin,
Gnosia me uellem detinuisset humus.*

(vv. 77-78)

Ahí comenzó el martirio para Fedra, quien expone una vez más el *quid* de la situación:

*Tunc mihi praecipue, nec non tamen ante, placebas;
Acer in extremis ossibus haesit amor.*

(vv. 69-70)

A esto sigue una descripción de Hipólito, tal como estaba la primera vez que lo vio:

*Candida uestis erat, praecincti flore capilli,
Flaua uerecundus tinxerat ora rubor,*
(vv. 71-72)

Esta descripción se opone a la apariencia regular de Hipólito, lo cual da pie a que Fedra utilice el recurso literario de la "corrección", el cual consiste en mejorar una expresión u opinión que el orador considera poco precisa:¹⁶

*Quemque uocant aliae uultum rigidumque truceque,
Pro rigido Phaedra iudice fortis erat.*
(vv. 73-74)

Hay que notar aquí el cambio de personas (*ego=Phaedra; Hypolitum=vultus*), acaso en un intento de parecer más objetiva al alejarse de lo descrito.

La exhortación siguiente continúa la misma idea: ella no acepta a jóvenes que suelen adornarse de manera mujeril y le disgustan los jóvenes que ponen demasiado empeño en su arreglo personal:

Sint procul a nobis iuuenes ut femina compti.
(v. 75)

Con ello, ella está de acuerdo con lo comúnmente aceptado en la sociedad romana y que se refleja en esta sentencia:

Fine coli modico forma uirilis amat.
(v. 76)

¹⁶ Lausberg, 784.

Ésta se amplifica, primero, con otra descripción elogiosa del mancebo:

*Te tuus iste rigor positique sine arte capilli
Et leuis egregio puluis in ore decet.*
(vv. 77-78)

y luego, con una enumeración de las rudas actividades que Hipólito realiza y que agradan (*iuuat*) a Fedra:

*Siue ferocis equi luctantia colla recuruas,
Exiguo flexos miror in orbe pedes;
Seu lentum ualido torques hastile lacerto,
Ora ferox in se uersa lacertus habet;
Siue tenes lato uenabula cornea ferro,
Denique nostra iuuat lumina, quidquid agas.*
(vv. 79-84)

Al describir las actividades que Hipólito realiza, Fedra describe a Hipólito mismo: de las palabras que usa (*ferocis, recuruas, equi luctantia colla, flexos pedes, torques, ferox, uenabula cornea ferro*), podemos desprender las cualidades que Fedra atribuye al joven: ferocidad, fortaleza, habilidad, valentía, destreza, hermosura. El verso 84 resume y generaliza lo anterior. El *quidquid agas* encierra cualquier otra enumeración de lo que Hipólito hace. Esta generalización indica el grado del amor de Fedra: haga el joven lo que haga, a ella siempre le agradará Hipólito.

Argumentación (*argumentatio*)

En la argumentación se presentan las pruebas que han de sustentar lo dicho en la narración y sirve para establecer la credibilidad del punto de vista que el orador defiende en la causa. Ésta es, pues, la parte nuclear y decisiva del discurso.¹⁷ Como parte del conjunto del discurso, la argumentación consta al menos de una prueba, si bien generalmente tiene varias. Las pruebas forman el núcleo conceptual de la argumentación.

Las pruebas (*probationes*) pueden ser indicios (*signa*), argumentos (*argumenta*) y ejemplos (*exempla*).

El indicio "es una señal perceptible por los sentidos que normalmente acompaña a un hecho, a una realidad, a un estado de cosas -pudiendo ser su relación temporal de antecedente, concomitante o subsiguiente-, de suerte que por la señal o signo se puede deducir con mayor o menor seguridad la cosa significada".¹⁸ El argumento "es una prueba racional y deductiva basada en los datos de la causa".¹⁹ El ejemplo es la ilustración del asunto de que se trata con cosas semejantes a éste.

Los "lugares" (*loci*) forman el contenido de los argumentos. Son fórmulas de investigación que pueden ser utilizadas de acuerdo con el tipo de causa de que se trate, y conforman un conjunto de ideas de los que se pueden tomar los pensamientos que convenga.

¹⁷ Lausberg, 348.

¹⁸ Lausberg, 358 (cfr. Quintiliano V,9,9)

¹⁹ Lausberg, 366 (cfr. Quintiliano, V,10,11).

Los argumentos se sacan de las personas (*a persona*), o de las cosas (*a re*). Los argumentos *a persona* se sacan del juez o de los oyentes, del mismo acusado, del adversario, o del abogado.²⁰ Los argumentos *a re* se pueden sacar de la causa, del lugar, del tiempo, del modo, etcétera.

La argumentación de esta epístola está estructurada como sigue:

- I. Primer argumento (vv. 85-108): la necesidad de descansar de los trabajos de la caza por medio del amor.
- II. Segundo argumento (vv. 109-126): Teseo, marido de Fedra, es un canalla que no los merece, ni a ella ni a su hijo.
- III. Tercer argumento (vv. 127-146): no importa el problema de parentesco de Fedra e Hipólito.

Primer argumento:

Antes que nada, Fedra exhorta a Hipólito a que no sea duro y a que corresponda a su amor. "Vida dura" puede en este caso traducirse por la dureza de Hipólito mismo, una vida frugal, llena de trabajos, en la que el amor no tiene cabida:

*Tu modo duritiam siluis depone iugosis.
Non sum duritia digna perire tua.*
(vv. 85-86)

²⁰ En el caso de esta epístola, Fedra puede considerarse como acusado e Hipólito como el juez a quien ella presenta la causa.

La pregunta retórica que sigue implica la necesidad de unir las actividades de Diana (caza) con las de Venus (amor):

*Quid iuuat incinctae studia exercere Dianae
Et Veneri numeros eripuisse suos?*
(vv. 87-88)

e introduce la argumentación en contra de la *duritiam* de los versos 85-86. Fedra se propone como descanso para Hipólito y le ofrece una oportunidad de conservar su vida por mayor tiempo, ya que, según su juicio, el que Hipólito se dedique a los trabajos sin descanso acorta su vida. A través de una sentencia y de un ejemplo, en que Fedra utiliza el arco, instrumento tan cercano al joven, ella justifica por qué él debe dejar la vida dura de los bosques:

*Quod caret alterna requie, durabile non est;
Haec reparat vires fessaque membra nouat;
Arcus (et arma tuae tibi sunt imitanda Dianae)
Si numquam cesses tendere, mollis erit.*
(vv. 89-92)

A fin de ilustrar el hecho de que además de ser gran cazador, se puede ser gran amante, Fedra da tres ejemplos de cazadores ilustres a los que se les conocieron amores. El primer ejemplo es el de Céfalos, quien fue amante de la Aurora:

*Clarus erat siluis Cephalus multaque per herbas
Conciderant illo percutiente ferae,
Nec tamen Aurorae male se praebebat amandum;*

Ibat ad hunc sapiens a sene diua uiro.
(vv. 93-96)

En el segundo ejemplo, habla de Venus y de Adonis:

*Saepe sub illicibus Venerem Cinyraque creatum
Sustinuit positos quaelibet herba duos.*
(vv. 97-98)

y, en el tercero, de Meleagro y Atalanta:

*Arsit et Oenides in Maenalia Atalanta;
Illa ferae spolium pignus amoris habet.*
(vv. 99-100)

Volvemos aquí al tema del "ardor", solamente que, en este caso, aquel de quien se dice que ardió, lo hizo literalmente. Para perplejidad del lector, los desenlaces de las historias de estos tres cazadores fueron desafortunados: Céfalos, estando de caza, dio muerte a su amadísima Procris, quien estaba escondida tras unos arbustos y de quien pensó que era una fiera; Adonis recibió de un jabalí la muerte; Meleagro murió a causa de los sucesos ocurridos con el jabalí de Calidonia. Todo ello demuestra la argumentación equívoca en que Fedra funda su discurso.

Así, la reina termina estos ejemplos con una exhortación y una sentencia. La primera repite la proposición: "ámame así como otros cazadores han amado a sus mujeres":

Nos quoque iam primum turba numeremur in ista;
(v. 101)

Con la sentencia, se cierra el primer argumento:

Si Venerem tollas, rustica silua tua est.
(v. 102)

A continuación hay una transición entre la ventaja de mezclar el amor con la caza, primer argumento, y el segundo. Esta transición va del verso 103 al 108, y en ella la reina, creyendo, engañada, en el poder de sus argumentos, expresa primeramente a Hipólito su determinación de acompañarlo en sus correrías:

*Ipsa comes ueniam nec me latebrosa mouebunt
Saxa neque obliquo dente timendus aper.*
(vv. 103-104)

Después, ella menciona el istmo de Corinto, ubicado entre el mar Jónico y el mar Egeo, y que, en un recorrido por tierra, queda entre Atenas, donde Teseo reside, y Trecén, donde vive Hipólito:

*Aequora bina suis oppugnant fluctibus Isthmon
Et tenuis tellus audit utrumque mare.*
(vv. 105-106)

Con estos versos, que también pueden ser tomados como una metáfora²¹ donde ella sería el istmo y Teseo e Hipólito, los mares, Fedra introduce una propuesta concreta: quiere compartir su vida con Hipólito, quien vivía en Trecén, donde su abuelo Piteo era rey. La propuesta se amplifica en el verso siguiente. Se trata de otra manera de decir lo que Fedra quiere, que sean amantes:

*Hic tecum Troezena colam, Pittheia regna;
Iam nunc est patria gratior illa mea.*
(vv. 107-108)

Segundo argumento:

A Fedra no se le olvida que el logro de su amor pueda tener algunas complicaciones, ya que ella está unida en matrimonio a Teseo, que no solamente es marido de ella, sino que es padre de su amado. Para superar esta complicación, ella trata de despertar en el joven indignación para con su padre, y, de este modo, hacer parecer la traición no sólo más fácil, sino digna. Fedra, pues, enumera las atrocidades en las que Teseo, según ella, ha incurrido. De este modo, vuelve a equivocarse el carácter de Hipólito.²²

Comienza su argumento con la afirmación de que Teseo no está en casa, ni lo estará por mucho tiempo: con esto se ex-

²¹ Una metáfora consiste en trasladar una voz de su significado propio a otro donde o falta el propio, o el traslado tiene más fuerza.

