



Nicolás Pedro Alberto Reales, "La reconfiguración elegíaco-epistolar de Safo en la *Heroida* 15 de Ovidio". *Circe, de clásicos y modernos* 30/1 (enero-junio 2026).
DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2026-300104>

LA RECONFIGURACIÓN ELEGÍACO-EPISTOLAR DE SAFO EN LA *HEROIDA* 15 DE OVIDIO

Nicolás Pedro Alberto Reales

[Universidad Nacional de Córdoba]

[nicolas.reales@unc.edu.ar]

ORCID: 0009-0009-4276-7748

Resumen: La *Heroida* 15 de Ovidio (*Safo a Faón*) provoca un quiebre respecto de las cartas que la preceden y la suceden en la colección a raíz del carácter histórico de su enunciadora. Por la particularidad de tal personaje en el texto ovidiano, nos proponemos analizar la reconversión de la figura griega al contexto genérico de la literatura latina. Para ello, identificaremos algunas posibles intertextualidades con la obra que conservamos de Safo histórica, a los efectos de explicitar los cambios que opera el poeta romano en pos de la readecuación del personaje al nuevo contexto elegíaco-epistolar de sus *Heroidas*.

Palabras clave: Ovidio; *Heroidas*; Safo; intertextualidad; reconfiguración genérica

The elegiac and epistolary reconversion of Sappho in Ovid's *Heroides* 15

Abstract: Ovid's *Heroides* 15 (*Sappho to Phaon*) enacts a strong break with the letters that precede and follow it in the collection because of the historical nature of its writer. Given the uniqueness of Sappho in the whole text, I analyze the reconversion of the Greek figure into the Latin generic context. I point out some possible intertextualities with the work we have preserved from the Greek historical female writer in order to trace the changes that allowed the poet to adapt his character into his new elegiac and epistolary context.

Keywords: Ovid; *Heroides*; Sappho; Intertextuality; Generic Reconversion.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.
CIRCE N° 30/1 / 2026 / pp. 113-135

Introducción

En el sistema literario romano la dinámica intertextual es un aspecto de larga data que se remonta al concepto de *imitatio* o readaptación creativa (DANGEL 1994) dentro de las prácticas de la retórica entendida como matriz discursiva de las poéticas que conforman dicho sistema (MACÉ 2004). Desde los inicios de la *Quellenforschung* en tanto mera identificación de fuentes que depositaba en cada autor la responsabilidad semántica de las alusiones, la irrupción del Estructuralismo condujo a pensar que el significado se construía a partir del horizonte de relaciones posibles dentro de los textos pensados como sistema. Desde esta perspectiva, el llamado Postestructuralismo afianzó una línea interpretativa que, desplazando al autor, le asignó un lugar central al lector, para postular, finalmente, la noción de “pantextualismo” (FOWLER 2000).

Los estudios intertextuales modernos se desarrollaron entonces desde diversos ángulos que intentan explicar, más allá de la identificación de fuentes, la funcionalidad de los procesos de interrelación textual en cada contexto. En este marco conceptual, FOWLER (1995, 2000) propuso una caracterización de la relación intertextual como una dinámica que no se limita a señalar la ‘deuda’ de un texto con otro, sino que destaca y problematiza, en tanto función discursiva, ambos términos de la relación. La importancia de esta última formulación teórica radica en que permite prescindir de la dicotomía entre el análisis intertextual y el campo de los Estudios Culturales, lo cual amplía el rastreo de la dimensión intertextual a nuevos horizontes de referencia, tales como los discursos sociales y políticos. Seguimos estos postulados en virtud de la bidireccionalidad que implican en la relación entre los textos, bidireccionalidad entendida como un diálogo complejo que afecta por igual al hipertexto y al hipotexto en tanto siempre supone una interpretación de este. Según FOWLER (2000: 24), la intertextualidad no es, pues, un elemento intrínseco y estático de un sistema textual, sino que, en última instancia, reside en la práctica de la lectura, de modo que todo vínculo intertextual dependería del lector y de la lectura entendida como una praxis activa creadora de sentidos.

A la luz de tales presupuestos, resulta importante para nuestro planteo identificar algunas posibles asociaciones intertextuales entre la *Heroida* 15, también llamada *ES*, y la obra (fragmentaria) de Safo. Para ello, es necesario establecer la salvedad de que la relación intertextual implica, en este caso, una

readaptación genérica en función de la matriz elegíaco-epistolar de la colección de Ovidio. Esta salvedad conlleva, a su vez, una premisa hermenéutica fundamental, a saber, un distanciamiento de la Safo histórica, autora de poesía lírica. A partir de dicho hipotexto, nos proponemos analizar la reconversión que opera el poeta romano de la figura griega al contexto genérico de la literatura latina, en general, y de su colección elegíaco-epistolar, en particular. Desde una perspectiva estilística y narratológica, identificaremos algunas posibles intertextualidades con la obra que conservamos de Safo, con vistas a explicitar los cambios que produjo su readecuación al nuevo código genérico de las *Heroidas*, a partir de su primer hipotexto griego y de sus posteriores mediaciones romanas.

Estrategias ovidianas de reconversión: el inicio de la carta

El punto de partida de la reconfiguración ovidiana de Safo en la *Heroida* 15 es la decisión misma de hacer irrumpir una figura histórica en la sucesión de personajes míticos a lo largo de la colección, con los consiguientes efectos métricos y genéricos que se desprenden de la intersección entre el código elegíaco y el modo epistolar. Como señala TOLA (2022: 3), tal decisión obedece a cierta correlación entre el uso del dístico elegíaco y la estrofa sáfica de 11 sílabas, cuya creación se le atribuye a Safo. Según precisa DANGEL (2007: 32-33), la versión romana de ese metro griego incluye un adonio (-uu/-x) en la sucesión de tres endecasílabos sáficos (-u/--/-uu/-u/-x). Esa coda rítmica propia de la lírica presenta una estructura fija semejante a la cláusula de un hexámetro (-uu). Más aún, en sus reflexiones sobre el dístico, los mismos poetas elegíacos concebían al pentámetro como un hexámetro incompleto de 11 pies, como ya señalara Ovidio en el inicio de sus *Amores*:

*Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.
par erat inferior versus: risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem*¹.
(Ovidio, *Amores* 1.1.1-4)

Me disponía a cantar armas y guerras violentas con ritmo solemne,
dado que el tema se ajustaba al metro.
El verso de abajo era similar [al primero]. Dicen que Cupido se rió
y que le sustrajo a escondidas un pie.

¹ Para el texto latino de *Amores*, seguimos la edición de KENNEY (1995).

La mencionada relación métrica explicaría la elección de la figura de Safo como personaje de la *Heroida* 15, puesto que el sentido del dístico estaría, en cierta medida, prefigurado en la estrofa sáfica en virtud de sus afinidades rítmicas. En este sentido, el adonio reproduce la cláusula hexamétrica (DS)² y tiene un final espondeaico o trocaico por la indeterminación de la última sílaba (- x); por su parte, al incluir 11 sílabas, los endecasílabos sáficos remitirían al dístico a través de la idea de un hexámetro incompleto, es decir, compuesto ya no por 12, sino por 11 pies. Para Ovidio, la métrica sáfica constituiría entonces una suerte de anticipación griega de la métrica adoptada luego por los poetas elegíacos. Las afinidades y resonancias habrían habilitado su posterior inserción en el contexto elegíaco y la consiguiente tensión entre su filiación lírica y los alcances propios de ese nuevo código. El principio de la *ES* muestra explícitamente tal tensión:

*Ecquid, ut adspecta est studiosae littera dextrae,
protinus est oculis cognita nostra tuis?
An, nisi legisses^p auctoris nomina Sapphus,
hoc breve nescires ||unde veniret opus?
Forsitan et quare mea sint alterna requiras* 5