²² Recordemos que una de las nociones principales que el orador debe tener presente al hacer un discurso es hacia quién éste va dirigido, es decir, debe conocer el carácter de su auditorio.

plica el que ella pueda ir a vivir a Trecén, pues Teseo se encuentra ausente, con su amigo Piritoo, a quien quiere más que a Fedra y que al mismo Hipólito:

*Tempore abest aberitque diu Neptunius heros;
Illum Pirithoi detinet ora sui;
Praeposuit Theseus, nisi si manifesta negamus,
Pirithoum Phaedrae Pirithoumque tibi.*
(vv. 109-112)

Con esto, según ella, Hipólito puede no sentirse mal de preferir el amor de Fedra al respeto que debe a Teseo.

En otras cartas, algunas heroínas condenan a sus esposos o amantes por haber preferido a alguien más; Fedra, en cambio, aunque puede decirse que también su esposo la tenía abandonada por otra persona, y que, por lo tanto, poseía un rival, utiliza el hecho para ganarse al destinatario de su carta, que ciertamente no es su amante ni su marido (y ésta es una gran diferencia con respecto a las otras cartas), y no para reprocharlo. Su rival, en este caso, no es una dama, sino Piritoo, amigo de su marido.

La ausencia de Teseo y el hecho de que éste se encuentre con Piritoo, se presentan aquí como un ultraje dirigido a ella y al joven. Este "delito", sin embargo, ni es el único, ni es el más grande. Los versos siguientes constituyen una exageración a propósito de los hechos de Teseo, de manera que lo que expone parezca más odioso de lo que realmente es.

Con los versos 113-114, Fedra toma fuerzas para enumerar las atrocidades de Teseo:

*Sola nec haec ad nos iniuria uenit ab illo;
In magnis laesi rebus uterque sumus.*

En seguida argumenta el que Teseo haya matado al hermano de Fedra, callando que era un monstruo devorador de hombres y que al matarlo Teseo hizo un bien a los atenienses, quienes eran sacrificados periódicamente:

*Ossa mei fratris claua perfracta trinodi
Sparsit humi, ...*

(vv. 115-116)

Luego, repite lo que ya había narrado: Teseo abandonó a la hermana de Fedra:

*... soror est praeda relicta feris.
(v. 116)*

La prueba principal de que Teseo es un malvado es el que éste haya matado a la madre de Hipólito, atravesándola con su espada; naturalmente, tampoco menciona que Teseo había tenido que matar a la amazona porque ésta trataba de impedir su boda con Fedra, atacándolos en plena ceremonia:

*Prima securigeras inter uirtute puellas
Te peperit, nati digna uigore parens;
Si quaeras ubi sit, Theseus latus ense peregit;
Nec tanto mater pignore tuta fuit.*

(vv. 115-120)

Hay que notar que, al ensalzar la valía de la amazona, Fedra no sólo da mayor patetismo a la escena, sino que, por contraste, denigra todavía más a Teseo. Por lo demás, si las heroínas hablan de sus rivales en términos desagradables; Fedra habla de la madre de Hipólito, antiguo amor de Teseo, con elogios (vv. 117-118), ya que la mamá de Hipólito no había sido adversaria de Fedra: ésta, a diferencia de otras heroínas, no necesita hablar de rivales.

Luego añade un elemento más, el cual atañe al joven directamente: Teseo no se casó con su madre, para que él, como hijo ilegítimo, no tuviera la oportunidad de ocupar el trono:

*At ne nupta quidem taedaque accepta iugali;
Cur, nisi ne caperes regna paterna nothus?
(vv. 121-122)*

En seguida, Fedra se refiere a sus hijos, los herederos legítimos de Teseo:

*Addidit et fratres ex me tibi, quos tamen omnis
Non ego tollendi causa, sed ille fuit.
O utinam nocitura tibi, pulcherrime rerum,
In medio nisu uiscera rupta forent!
(vv. 123-126)*

Su propósito, sin duda, es el de convencer a Hipólito de que a ella sólo le importa su amado; por ello llega al grado de negar su amor maternal y de insinuar que hubiera preferido

que sus hijos no hubieran nacido si con ello lo habría de dañar. Sin embargo, esto causa que ella misma se haga cada vez más indigna, cada vez menos virtuosa, pues uno de los bienes en la ética antigua era el amor hacia los hijos.²³

Este segundo argumento se cierra con una exhortación irónica²⁴ a Hipólito, en que Fedra ataca nuevamente a Teseo:

*I nunc, sic meriti lectum reuerere parentis,
Quem fugit et factis abdicat ipse suis.*
(vv. 127-128)

Tercer argumento:

El parentesco que Fedra tiene con Hipólito no es impedimento para su amor, sino que, al contrario, puede ayudarlos para su consumación.

Así, el primer paso que la reina da es el de presentar como "simples nombres" el "problema" de su parentesco con Hipólito, de tal modo que éste queda desvirtuado. Es decir, el incesto, con todo lo que implica, queda reducido a "nombres vanos" que no deben atemorizar al joven:

*Nec, quia priuigno uidear coitura nouerca,
Terruerint animos nomina uana tuos.*
(vv. 129-130)

Por otra parte, la reina, al hablar de Saturno y de la piedad antigua, insinúa que, si a Hipólito le preocupara ese

²³ Cicerón, 86-88.

²⁴ La ironía consiste en significar lo contrario de lo que se dice.

parentesco, su actitud sería obsoleta. Además, al hacer una comparación entre el reinado de Saturno y el de Júpiter, y señalar que en este último las costumbres están más relajadas, a tal grado que Júpiter y Juno, hermano y hermana, son marido y mujer, manifiesta que los mismos dioses, con su conducta, han otorgado a los hombres el derecho de imitarlos:

*Ista uetus pietas, aevo moritura futuro,
Rustica Saturno regna tenente fuit;
Iuppiter esse pium statuit quodcumque iuaret,
Et fas omne facit fratre marita soror.
Illa coit firma generis iunctura catena,
Imposuit nodos cui Venus ipsa suos.*

(vv. 131-136)

Sin duda el intentar restar, si no anular, el valor de la *pietas*, es querer olvidarse de la manera de ser de Hipólito. La mención de Saturno y de tiempos pasados corresponde a las creencias y a los valores morales de la sociedad de la época en que Ovidio escribe. Recuérdese la política que Augusto tenía con respecto a la moral y a los valores familiares. Despreciar, pues, estos valores y tomar como ejemplo la relación incestuosa de Júpiter con su hermana es presentarse como transgresora. Así, el argumento resulta contrario a ella, no sólo en relación con Hipólito, sino también con referencia a los destinatarios reales del poema, esto es, los contemporáneos de Ovidio.

El parentesco, continúa el argumento, servirá para encubrir el delito de "adulterio":

*Nec labor est celare, licet peccemus, ut illa;
Cognato poterit nomine culpa tegi.
Viderit amplexus aliquis, laudabimur ambo,
Dicar priuigno fida nouerca meo.*
(vv. 137-140)

Obviamente, si Hipólito accediera a su amor, todo sería fácil, pues el parentesco mismo evitaría los inconvenientes que, por ejemplo, los amantes elegiacos tienen:

*Non tibi per tenebras duri reseranda mariti
Ianua, non custos decipiendus erit;
(Vt tenuit domus una duos, domus una tenebit;
Oscula aperta dabas, oscula aperta dabis;)*
(vv. 141-144)

Esa culpa, encubierta por el fingimiento, no será castigada, e incluso será digna de elogio:

*Tutus eris mecum laudemque merebere culpa,
Tu licet in lecto conspiciare meo.*
(vv. 145-146)

Este último argumento parece a Fedra suficientemente convincente y, por ello, da aquí por concluida su inconsistente argumentación.

Epílogo (peroratio)

En el epílogo se trata de lograr que el juez incline su ánimo hacia la causa que el orador expone. Consta de dos

partes: una recapitulación que sirve para refrescar la memoria, y el movimiento de los afectos para influir en la decisión del juez.

Por ser la parte final del discurso, el epílogo es la última oportunidad que tiene el orador para mover al juez (público) en su favor. El movimiento de afectos, por tanto, está destinado a despertar o a avivar en el juez los afectos.

Los afectos que se "mueven" en el epílogo se dividen en dos: indignación (*indignatio*) y conmiseración (*commiseratio*). En general, el despertar indignación tiene como objetivo precisamente eso: indisponer al oyente contra la causa, para lo cual se mencionan injusticias y crueldades; por el contrario, con la conmiseración se pretende obtener simpatía hacia la causa, recurriendo a la compasión que despierta una injusticia sufrida o una desgracia que amenaza.

La fuerza básica del epílogo es la brevedad, la cual queda dulcificada por el ornato.

La estructura del epílogo en la carta de que aquí se trata, es la siguiente:

I. Recapitulación (vv. 147-155).

II. Movimiento de afectos (vv. 156-174).

Cierre de la carta (175-177).

Tres son los elementos que conforman la recapitulación del discurso, y en ellos está contenida su esencia, ya desarrollada en la argumentación.

El primer elemento es una exhortación a Hipólito, con la cual Fedra expresa nuevamente la proposición del discurso. Suponiendo al joven convencido de la honestidad y de la utilidad de su amor, lo urge a unirse a ella sin demora:

Tolle moras tantum properataque foedera iunge:
(v. 147)

El segundo es un ruego para que el Amor sea más benévolo con el amado que como lo ha sido con ella:

Qui mihi nunc saeuit, sic tibi parcat Amor.
(v. 148)

Con el tercer elemento, Fedra se pone en el papel de suplicante:

*Non ego dedignor supplex humilisque precari.
Heu! ubi nunc fastus altaque uerba? Iacent.
Et pugnare diu nec me submittere culpae
Certa fui, certi siquid haberet amor;
Victa precor genibusque tuis regalia tendo
Bracchia. Quid deceat, non uidet ullus amans.
Depuduit, profugusque pudor sua signa reliquit.*
(vv. 149-155)

Baste señalar aquí la forma en que la sinécdoque²⁵ *regalia bracchia* (vv. 153-154) añade patetismo al epílogo. Quizá lo interesante de este tercer elemento sea la humillación de Fedra, y acaso, también, ésta sea otra equivocación de la reina: la pérdida de la propia dignidad, y, por lo tanto, la negación de la persona misma, no es algo propio de quien desea ser aprobado; sin embargo, ella lo justifica en nombre del amor. También por amor ha dejado enteramente de lado el pudor (véase verso 9). Así pues, lo único que queda a Fedra es pedir clemencia: la impúdica se refugia en la solicitud de perdón, quizá reconociendo la calidad adversa de los hechos y de sus propios argumentos.

Una súplica, que resume los versos inmediatos anteriores, sirve como transición a la segunda parte del epílogo:

Da ueniam fassae duraque corda doma.

(v. 156)

La moción de afectos se inicia con la amplificación de *regalia bracchia*: a ello obedece la mención de sus antepasados de gran renombre: su padre Minos, su bisabuelo Júpiter y su abuelo, el Sol:

*Quod mihi sit genitor, qui possidet aequora, Minos,
Quod ueniant proauī fulmina torta manu,
Quod sit auus radiis frontem uallatus acutis,*

²⁵ La sinécdoque consiste en decir la parte por el todo.

Purpureo tepidum qui mouet axe diem,

(vv. 157-160)

A pesar de estirpe tan noble, Fedra ha sucumbido ante el amor, quien la ha vencido:

*Nobilitas sub amore iacet; miserere priorum
Et, mihi si non uis parcere, parce meis.*

(vv. 161-162)

Su dignidad de reina y su noble ascendencia daría, según ella, más valor a su amor y al hecho de que sucumbiera a él.

Por si todo esto fuera poco, Fedra ofrece a Hipólito su dote, el reino de Creta, proverbialmente rico. No me atrevo a pensar que Ovidio desconociera la división del hombre atendiendo a su educación, y que, ignorante de ella, pusiera en boca de Fedra el ofrecimiento de *fructus* o *emolumenta* a Hipólito, porque lo considera indocto y agreste. Me parece más bien que, consciente, el poeta hace caer cada vez más bajo a Fedra, y, mediante todos los recursos de la retórica, la aparta más y más de alcanzar su objetivo:

*(Est mihi dotalis tellus Iouis insula, Crete;
Seruiat Hippolyto regia tota meo.*

(vv. 163-164)

Continúa Fedra entreteniendo el cierre de su epístola y vuelve a utilizar la imagen del toro, a quien en este lugar califica de terrible, con el mismo adjetivo con que había caracterizado, en el verso 73, el semblante de Hipólito. De

este modo une a Hipólito con el símbolo de la familia de Fedra:

*Flecte, ferox, animos. Potuit corrumpere taurum
Mater; eris tauro saeuior ipse truci?)
Per Venerem, parcas, oro, quae plurima mecum est.
(vv. 165-167)*

Después, Fedra desea a Hipólito una serie de cosas. En esta enumeración le desea, primero, que no ame a la que pueda despreciarlo. Luego, le recuerda las cosas que él más ama: vivir en montes y cazar, y le desea la mejor suerte en ellas.

En estos últimos versos, ella, finalmente, deja testimonio de que "se dice" que Hipólito odia a las mujeres. Como puede observarse, Fedra evita, hasta el momento postrero, hablar de ese odio y, cuando lo hace, la mención es parentética, como si evadiera la realidad del principal obstáculo a su pasión:

*Sic numquam, quae te spernere possit, ames;
Sic tibi secretis agilis dea saltibus adsit
Siluaque perdendas praebat alta feras;
Sic faueant Satyri montanaque numina Panes
Et cadat aduersa cuspide fossus aper;
Sic tibi dent nymphae, quamuis odisse puellas
Diceris, arentem quae leuet unda sitim.
(vv. 168-174)*

Aquí termina el discurso propiamente dicho. Los dos últimos versos corresponden al estilo epistolar y son el cierre de

su carta: el único recurso que le queda a Fedra es volver a un argumento extrínseco a la causa, las lágrimas:

*Addimus his precibus lacrimas quoque. Verba precantis
Perlegis, at lacrimas finge uidere meas.*

(vv. 175-176)

No es posible soslayar la mención de las lágrimas en contacto con el verbo secar (*arere*, v. 174). Sin duda, Ovidio no desconocía el efecto momentáneo que éstas causan, ya que en aquellos tiempos todos sabían que "nada se seca más rápidamente que una lágrima".²⁶ Sobra decir que con Ovidio no podemos hablar de casualidades en las palabras que escoge.

Por último, hay que notar que *perlegis* en el último verso nos remite al *perlege* del verso 3. Queda cerrado el círculo. Tanto la carta como el discurso han llegado a su fin.

²⁶ Cita Cicerón en *De Inventione*, I, 109, al rétor Apolonio: "*Lacrima nihil citius arescit*".

CONCLUSIÓN

Publio Ovidio Nasón, poeta de la época de Augusto, es un escritor que refleja fielmente las circunstancias por las que sus contemporáneos estaban atravesando. Los temas que Ovidio maneja en sus obras, ligeros, divertidos y, en apariencia, superficiales, manifiestan el descanso político, social y económico que se dio con la llegada de la paz augustea.

Ovidio escribió las *Heroidas* en su juventud. En su gran mayoría, son cartas ficticias escritas por heroínas mitológicas a sus amados y el propósito último de cada una de ellas es ofrecerles un espacio en el cual puedan expresar sus emociones, casi todas ellas de frustración y enojo, ya que por su situación desesperada tienen pocas o nulas probabilidades de que sus quejas sean leídas por el amado.

Sin duda, las *Heroidas* son retóricas. Podemos decir que el uso de la retórica no ha sido nunca privilegio exclusivo de la oratoria y que los poetas, aun cuando su objetivo, a diferencia del de los oradores, sea principalmente estético, se sirven de la retórica para planificar y estructurar sus obras. Este uso de los elementos que la retórica proporcionó a Ovidio, justifica el que se haya realizado, en este trabajo, una aproximación retórica al texto.

Ovidio toma el mito de Fedra, muy conocido en la literatura antigua, y hace hablar a la heroína en un momento particular de ese mito, cuando aún no se ha desencadenado tragedia alguna. La carta de Fedra a Hipólito es, pues, un discurso retórico que se adapta a las convenciones de la suasoria y de la prosopopeya.

El análisis retórico me permitió tener una mejor comprensión de la obra, ya que a través del estudio de las técnicas retóricas pude captar y disfrutar los artificios que el autor puso en juego para la composición de su obra. Asimismo, me dio la facilidad de entender los argumentos de Fedra de tal manera que pude percatarme de que su discurso no era verdaderamente persuasivo. Es evidente, en primer lugar, que Hipólito no es el receptor real de la epístola, sino que ésta va dirigida a los contemporáneos del poeta. Ovidio, consciente de la imposibilidad de la solicitud de Fedra, no podía crear una carta persuasiva, siendo que Hipólito en ningún momento cedió ante las súplicas de la reina. Por consiguiente, muchos argumentos que se presentan en el texto no son adecuados para convencer a un joven rabiamente casto, ni oportunos al momento en que éste leería la carta, es decir, no corresponden al objetivo que Fedra plantea y, por ello, en momentos, la carta se acerca a una parodia. Uno nota, como lector, que en esta carta, en primer lugar, Fedra intenta convencer a Hipólito de que sea su amante; sin embargo, gracias al análisis, uno se da cuenta

de que Ovidio quiere convencer a sus lectores de que eso no sucedió ni pudo suceder.