*carmina, cum lyricis sim magis apta modis:
Flendus amor meus est; elegi quoque flebile carmen³;
non facit ad lacrimas barbitos ulla meas⁴.*
(Ovidio, *Heroida* 15. 1-8)

¿Acaso, cuando fue vista esta letra de una mano aplicada,
en seguida fue reconocida por tus ojos como mía?
¿O, si no hubieras leído el nombre de Safo, su autora,
no sabrías de dónde venía esta pequeña obra?
Quizá también te preguntés por qué son alternos mis versos
cuando soy más apta para metros líricos.
Mi amor debe llorarse; la elegía es un canto lloroso;
a mis lágrimas no se les adapta ninguna lira⁵.

² Con las letras D y S designamos, a lo largo de este trabajo, los dáctilos y espondeos del hexámetro, respectivamente.

³ Para los problemas de este verso y la defensa de la lectura adoptada por DÖRRIE de *elegi* en lugar de *elegia*, cfr. THORSEN (2006: 229-230).

⁴ Para las *Heroidas*, seguimos la edición de DÖRRIE (1971).

⁵ Todas las traducciones son propias.

Tras aludir a la posibilidad de que Faón no reconozca a su enunciativa (1-4), esta anticipa la posible sorpresa de su destinatario al observar que la epístola está compuesta en dísticos. Sin embargo, más allá de que Safo habría podido ser la autora de elegías⁶, el inicio de la carta responde principalmente a una declaración programática sobre su inserción en ámbito elegíaco. Como observa FARRELL (2003: 397), “Greek poets in the archaic and classical periods had used the elegiac meter in public and private contexts to exhort their fellow citizens to battle, to express political opinions, to commemorate the dead, and to accompany dedications made at holy places”. De hecho, la concepción griega del dístico elegíaco no limitaba tal metro a un asunto concreto. Por el contrario, su característica más sobresaliente en sus orígenes era su hibridez o amplitud temática. Recién en época helenística el dístico irá consolidando sus usos al destinarse sobre todo a la composición de epigramas fúnebres. Finalmente, se apropiará en Roma de la temática amorosa en el marco de una escena codificada de total sumisión de un hombre a una mujer o *puella* (HARRISON, 2005: 159-173).

A la luz de tales consideraciones métrico-genéricas debe leerse la primera alusión de la enunciativa de la *ES* ante la eventual sorpresa de su interlocutor (6). Según TOLA (2022: 3), el verso 4 subraya esa extrañeza no solo a través del verbo *nescires*, sino principalmente del esquema métrico del pentámetro. Este presenta, pues, un patrón métrico de ruptura (DS) en relación con los demás pentámetros que conforman la *salutatio* (DD); a su vez, la posición simétrica del verbo respecto del término *auctoris* en el segundo hemistiquio del verso 3 involucra al lector en un acto de reconocimiento estético, dado que su sorpresa surge del hecho de enfrentarse con un tipo de poesía que no se vinculaba con Safo (RIMELL 1999: 115). El verso 4 funciona, entonces, como una especie de transición entre los anteriores, que aluden a la sorpresa del lector, y los siguientes, en los cuales se definirá el nuevo escenario métrico-genérico en el que se inscribe la figura de Safo. Desde tal perspectiva puede entenderse, asimismo, la invitación a leer (*legisses* 3⁷) la epístola de

⁶ Tanto la *Suda* como el P. Oxy. 1800 le atribuyen a Safo la composición de epigramas en dísticos elegíacos. Según lo atestiguan las fuentes, es posible que este metro fuera ya usado por la misma poeta, lo cual explicaría aún más la elección ovidiana del personaje de su *Heroida* 15. La tradición helenística le adjudica incluso un libro entero escrito en dicho esquema métrico, idea que algunos estudiosos rechazan al considerar errónea la atribución de algunos epigramas a Safo en la *AP.* (6.269; 7.489 y 7.505) (KNOX 1995: 281).