Las *Heroidas* son, en fin, cartas magistrales en las que el poeta supo representar a mujeres enamoradas que se vieron irremediablemente separadas de sus amados por las circunstancias y que, en su afán de aliviar su tristeza, se dieron a la tarea de escribir sus emociones y pensamientos. Y aun cuando fueron escritas en la época de Augusto, su lectura puede proporcionar placer al lector contemporáneo.

Son dos los marcos que encuadran la carta de Fedra: por una parte, las *Heroidas* mismas que, aunque autónomas, están relacionadas unas con otras, tanto en el nivel lingüístico, pues todas las heroínas se expresan de manera semejante, como en el nivel mitológico, ya que los personajes, o tienen relaciones de parentesco, o han participado en los mismos acontecimientos, como la guerra de Troya. Casi todas las *Heroidas*, además, tienen el mismo el hilo conductor: el amor. Por otra parte, la carta de Fedra se enmarca en el mito: el mito de Fedra no era desconocido en la antigüedad, así que, si bien la carta no ofrece todos los elementos para que el lector conozca la historia completa, la misma educación de los romanos hacía que esto no fuera necesario. Así, el lector percibe en la carta de Fedra a una mujer enamorada que ha descubierto el dolor en sus entrañas, no tanto porque en la carta misma se manifieste plenamente ese dolor, sino por el antecedente de la tragedia de Eurípides y otros autores que tocan el tema: recuérdese que Homero ya menciona

a Fedra sin sentir ninguna necesidad de dar mayores explicaciones.

La impresión que deja de Fedra la lectura de la carta es que la reina es una mujer joven, infeliz y enamorada, que ha sobrepasado el pudor para poder expresar sus sentimientos amorosos más íntimos. Esto despierta simpatía en el lector, quien sabe de antemano que Fedra no verá satisfecho sus deseos. Por otra parte, la carta por sí misma todavía no refleja una Fedra enardecida, herida en su amor propio, la cual causará la muerte de su amado; antes bien, manifiesta una mujer ingenua que expone argumentos que son contrarios a ella casi en todo momento. Esta carta es un momento único, casi insignificante, en que esta mujer se permite expresar sus sentimientos, una carta que cumplió con el destino y que significó fatalidad al receptor y al remitente.

PHAEDRA HIPPOLYTO ¹

Quam nisi tu dederis, caritura est² ipsa, salutem

Mittit³ Amazonio Cressa puella uiro.

Perlege, quodcumque est. Quid epistula lecta nocebit?

Te quoque in hac aliquid quod iuuet esse potest.

His arcana notis terra pelagoque feruntur;

5

Inspicit acceptas hostis ab hoste notas.

Ter tecum conata loqui ter inutilis haesit

Lingua, ter in primo⁴ destitit ore sonus.

Qua licet et quitur, pudor est miscendus⁵ amori;

Dicere quae puduit, scribere iussit amor.

10

Quidquid Amor iussit, non est contemnere tutum;

Regnat et in dominos ius habet ille deos.

Ille mihi primo dubitanti scribere dixit:

"Scribe. Dabit uictas ferreus ille manus."

Adsit, et, ut nostras auido fouet igne medullas,

15

Figat sic animos in mea uota tuos!

¹ La edición utilizada es *Héroïdes*, ed. par H. Bornecque & M. Prévost, Paris, "Les Belles Lettres" (Coll. G. Budé), 1928, XXIII, 2 x 158 & 7, 20 fr.

² Caritura est... Es oración perifrástica activa: tiene matiz de intención.

³ Se está suponiendo un tibi, del que Amazonio viro es aposición.

⁴ Primo... Tiene función atributiva.

⁵ Miscendus... Rige dativo. Oración perifrástica pasiva con matiz de obligación.

FEDRA A HIPÓLITO

La joven cretense¹ te envía, varón amazonio,² salud, de la cual ella misma carecerá, si tú no se la dieras.

Lee por completo, sea lo que sea, ¿qué daño hará la lectura de una carta? En ésta, algo puede haber que te deleite también. 5 Estas cartas llevan secretos por tierra y por mar. El enemigo ve las cartas recibidas del enemigo.

Tres veces, tratando de hablarte, se me pegó tres veces, inútil, la lengua; tres veces el sonido desistió en mis labios.³ Hasta donde se debe y se puede, el pudor ha de mezclarse al amor. 10 Las cosas que me avergoncé de decir, el amor me ordenó escribirlas. Es peligroso despreciar cualquier cosa que Amor ha ordenado, aquél reina y tiene dominio⁴ sobre los soberanos dioses. Él a mí, que en un principio dudaba en escribir, dijo: -¡Escribe! Él, férreo, se dará por vencido.⁵ 15 Que esté presente y, así como calienta mis entrañas con ávido fuego, así fije tu ánimo en mis deseos.

¹ Fedra era hija de Minos, rey de Creta.

² Recordemos que Hipólito era hijo de Teseo y de la reina de las amazonas.

³ Literal: "en la primera boca".

⁴ En derecho la expresión *ius in aliquam rem habere* también se usa como "tener derecho sobre algo".

⁵ Literal: "él, férreo, dará vencidas sus manos".

Non ego nequitia socialia foedera rumpam;
 Fama, uelim quaeras, crimine nostra⁶ uacat.
 Venit amor grauius, quo serius. Vrimur intus;
 Vrimur⁷ et caecum pectora uulnus habent. 20
 Scilicet ut teneros laedunt iuga prima iuencos
 Frenaque⁸ uix patitur de grege captus equus,
 Sic male uixque subit primos rude pectus amores
 Sarcinaque haec animo non sedet apta meo.
 (Ars fit, ubi⁹ a teneris crimen condiscitur annis; 25
 Quae uenit exacto tempore, peius amat.)
 Tu noua seruatae carpes libamina famae
 Et pariter nostrum fiet uterque nocens.
 Est aliquid plenis pomaria carpere ramis
 Et tenui primam delegere ungue rosam. 30
 Si tamen ille prior, quo me sine crimine gessi,
 Candor ab insolita labe notandus erat,¹⁰
 At bene successit, digno quod adurimur igni;
 Peius adulterio turpis adulter obest.

⁶ Plural por sing.

⁷ Plural por sing.

⁸ Plural por sing.

⁹ Ubi... Introduce una oración subordinada adverbial temporal.

¹⁰ Notandus erat... Es oración perifrástica pasiva.

Yo no quebrantaré por maldad mi alianza conyugal.⁶ Mi reputación, quisiera que preguntaras, está libre de culpa. Cuanto más tarde, más grave el amor llegó. Ardo por dentro, ardo y mi pecho tiene una herida ciega. Sin duda, así como los primeros yugos lastiman a los tiernos novillos, y con dificultad el caballo, capturado de entre el rebaño, sufre el freno, así el rudo pecho enfrenta mal y con dificultad los amores primeros, y mi ánimo no se adapta a esta carga.⁷ 25 El crimen se hace arte, si desde los tiernos años se aprende.⁸ Peor ama aquella a quien se le pasa el tiempo.⁹

Tú recogerás las primicias de mi buena reputación¹⁰ y al mismo tiempo nosotros dos nos haremos culpables. Algo es recoger los frutos de las ramas llenas 30 y escoger con delicadeza¹¹ la rosa primera.

No obstante, si aquel primer candor, en el cual me mantuve sin crimen, había de ser marcado por insólita mancha, bien ha sucedido que arda yo en digno fuego. Un adúltero torpe hace peor el adulterio.¹²

⁶ Literal: "pactos sociales".

⁷ Literal: "y esta carga no se asienta apta a mi ánimo".

⁸ Literal: "se hace arte, cuando desde los tiernos años el crimen se aprende."

⁹ Literal: "peor ama la que llega pasado el tiempo".

¹⁰ Literal: "tú las nuevas ofrendas de mi conservada fama tomarás".

¹¹ Literal: "con tenue uña".

¹² Literal: "un adúltero torpe perjudica peor que un adulterio".

Si mihi concedat Iuno fratremque¹¹ uirumque, 35

Hippolytum uideor praepositura¹² Ioui.

Iam quoque, uix credes, ignotas mutor in artes;

Est mihi per saeuas impetus ire¹³ feras;

Iam mihi prima dea est arcu praesignis adunco

Delia; iudicium subsequor ipsa tuum. 40

In nemus ire libet pressisque in retia ceruis

Hortari celeris¹⁴ per iuga summa canes

Aut tremulum excusso iaculum uibrare lacerto

Aut in graminea ponere corpus humo.

Saepe iuuat uersare leues in puluere currus 45

Torquentem frenis ora¹⁵ fugacis equi;

Nunc feror ut Bacchi furiis¹⁶ Eleleides actae

Quaeque sub Idaeo tympana colle mouent

¹¹ -Que... -que... Es polisíndeton.

¹² Praepositura... Hay un esse sobreentendido con el cual forma una oración perifrástica activa.

¹³ Ire... Infinitivo que depende del sustantivo verbal abstracto impetus.

¹⁴ Celeris = celeres.

¹⁵ Plural por sing.

¹⁶ Plural por sing.