⁷ Ciertamente, la forma *legisses* constituye una clara marca exhortativa. Esta invita a su lectura y presupone a un doble público receptor: en primera instancia, al destinatario primario de la misiva, que se identifica con Faón y, en segundo lugar, al lector secundario que correspondería a

Safo, es decir, como una invitación que excede a Faón para involucrar a un público más amplio. En este contexto de enunciación, más allá de su rol de destinatario Faón parecería encarnar, en términos metapoéticos, a la audiencia secundaria de Ovidio.

Ahora bien, la necesidad de la enunciativa de justificar su decisión métrico-genérica se sustenta, a su vez, en un vínculo intertextual explícito con la poeta de Lesbos histórica a partir de una afirmación programática del fragmento 150. Si esa afirmación reivindica, en el texto griego, la praxis lírica, Ovidio se sirve de ella para operar, en cambio, el pasaje de Safo a un nuevo género:

οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισπόλων † οἰκίᾳ †
θρηῆνον ἔμμεν· οὐ κ' ἄμμι πρέποι τάδε⁸.
(Safo, fragmento 150 LP)

Pues no es lícito que en la casa de las servidoras de las musas
haya lamento. No es adecuado para nosotras.

Como señala BESSONE (2003: 217), el poema contrapone dos tipos de prácticas literarias: el θρηῆνον (2), que aparece mencionado como “no adecuado”, y un modo que no se menciona, pero que supondría la voz lírica. El “proemio” de la *Heroida* 15 retoma esta declaración en un sentido opuesto: lo inapropiado ya no es allí el canto fúnebre, sino la misma lírica que caracterizaba a Safo (*barbitos* 8), la cual ya no resulta adecuada para el tipo de composición que desplegará la epístola, según se desprende de la alusión ovidiana al sintagma οὐ γὰρ θέμις (*non facit ad lacrimas [...] meas* 8).

Se produce así una variación del motivo tradicional de la *recusatio* con el propósito de explicar las nuevas categorías poéticas de la enunciativa de la carta (JACOBSON, 1974: 288). Al remitir a la poesía de Safo histórica, esta debe advertir que “la ‘perdita’ di Faone richiede il lamento ‘funebre’ dell’elegia; e il pianto significa l’addio alla lira eolica” (BESSONE, 2002-2003: 117). A la Safo histórica y lírica se contrapone de este modo su nueva construcción en la *ES*, donde el personaje debe definir el género elegíaco, no ya respecto del público erudito de Ovidio, sino, más bien, de su propia figura. Desde esta óptica, el verso 7 (*Flendus amor meus est; elegi quoque flebile carmen*) establece la

la totalidad del público contemporáneo de Ovidio que pudiera leer la obra y discernir el alcance programático de tales versos. Para la distinción y tensión entre ambos destinatarios de las *Heroidas*, cfr. FULKERSON (2009: 86).

⁸ Para los fragmentos de Safo, seguimos la edición de LOBEL y PAGE (1955).

correspondencia entre elegía y llanto, lo cual demuestra que puede detectarse una declaración programática en la que Safo explora una nueva forma de composición poética que surge de sus condiciones actuales (ROSATI 1996: 215-216, RIMELL 1999: 129). Así, la conexión entre elegía y llanto torna programático el *incipit* de la *ES*, al exhibir “the awkward process of metamorphosis, belatedly trying to adapt her art to the new demands of a genuinely *flendus amor*, a passion requiring sorrow” (VERDUCCI 1985: 151).

Ahora bien, la conversión de Safo en enunciadora elegíaca se produce, ante todo, por el hecho de colocar en primer plano a Faón como fuente de inspiración. En primer lugar, las sucesivas imágenes metafóricas del fuego que refieren al amor por él habilitan, desde el punto de vista metagenérico, el ingreso de la poeta al discurso elegíaco y, en particular, ovidiano (*Uror ut indomitis ignem exercentibus euris / fertilis accensis messibus ardet ager. / Arva Phaon celebrat diversa Typhoidos Aetnae; / me calor Aetnaeo non minor igne tenet*. “Me abraso como cuando aviva el fuego los indómitos Euros, / y un fértil campo arde, incendiando las mieses. / Faón frecuenta campos alejados del Tifeo Etna; / a mí me atrapa un calor no menor que el fuego del Etna.” Ovidio, *Heroida* 15. 9-12). Dicho campo léxico-semántico remite, pues, al repertorio convencional elegíaco ya que, como indica CODONER (1987: 206), se trataba de una metáfora muy común en ese género para aludir a la pasión amorosa que la *puella* atiza incesantemente entre sus muchos poetas-amantes rechazados⁹. Más aún, tal metáfora evoca directamente el comienzo de los *Amores* de Ovidio (*Uror, et in vacuo pectore regnat Amor*. “Me abraso y el Amor reina en mi pecho vacío.” Ovidio, *Amores* 1.1.26). En este sentido, Safo se estaría equiparando a sí misma al primer Ovidio elegíaco y se estaría postulando, por ende, como una poeta neófita de un nuevo género literario, cuyas reglas debe aún aprender (JACOBSON 1974: 288, RIMELL 1999: 114-115).

⁹ Las imágenes ígneas en el inicio de la *Heroida* 15 exhiben, a su vez, la metamorfosis genérica del personaje de Safo mediante la ambivalencia de las metáforas del fuego asociadas a Faón (VERDUCCI 1985: 153). En efecto, aunque la pasión que él despierta en la poeta provoca efectos devastadores y anula la capacidad poética de una mente despejada de preocupaciones (*Nec mihi, dispositis quae iungam carmina nervis, / proveniunt; vacuae carmina mentis opus* Ovidio *Heroida* 15. 13-14 “Y no me llegan cantos que pueda componer con cuerdas bien dispuestas; / los cantos son la obra de una mente serena.”), lo cierto es que ella misma es la que da lugar a la *Heroida*. Faón anula la poesía lírica, pero esta se presenta como condición necesaria sin la cual la elegía no puede surgir. Es en esta ambivalencia y tensión que caracteriza al fuego de la pasión elegíaca donde se produce la tensión entre ambos códigos genéricos. La *Heroida* explota dicha tensión, sin lograr (o buscar) una resolución.

Referencias a Cleis y sintomatología amorosa

Las referencias de Safo a su hija Cleis abonan, asimismo, este proceso ovidiano de transcodificación a través del tópico elegíaco de la pobreza:

*Et tamquam desit, quae me hac sine cura fatiget,
accumulat curas || filia parva meas.*
(Ovidio, *Heroida* 15. 69-70)

Y, como si faltaran cosas que sin fin me fatiguen,
una hija pequeña multiplica mis preocupaciones.

En los versos citados se evoca temáticamente la poesía de Safo a partir de la mención de su hija y de la inquietud que esta le genera a la enunciativa. Sin embargo, la representación de la figura de Cleis contrasta, por un lado, con la imagen de Faón como su única inquietud (THORSEN 2006: 67); por otro, con la propia lírica de Safo (fragmento 132 LP), donde Cleis es caracterizada más positivamente:

ἔστι μοι κάλα πάις χρυσοῖσιν ἀνθέμοισιν
ἐμφέρη(ν) ἔχοισα μόρφαν Κλείς ἀγαπάτα,
ἀντὶ τὰς ἔγωδὲ Λυδῖαν παῖσαν οὐδ' ἐράνναν...
(Safo, fragmento 132 LP)

Tengo una hermosa hija parecida a las doradas flores
en forma, mi amada Cleis,
a cambio de la cual no [aceptaría] ni toda la Lidia ni la amada...