35 Si Juno¹³ me concediera a su hermano y a su esposo, me parece que yo antepondría Hipólito a Júpiter.¹⁴

También ya, con dificultad lo creerás, cambio mi interés por desconocidas artes;¹⁵ tengo el ímpetu de ir en medio de las crueles fieras. Ahora Delia,¹⁶ muy insigne por el arco encorvado, es para mí 40 la diosa primera; yo misma sigo tu juicio. Para mí es agradable ir al bosque y, retenidos los ciervos en las redes, exhortar a los veloces perros por lo alto de las cimas de las montañas,¹⁷ o, habiendo extendido mi brazo, hacer vibrar el trémulo dardo, o poner mi cuerpo en la tierra cubierta de hierba. 45 A menudo me deleita hacer girar los leves carros en el polvo, torciendo con el freno la hocico del fugaz caballo. Ahora soy llevada como son agujadas las Eleleides¹⁸ por la furia de Baco,¹⁹ y como las que hacen vibrar los tambores²⁰ bajo la colina del Ida,²¹ o aquellas a quienes las semidiosas

¹³ Hermana y esposa de Júpiter.

¹⁴ Soberano de los dioses, hijo de Saturno y de Cibeles o Rea.

¹⁵ Literal: "soy mudada a ignotas artes".

¹⁶ Así se le decía a Diana por haber nacido en al isla de Delos. Diana era la diosa de la caza, hija de Latona y hermana de Apolo.

¹⁷ Literal: "las cimas sumas".

¹⁸ Eleleides o Bacantes, mujeres que tomaban parte en las fiestas de Baco (véase nota 19), llamadas, precisamente, Bacanales. Eleleo era uno de los nombres del dios, derivado del grito de las mismas Bacantes, *eleleu*.

¹⁹ Dios del vino, hijo de Júpiter y de Semele.

²⁰ Se refiere al culto a Cibeles (cfr. Catulo, 63, poema dedicado a Cibeles). Cibeles era hermana y esposa de Saturno. Se adoraba principalmente en tres montañas de Frigia; entre ellas, el Ida.

²¹ Montaña de Frigia (cfr. nota anterior).

Aut quas semideae Dryades Faunique bicornes

Numine contactas attonuere¹⁷ suo.

50

Namque mihi referunt, cum se furor ille remisit,

Omnia; me tacitam conscius urit amor.

Forsitan hunc generis fato reddamus amorem

Et Venus ex tota gente tributa petat.

Iuppiter Europen¹⁸ (prima est ea gentis origo)

55

Dilexit, tauro dissimulante deum;

Pasiphae mater, decepto subdita¹⁹ tauro,

Enixa est utero crimen onusque suo;

Perfidus Aegides, ducentia fila secutus,

¹⁷ Attonuere = Attonuerunt.

¹⁸ Europen... La palabra es griega, a esto se debe la terminación -en.

¹⁹ Subdita... Es atributo de mater.

dríadas²² y los 50 faunos²³ bicornes dejaron atónitas, tocándolas con su divinidad.²⁴ En verdad, cuando aquel furor se calma, me cuentan todo; a mí, callada, el amor consciente me consume.

Quizá con este amor paguemos réditos al destino de mi estirpe²⁵ y Venus²⁶ pida tributos a toda mi familia.²⁷ 55 Júpiter amó a Europa²⁸ (ella, la primera, es origen de la estirpe), habiendo el toro disimulado al dios; Pasifae, mi madre, puesta debajo del engañado toro,²⁹ parió de su propio útero su crimen y su carga;³⁰ el pérfido descendiente de

²² Dríadas o dríades, ninfas que cuidaban de los árboles y de los bosques.

²³ Faunos, sátiros o silvanos, moraban en los bosques, cuya custodia les estaba encomendada. Formaban la escolta de Baco.

²⁴ Se afirmaba que enloquecía el que llegaba a ver a uno de estos seres.

²⁵ Literal: "quizá devolvamos (como rédito) este amor al destino de la estirpe".

²⁶ Diosa de la belleza y del amor. Júpiter concedió su mano a Vulcano, hijo de éste con Juno.

²⁷ Fedra, como hija de Pasifae, fue nieta del Sol; Venus había jurado vengarse de éste en sus descendientes, inspirándoles la locura del amor, porque él era quien había delatado sus amores con Marte, haciendo que Vulcano sorprendiese a los amantes. Según la versión de Ovidio, Vulcano, que era cojo y feo, herrero de arte inigualable, echó una red sobre los amantes.

²⁸ Pasifae era hija del rey de Fenicia, Agenor. Júpiter la raptó en forma de toro, depositándola luego en las costas de Creta. De su unión nació Minos, rey de Creta.

²⁹ Cuando Minos tomó posesión del trono de Creta, dedicó un altar a Poseidón, hizo preparativos para un sacrificio y luego rogó que un toro saliera del mar. Tan hermoso era el toro blanco que emergió, que otro fue sacrificado en su lugar. Para vengar la afrenta, Poseidón hizo que Pasifae se enamorara del toro; Dédalo, habilísimo artesano cretense, hizo una vaca de tal forma que Pasifae, dentro de ella, fuera montada por el toro. De esta unión nació el Minotauro.

³⁰ El Minotauro, mitad hombre y mitad.

Curua meae fugit tecta sororis ope. 60
 En, ego nunc, ne forte parum Minoia credar,
 In socias leges ultima gentis eo.
 Hoc quoque fatale est; placuit domus una duabus;
 Me tua forma capit, capta parente soror;
 Theseides²⁰ Theseusque duas rapuere²¹ sorores; 65
 Ponite de nostra bina tropaea domo.
 Tempore quo nobis inita est Cerealis Eleusin,²²
 Gnosia me uellem detinuisset²³ humus.
 Tunc mihi praecipue, nec non tamen ante, placebas;
 Acer in extremis ossibus haesit amor. 70
 Candida uestis erat, praecinctorum flore capilli,
 Flaua uerecundus tinxerat ora²⁴ rubor,
 Quemque uocant aliae uultum rigidumque trucemque,²⁵
 Pro rigido Phaedra iudice fortis erat.
 Sint procul a nobis²⁶ iuuenes ut²⁷ femina compta. 75
 Fine coli modico forma uiriliter amat.
 Te tuus iste rigor positique sine arte capilli

20 *Theseides* = *Thesides*.
 21 *Rapuere* = *rapuerunt*.
 22 *Eleusin*... Viene del griego, por eso la terminación
 -in.
 23 *Detinuisset*... Sc. ut.
 24 Plural por sing.
 25 -Que... -que... Es polisíndeton.
 26 Plural por sing.
 27 *Ut*... Introduce una comparación.

Egeo,³¹ siguiendo los hilos conductores, 60 huyó de los curvos techos con ayuda de mi hermana.³²

He aquí que yo ahora, para que no se me tenga acaso por poco descendiente de Minos, voy, la última de la estirpe, hacia leyes semejantes.³³ Esto también es fatal: agradó a dos una sola casa; tu hermosura me cautiva; fue cautivada mi hermana por tu padre. 65 El hijo de Teseo y Teseo arrebataron³⁴ a las dos hermanas: pongan ustedes de nuestra casa doble trofeo.

En el tiempo en que entramos a la Eleusis de Ceres,³⁵ yo quería que la tierra de Gnosos³⁶ me hubiera detenido.³⁷ Entonces me gustabas especialmente, aunque antes también. 70 Un amor vivo se adhirió hasta la médula de mis huesos.³⁸ Tu vestido era blanquísimo; ceñidos de flores, tus cabellos; un tímido rubor había teñido tu rostro sonrosado, y aquel que otras llaman semblante rígido y terrible, en vez de rígido, era fuerte, a juicio de Fedra. 75 ¡Que los jóvenes adornados como mujeres estén lejos de mí! La hermosura viril ama ser cultivada con moderación.³⁹ Te sientan bien este tu rigor y

³¹ Se refiere a Teseo.

³² Ariadna.

³³ Menos libre: "leyes que tienen algo en común".

³⁴ En el sentido de "enajenar el ánimo".

³⁵ Ceres, diosa de los cereales y de las cosechas. Madre de Proserpina, a quien Plutón raptó. Es en Eleusis donde se la celebra. Recordemos que fue en los misterios eleusinos donde Fedra se enamoró de Hipólito.

³⁶ Gnosos fue el fundador del reino de Creta. El mismo nombre se le da a la ciudad en que residía Minos.

³⁷ Se refiere a que se hubiera quedado en Creta en lugar de ir al Ática.

³⁸ Menos libremente: "en mis huesos extremos".

³⁹ Literal: "con límite moderado".

Et leuis egregio puluis in ore decet.
 Siue²⁸ ferocis equi luctantia colla²⁹ recuruas,
 Exiguo flexos miror in orbe pedes; 80
 Seu lentum ualido torques hastile lacerto,
 Ora³⁰ ferox in se uersa lacertus habet;
 Siue tenes lato uenabula cornea ferro,
 Denique nostra iuuat lumina,³¹ quidquid agas.
 Tu modo duritiam siluis depone iugosis. 85
 Non sum duritia digna perire³² tua.
 Quid iuuat incinctae studia exercere Dianae
 Et Veneri numeros eripuisse suos?
 Quod caret alterna requie,³³ durable non est;
 Haec reparat uires fessaque membra nouat; 90
 Arcus (et arma tuae tibi sunt imitanda Dianae)
 Si numquam cesses tendere, mollis erit.
 Clarus erat siluis Cephalus multaeque per herbas
 Conciderant illo percutiente ferae,
 Nec tamen Aurorae male se praebebat amandum; 95

²⁸ Siue... seu... siue... Hay anáfora, con variación fonética.

²⁹ Plural por sing.

³⁰ Plural por sing.

³¹ Plural por sing.

³² Perire... Infinitivo dependiente de digna.

³³ Requie = requiete. La forma usada por Ovidio se halla también en Salustio, en Livio y en Horacio.

tus cabellos dispuestos sin arte y el fino polvo en tu rostro distinguido. Si encorvas del feroz caballo el cuello que lucha, 80 me admiran tus pies apretados en círculo estrecho;⁴⁰ si tuerces la flexible lanza con tu robusto brazo, tu feroz brazo⁴¹ tiene vuelto mi rostro hacia él; si tienes los venablos de madera⁴² de ancho hierro; en fin, cualquier cosa que hagas, alegra a mis ojos. 85 Tú deja simplemente la dureza de los bosques montuosos. No merezco perecer por tu dureza.

¿En qué alegra el ejercitar los afanes de Diana desceñida⁴³ y el arrebatarse sus tropas⁴⁴ a Venus? Lo que carece de reposo periódico, no es durable; 90 éste repara las fuerzas, y renueva los miembros cansados; el arco (y debes imitar las armas de tu Diana) estará flojo, si nunca dejas de tenderlo.

Famoso era Céfalo⁴⁵ en los bosques, y numerosas fieras habían caído en la hierba cuando aquél las hería, 95 y, sin embargo, no se daba mal a querer por la Aurora; la sabia

⁴⁰ Es decir, cuando en la doma Hipólito hace presión sobre el vientre del caballo.

⁴¹ La parte por el todo.

⁴² En latín *corneus*, es decir, hechos de cornejo, un tipo de árbol.

⁴³ Tomo el prefijo *in* como negativo. En su *Himno a Artemis* (III,13-14), Calímaco escribe: "Y dame sesenta Oceánidas formadoras de un coro/ todas de nueve años, todas aún niñas sin faja" (traducción de Pedro Tapia).

⁴⁴ Literal: "números".

⁴⁵ Amado de la Aurora y esposo de Procris, a quien mató por equivocación. Céfalo, rey de Tesalia, era cazador. Solía ir solo a los bosques, a donde su esposa, celosa, alguna vez lo siguió para cerciorarse de su fidelidad. Ahí ella se escondió entre unos arbustos, y Céfalo, al percibir su movimiento, creyó que era un animal, y le dio muerte.

Ibat ad hunc sapiens a sene diua uiro.

Saepe sub ilicibus Venerem Cinyraque creatum³⁴

Sustinuit positos quaelibet herba duos.

Arsit et Oenides in Maenalia Atalanta;

Illa ferae spolium pignus amoris habet.

100

Nos quoque iam primum turba numeremur in ista;

Si Venerem tollas, rustica silua tua est.

Ipsa comes ueniam, nec me latebrosa mouebunt

Saxa neque obliquo dente³⁵ timendus aper.

³⁴ Cinyraque... Es ablativo de origen.
³⁵ Singular en el texto.

diosa iba de su anciano esposo⁴⁶ a éste. Muchas veces, tendidos los dos bajo las encinas, cualquier hierba sostuvo a Venus y al hijo de Ciniras.⁴⁷ Y ardió⁴⁸ el hijo de Eneo⁴⁹ por Atalanta,⁵⁰ la de Ménalo; 100 aquélla tiene el despojo de la fiera⁵¹ como prenda de su amor.

También nosotros ya contémonos por primera vez entre esa muchedumbre; si quitas a Venus, tu bosque es rústico. Yo misma vendré como tu compañera; y no me harán vacilar ni los peñascos llenos de escondites ni el temible jabalí de oblicuos dientes.

⁴⁶ Estaba casada con Titón, a quien la Aurora había logrado que le fuera concedida la inmortalidad, mas no una eterna juventud.

⁴⁷ Adonis, nacido de la unión incestuosa de Mirra con su padre, Ciniras, amaba apasionadamente la caza. Fue amante de Venus y murió herido por un jabalí.

⁴⁸ Cuando nació Meleagro, las Parcas, que estaban presentes, unieron su vida a un tronco que ardía en el hogar. La madre de éste lo sacó del fuego, guardándolo en un lugar seguro. Al término de la caza del jabalí de Calidonia (véase nota 64 de este capítulo), Meleagro dio lo mejor de la presa a Atalanta, suscitando la ira de sus tíos, a quienes dio muerte. La madre del joven, luchando consigo misma entre vengar a sus hermanos o conservar la vida de su hijo, finalmente optó lo primero, echando al fuego el leño guardado con tanto cuidado. Meleagro murió al terminar de arder el tizón.

⁴⁹ Es decir, Meleagro, hijo de Altea y de Eneo, rey de Calidonia.

⁵⁰ Esposa o amada de Meleagro. Según algunos era hija de Yasos; según otros, de Ménalo, quien le dio nombre a un monte en la Arcadia, lo cual explica el adjetivo *Maenalia* como patronímico.

⁵¹ Del jabalí de Calidonia. Cierta vez, Eneo hizo un solemne sacrificio a los dioses, pero olvidó tomar en cuenta a Diana. Ésta, en venganza, hizo que apareciera en Calidonia un terrible jabalí que devastaba la comarca. Muchos cazadores intentaron darle muerte, pero fue Atalanta, hija de Yasos, quien lo derribó y Meleagro quien le dio muerte. Éste ofreció la cabeza a Atalanta como homenaje.

Aequora bina suis oppugnant fluctibus Isthmon³⁶ 105
 Et tenuis tellus audit utrumque mare.
 Hic tecum Troezena colam, Pittheia regna;
 Iam nunc est patria gratior illa mea.
 Tempore abest aberitque diu Neptunius heros;
 Illum Pirithoi detinet ora sui; 110
 Praeposuit Theseus, nisi si manifesta negamus,
 Pirithoum Phaedrae Pirithoumque tibi.
 Sola nec haec ad nos iniuria uenit ab illo;
 In magnis laesi rebus uterque³⁷ sumus.
 Ossa mei fratris claua perfracta trinodi 115
 Sparsit humi,³⁸ soror est praeda relictata feris.
 Prima securigeras inter uirtute puellas
 Te peperit, nati digna uigore parens;
 Si quaeras ubi sit, Theseus latus ense peregit;
 Nec tanto mater pignore tuta fuit. 120
 At ne nupta quidem taedaque accepta iugali;
 Cur, nisi ne caperes regna paterna nothus?

³⁶ Isthmon... La palabra es griega, por eso la terminación -on.

³⁷ Laesi... uterque... sumus... Es construcción según el sentido.

³⁸ Humi... Es locativo: en tierra.

105 Dos mares asedian el istmo⁵² con sus olas, y la estrecha tierra escucha ambas aguas. Aquí contigo habitaría yo en Trezena,⁵³ reinos de Piteo,⁵⁴ aquí contigo; ya ahora aquélla me es más grata que mi patria.

El héroe neptunio⁵⁵ por un tiempo está ausente, y estará ausente todavía más; 110 la región⁵⁶ de su Piritoo⁵⁷ lo retiene. Teseo, a menos que neguemos lo evidente, antepuso Piritoo a Fedra y Piritoo a ti. Y no este solo ultraje de él ha llegado a nosotros; ambos hemos sido ultrajados en grandes cosas. 115 Él esparció por tierra los huesos de mi hermano,⁵⁸ rotos con la clava trinodal; mi hermana⁵⁹ fue abandonada como presa para las fieras. Te dio a luz la más virtuosa⁶⁰ entre las doncellas amazonas,⁶¹ madre digna del vigor de su hijo. Si preguntaras dónde está, Teseo le atravesó el costado con su espada; 120 y con tan gran prenda no estuvo segura tu madre. Mas ni siquiera fue aceptada en matrimonio;⁶² ¿por qué, sino para que no te apoderaras, como

⁵² El istmo de Corinto.

⁵³ Ciudad de la Argólide, en la entrada del Istmo.

⁵⁴ Piteo era rey de Trecene, hijo de Pélope y abuelo materno de Teseo.

⁵⁵ Teseo era hijo de Egeo y nieto de Pandión; sin embargo, también se creía que era hijo de Neptuno.

⁵⁶ Tesalia.

⁵⁷ Piritoo era rey de los lapitas, hijo de Ixión y amigo de Teseo, con quien bajó a los Infiernos para raptar a Proserpina. Sostuvo, ayudado por el mismo Teseo, la célebre guerra contra los centauros. Juntos, también, fueron al país de las amazonas.

⁵⁸ El Minotauro.

⁵⁹ Ariadna.

⁶⁰ Literal: "la primera en virtud".

⁶¹ Literal: "las que llevan segures".

⁶² Literal: "mas ni siquiera fue velada y aceptada por la antorcha conyugal".

Addidit et fratres ex me tibi, quos tamen omnis
 Non ego tollendi causa, sed ille fuit.
 O utinam nocitura³⁹ tibi, pulcherrime rerum,⁴⁰ 125
 In medio nisu uiscera rupta forent!⁴¹
 I nunc, sic meriti lectum reuerere parentis,
 Quem fugit et factis abdicat ipse suis.
 Nec, quia priuigno uidear coitura⁴² nouerca,
 Terruerint animos⁴³ nomina uana tuos. 130
 Ista uetus pietas, aeuo moritura futuro,
 Rustica Saturno regna tenente⁴⁴ fuit;
 Iuppiter esse pium statuit quodcumque iuaret,
 Et fas omne facit fratre marita soror.
 Illa coit firma generis iunctura catena, 135
 Imposuit nodos cui Venus ipsa suos.
 Nec labor est celare, licet peccemus, ut illa;
 Cognato poterit nomine culpa tegi.
 Viderit amplexus aliquis, laudabimur ambo,

³⁹ Nocitura... Es atributo de uiscera.

⁴⁰ Pulcherrime rerum... Expresión coloquial que equivale a "muy querido". Rerum supone quae cara sunt mihi (cfr. Horacio, Sátiras, I, 9, 4: dulcissime rerum).

⁴¹ Forent... Es imperfecto de subjuntivo del verbo sum.

⁴² Coitura... Sc. esse. Perífrasis de intención.

⁴³ Plural por sing.

⁴⁴ Saturno... tenente... Es ablativo absoluto.

ilegítimo, del reino paterno?⁶³ Te dio, además, hermanos que tuvo conmigo;⁶⁴ sin embargo, él y no yo fue la causa de levantarlos⁶⁵ a todos ellos. 125 ¡Ojalá que las entrañas que habrían de dañarte, oh mi queridísimo,⁶⁶ se hubieran desgarrado en medio del parto!⁶⁷

Anda ahora, respeta el lecho del padre que así lo ha merecido: él huye de este lecho y con sus acciones él mismo reniega de él.

Y, porque parezca que yo, tu madrastra, me he de unir a ti, mi hijastro, 130 que nombres⁶⁸ vanos no amedrenten tu ánimo. Esta piedad vieja, que ha de morir en un siglo venidero, existió cuando Saturno⁶⁹ tenía rústicos reinos;⁷⁰ Júpiter estableció que es pío todo lo que deleita, y la hermana, casada con el hermano,⁷¹ hace lícito todo. 135 Aquel lazo de sangre se une con firme cadena, a la cual la misma Venus colocó sus nudos. Y no es trabajo ocultarlo; aunque pequemos como ella; la culpa podrá cubrirse con el nombre de pariente.⁷² Si alguien viera los abrazos, ambos seremos elo-

⁶³ En latín está en pl.

⁶⁴ Menos libre: "además, de mí, te dio hermanos".

⁶⁵ El padre levantaba a los hijos al nacer en señal de reconocimiento legal.

⁶⁶ Menos libre: "el más hermoso entre las cosas (que me son queridas)".

⁶⁷ Nisus es cualquier esfuerzo, en Ovidio, particularmente, el del parto.

⁶⁸ Se refiere a los títulos de madrastra e hijastro.

⁶⁹ Saturno, hijo del Cielo y de la Tierra, era esposo de su hermana Cibeles. Destronó a su padre y él ocupó su puesto, siendo destronado, a su vez, por Júpiter, hijo suyo.

⁷⁰ En la arcaica Edad de Oro.

⁷¹ Recordemos que Júpiter y Juno eran hermanos, hijos ambos de Saturno y de Cibeles.

⁷² Puede significar con razón parecida.

Dicar priuigno fida nouerca meo. 140

Non tibi per tenebras duri reseranda⁴⁵ mariti
 Ianua, non custos decipiendus erit;⁴⁶
 (Vt tenuit domus una duos, domus una tenebit;
 Oscula aperta dabas, oscula aperta dabis;)
 Tutus eris mecum laudemque merebere culpa, 145
 Tu licet in lecto conspiciare meo.
 Tolle moras tantum properataque foedera iunge:
 Qui mihi nunc saeuit, sic tibi parcat Amor.
 Non ego dedignor supplex humilisque precari.
 Heu! ubi nunc fastus altaque uerba? Iacent. 150
 Et pugnare diu nec me submittere culpae
 Certa fui, certi siquid haberet amor;
 Victa precor genibusque tuis regalia tendo
 Bracchia. Quid deceat,⁴⁷ non uidet ullus amans.
 Depuduit, profugusque pudor sua signa reliquit. 155
 Da ueniam fassae duraque corda⁴⁸ doma.
 Quod⁴⁹ mihi sit genitor, qui possidet aequora, Minos,
 Quod ueniant proai fulmina torta manu,
 Quod sit auus radiis frontem uallatus acutis,
 Purpureo tepidum qui mouet axe diem, 160

⁴⁵ Reseranda... Se sobreentiende el verbo erit del verso que sigue, por lo tanto es oración perifrástica pasiva.

⁴⁶ Decipiendus erit... Es oración perifrástica pasiva.

⁴⁷ Quid deceat... Es oración interrogativa indirecta de uidet.

⁴⁸ Plural por sing.

⁴⁹ Quod... Tiene sentido concesivo.

giados: 140 se dirá que soy madrastra fiel a mi hijastro. No habrá de abrirse por ti, en las tinieblas, la puerta de un duro marido, no habrá de engañarse el guardián. Como tuvo una sola casa a dos, una sola casa a dos tendrá. Dabas besos al descubierto,⁷³ besos al descubierto darás; 145 estarás libre de peligro conmigo, y por la culpa merecerás alabanza, aunque tú seas visto en mi lecho.

Sólo no te tardes⁷⁴ y concierta apresuradas alianzas: Así te perdone Amor, quien ahora se ensaña contra mí. Yo, suplicante y humilde, no desdeño el suplicar. 150 ¡Ay! ¿En dónde están ahora el orgullo y las palabras altaneras? Yacen. De luchar por largo tiempo y de no someterme a la culpa estuve cierta, si algo de cierto el amor tuviera. ¡Vencida, suplico, y extendiendo mis regios brazos a tus rodillas! Ningún amante ve lo que conviene. 155 El pudor fugitivo se avergonzó y abandonó sus banderas.⁷⁵ Da venia a la que ha confesado y doma tu duro corazón.

Que yo tenga como progenitor a Minos, quien posee los mares;⁷⁶ que vengan los rayos torcidos por la mano de mi bisabuelo;⁷⁷ 160 que mi abuelo,⁷⁸ quien mueve el tibio día con el purpúreo eje,⁷⁹ esté vallado en la frente con agudos

⁷³ Literal: "descubiertos".

⁷⁴ Literal: "levanta las demoras".

⁷⁵ Cuando se huye, se tira la bandera para poder correr y que no estorbe.

⁷⁶ Según Tucídides, Minos fue el primer poseedor de un imperio marítimo.

⁷⁷ Júpiter.

⁷⁸ El Sol; la línea genealógica es como sigue: Júpiter - el Sol - Pasifae - Fedra.

⁷⁹ Se refiere al carro del Sol.

Nobilitas sub amore iacet; miserere priorum

Et, mihi si non uis parcere, parce meis.

(Est mihi dotalis tellus Iouis insula, Crete;

Seruiat Hippolyto regia tota meo.

Flecte, ferox, animos.⁵⁰ Potuit corrumpere taurum 165

Mater; eris tauro saeuior ipse truci?)

Per Venerem, parcas, oro, quae⁵¹ plurima mecum est.

Sic numquam, quae te spernere possit, ames;

Sic tibi secretis agilis dea saltibus adsit

Siluaque perdendas praebat alta feras; 170

Sic faueant Satyri montanaque numina Panes

Et cadat aduersa cuspide fossus aper;

Sic tibi dent nymphae, quamuis odisse puellas

Diceris,⁵² arentem quae leue unda sitim.

Additus⁵³ his precibus lacrimas quoque. Verba precantis 175

Perlegis, at lacrimas finge uidere meas.

⁵⁰ Plural por sing.

⁵¹ Quae... Se refiere a Venerem.

⁵² Diceris... Es segunda persona de presente de indicativo en voz pasiva. Construcción personal.

⁵³ Pl. por sing.

rayos: mi nobleza yace bajo el amor; compadécete de mis antepasados, y, si no quieres perdonarme, perdona a los míos. Tengo a la isla de Júpiter,⁸⁰ Creta, como tierra dotal; todo el palacio sirva a mi Hipólito. 165 Dobleaga, feroz, tu ánimo. Mi madre pudo corromper al toro;⁸¹ ¿serás tú mismo más cruel que el terrible toro? ;Por Venus que está toda⁸² en mí, te ruego me perdones!

Que así nunca ames a la que pueda despreciarte; que así la ágil diosa⁸³ te asista en los ocultos sotos; 170 y el bosque profundo te entregue las fieras que has de aniquilar; que así los sátiros y los faunos,⁸⁴ deidades de la montaña, te sean favorables, y el jabalí caiga, atravesado por tu lanza adversa; ;que así te den las Ninfas,⁸⁵ aunque se diga que aborreces a las jóvenes, agua⁸⁶ que alivie tu sed abrasadora! 175 Añado también lágrimas a estas súplicas. Terminas de leer las palabras de una suplicante, pero finge ver mis lágrimas.

⁸⁰ En Creta amamantó a Júpiter la cabra Amaltea.

⁸¹ Cfr. versos 57-58.

⁸² Lit.: "muchísima conmigo".

⁸³ Diana.

⁸⁴ Lit.: "Panes".

⁸⁵ Las ninfas eran la personificación de los seres misteriosos que, se supone, habitan en las montañas, los bosques, los árboles, los manantiales y los ríos.

⁸⁶ Lit.: "onda".

BIBLIOGRAFÍA

Ovidio

Héroïdes, ed. par H. Bornecque & M. Prévost, Paris, "Les Belles Lettres" (Coll. G. Budé), 1928, XXIII, 2 x 158 + 7, 20 fr.

Les Amours, Paris, "Les Belles Lettres" (Coll. G. Budé), 1968, 123 pp.

Arte de amar, Remedios de amor, intr., vers. rítm. y nts. de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1975, CCXXVI + 101 + 101 pp.

Fastos, intr., vers. rítm. y nts. de José Quiñones Melgoza, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1986, 2 vols., CXCVIII + 174 + 174 pp.

Heroidas, intr., vers. rítm. y nts. de Tarsicio Herrera Zapién, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1979, CCCLV + 135 + 135 pp.

Heroidas, intr., trad. y nts. de Antonio Alatorre, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1950, 461 pp.

Heroidas, intr., texto rev. & trad. por F. Moya del Baño, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. Hispánica de Autores Griegos y Latino), 1986, XCI + 202 pp.

Heroidas, intr., vers. y nts. de Antonio Alatorre, México, Colegio de México (Biblioteca Clásica Bilingüe), 1950, 468 pp.

Heroidas, pról., trad. y nts. de Antonio Alatorre, México, Secretaría de Educación Pública, 1987, 164 pp.

Las Tristes, intr., vers. rítm. y nts. de José Quiñones Melgoza, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1974, CCLXXV + 111 + 111 pp.

Metamorfosis, intr., vers. rítm. y nts. de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1979, 2 vols., CDXII + 366 + 366 pp.

Autores clásicos

Cicerón, en Reyes Coria, Bulmaro, *La retórica en La Partición Oratoria de Cicerón*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1897 (Serie Didáctica, 12), 220 pp.

Demetrius, *On style*, intr., trans., facs, etc. by W. Rhys Robert, New York, Arno Press, 1979, 328 pp.

- Euripides, *Hippolytus*, London, William Heinemann LTD, The Loeb Classical Library, 1964, pp. 157-277.**
- Higinio, *Fábulas: Mitología Clásica*, Madrid, Coloquio, 216 pp.**
- Homero, *La Iliada*, México, Porrúa, 1981, 261 pp.**
- Quintilian, *Institutio Oratoria*, London, William Heinemann LTD, The Loeb Classical Library, 1969, 4 vols.**
- Quintiliano, *Instituciones Oratorias*, trad. por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Biblioteca Clásica, 1887, 2 vols., 716 pp.**
- Seneca, *Oratum et rhetorum sententiae*, Germany, 1966, 557 pp.**
- Seneca L. A., "Hippolytus" in *Tragedies*, London, William Heinemann LTD, The Loeb Classical Library, 1968, VIII, pp. 317-423.**
- Virgilio, *Eneida*, intr., vers. rítm. y nts. de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1972, CCXCVII + 143 + 143 pp., vol I.**

Estudios

- Anderson, "The Heroides" on *Ovid*, ed. by Binns, London, Routledge & Paul Kegan, Greek & Latin Stud. Class. Lit. & its Influence, 1973, 49-83 pp.**

- Bacca, A. R., "The themes of querela and lacrimae in Ovid's *Heroides*", *Emerita*, XXXIX, 1971, pp. 195-201.
- Bailey, C., "Ovid", *Proceedings of the Classical Association*, 1934, pp. 23-26.
- Barsby, John, *Ovid*, Oxford (Greece and Rome, new surveys in the classics, no. 12), Oxford at the Clarendon Press, 1978, 47 pp.
- Bassols de Climent, Mariano, *Sintaxis latina*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, 470 pp.
- Bayet, Jean, *Literatura latina*, Barcelona, Ariel, 1983, 535 pp.
- Boccaccio, Giovanni, *Decamerón*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990, vol. 1, pp. 119-131.
- Brownlee, Marina, *The severed word, Ovid's Heroides and the novela sentimental*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1990, 272 pp.
- Casares, Julio, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, 887 pp.
- Clark, D.L., *Rhetoric in Greco-Roman education*, Connecticut, Greenwood Press, 1977, 285 pp.
- Colson, F. H., "Two notes on Ovid, *Heroides* IV", *Classical Quarterly*, XX, 1926, pp. 207-208.
- Courtney, E., "Ovidian and non-Ovidian *Heroides*", *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, XII, 1965, pp. 63-66.

- Cunningham, M. P., "The novelty of Ovid's *Heroides*", *Classical Philology*, 1949, pp. 100-106.
- Currie, H. MacL., "Ovid's personality", *The Classical Journal*, LIX, 1964, pp. 145-155.
- Diakov, *Historia de la antigüedad*, Roma, México, Grijalbo, 1966, 425 pp.
- Fiol, Valentí, *Gramática de la lengua latina*, Barcelona, Casa Editorial Bosch, 1959, 158 pp.
- , *Sintaxis Latina*, Barcelona, Casa Editorial Bosch, 1960, 241 pp.
- Fränkel, H., *Ovid, a poet between two worlds*, Berkeley, Univ. of California Pr., Sather Class. Lect., XVIII, 1945, 282 pp., 2,50 Doll.
- Garibay, Angel María, *Mitología griega*, México, Porrúa, 1978, 260 pp.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, México, Alianza Editorial, 1987, 2 vols., 953 pp.
- Greenhut, Deborah S., *Feminine rhetorical culture. Tudor adaptations of Ovid's Heroides*, New York, American Univ. Stud. Ser. 4, LIX, 1988, XI + 213 pp.
- Grimal, P., *El siglo de Augusto*, Buenos Aires, Eudeba, 1972, 125 pp.
- Gross, N. P., "Rhetorical wit and amatory persuasion in Ovid", *The Classical Journal*, LXXIV, 1979, pp. 305-318.
- , *The rhetoric of love. Studies in ancient amatory persuasion*, Diss. Univ. of North Carolina at Chapel Hill, 1971, 220 pp. (microfilm).

- Guillén Cabanero, José, *Sintaxis Estructural de la Lengua Latina*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1961, 53 pp.
- Haley, L., "The feminine complex in the Heroides", *The Classical Journal*, XX, pp. 15-25.
- Higham, T. F., "Ovid and rhetoric", *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, pp. 32-48.
- Hine, Daryl, *Ovid's Heroides*, London, Yale Univ. Press, 1991, IX + 159 pp.
- Humbert, Juan, *Mitología griega y romana*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 311 pp.
- Jacobson, H., *Ovid's Heroides*, Princeton, N.J., Princeton Univ. Pr., 1974, XIV + 437 pp.
- Johnson, R., "The poet and the orator", *Classical Philology*, LIV, 1959, pp. 173-176.
- Kennedy, G., *The art of rhetoric in the Roman world*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1972, 658 pp.
- Kovaliov, S. I., *Historia de Roma*, Madrid, Akal, 1979, 874 pp.
- Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1968, III vols., 1301 pp.
- Mack, Sara, *Ovid*, New Haven, Yale Univ. Pr., 1988, XII + 180 pp.
- Marrou, Henri-Ireneae, *Historia de la Educación en la Antigüedad*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970, XXV + 534 pp.
- Mateos, Agustín, *Gramática latina*, México, Ed. Esfinge, 1985, 341 pp.

- Nack-Waegner, Roma, Barcelona, Labor, 1966, 627 pp.
- Olaechea, R., "El mito Fedra al hilo del tiempo",
Humanidades, IX, 1957, pp. 175-192.
- Otis, Brooks, *Ovid as an epic poet*, London, Cambridge Univ. Press, 1970, 441 pp.
- Ovid's toyshop of the heart. Epistulae Heroidum*, transl. & ed. by F. Verducci, Princeton, N.J., Princeton Univ. Pr., 1985, X + 310 pp.
- Pearson, C. S., "Simile and imagery in Ovid Heroides 4 and 5", *Illinois Classical Studies*, V, 1980, pp. 110-129.
- Penagos, Luis, *Gramática latina*, España, Sal Terrae, 1973, 162 pp.
- Piganiol, André, *Historia de Roma*, Buenos Aires, Eudeba, 1961, 589 pp.
- Quiñones Melgoza, José, "Ovidio y la práctica de la retórica" en *Acta Poetica*, 14-15, 1993-1994, p. 111.
- Reeve, M. D., "Notes on Ovid's Heroides", *Classical Quarterly*, XXIII, 1973, pp. 334-338.
- Reyes, Alfonso, "La antigua retórica" en *Obras Completas de Alfonso Reyes*, tomo XIII, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, pp. 349-366.
- Simon and Schusters International Dictionary*, Tana de Gámez Editor in chief, New York, 1605 pp.
- Syme, R., *History in Ovid*, Oxford Clarendon Press, 1979, IV + 240 pp.
- The Oxford Classical Dictionary*, Oxford Univ. Press, 1949, 1176 pp.

Vessey, D. W. T., "Humor and humanity in Ovid's *Heroides*",
Arethusa, IX, 1976, pp. 91-110.

Viansino, *Introduzione critica alla letteratura latina*,
Salerno, Società Editrice Salernitana, 1974, 700 pp.

Villaseñor, Ma. Patricia, *La retórica en las Silvas de Estacio* (tesis de maestría), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, 248 pp.