Es más, la pobreza que le impedía a Safo comprarle una diadema (98 LP) es reformulada en la *ES* para referir a la situación de la enunciativa ante el abandono de Faón. Ciertamente, esa preocupación del texto de Ovidio retoma el motivo elegíaco de las inquietudes que suscita la pasión a través de la repetición del término *cura* en las dos secciones del dístico (*sine cura* 69; *curas...meas* 70); a su vez, la preocupación de la enunciativa ante la pobreza que le imposibilita comprarle una diadema polícroma a su hija en el fragmento 98 de Safo se desplaza en la *ES* hacia la inquietud (elegíaca) del personaje por la pobreza y por la carencia de ornamentos que truncarán su seducción (*Cui colar infelix aut cui placuisse laborem?* 77)

De este modo, ya no se plantea esa pobreza en relación con la imposibilidad de adquirir para Cleis lo que esta desea, sino más bien en

relación con la tristeza de una mujer *maestissima* por causa de Faón, casi cercana al luto a pesar de que su hija no ha muerto (BESSONE 2003: 208-209). Este desplazamiento retoma la asociación entre tristeza-llanto-poesía fúnebre y elegía que apreciamos en la declaración programática de la enunciativa ovidiana (*non aliter quam si nati pia mater adempti / portet ad exstructos corpus inane rogos* 115-116 “no de otro modo que cuando una madre devota transporta/ hacia piras que se han construido el cuerpo inerte de su hijo arrebatado.”). Unos versos más adelante, reaparece tal asociación cuando la voz masculina de su hermano Caraxo le reprocha a Safo su actitud de ensimismamiento a causa de la pasión, así como el abandono de sus obligaciones maternas (*Quid dolet haec? Certe filia vivit!*” *ait*. Ovidio, *Heroida* 15.120 “dice: “¿Qué te duele?;Ciertamente tu hija vive!””).

Cabe agregar, además, que esta sintomatología del amor ante la ausencia del ser amado remite a los mismos síntomas que refiere Safo en el fragmento 31 ante la presencia de la mujer amada:

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν ὄνερ, ὅττις ἐναντίος τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδυ φωνεί-
σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἡμερόεν τό μ' ἦ μάν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
ὡς γὰρ ἔς σ' ἰδῶ βροχέ', ὡς με φώναι-
σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει.

ἀλλὰ ἄκαν μὲν γλώσσα ἔαγε, λέπτον
δ' αὐτικά χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,

καδ δέ μ' ἴδρωσ ψύχρος ἔχει, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἰπιδεύης
φαίνομαι [...].

ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ ἴκαὶ πένητα
(Safo fragmento 31LP)

Me parece que aquel hombre es igual
a los dioses, el que se sienta frente a vos

y de cerca te escucha cuando hablás
dulcemente

y cuando reís con encanto, lo cual verdaderamente
me sacudió el corazón en el pecho.
Pues en cuanto te veo brevemente, entonces ya nada
me es posible decir.

La lengua se me ha quebrado en silencio
y un delicado fuego al instante me ha corrido bajo la piel,
nada veo con mis ojos y me zumban
los oídos.

Me chorrea un frío sudor, un temblor
me recorre toda y estoy más pálida que el pasto
y parece que estoy a punto
de morir.

Pero todo habrá que soportarlo, puesto que incluso al pobre...

Los síntomas enumerados por Safo en la epístola ovidiana concuerdan con los del fragmento 31: la incapacidad de hablar (*nec potuisse loqui* 110; ὡς με φώναι-/ σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει.7-8) y la idea de la cercanía de la muerte (τεθνάκην δ' ὀλίγω ἠπιδεύης / φαίνομαι 15-16). Esta última no se manifiesta en la *Heroida* 15 en forma explícita, sino por medio de la comparación con una madre ante el fallecimiento de su hijo, motivo al que aludimos antes respecto de los orígenes fúnebres de la elegía. Así, contrariamente a lo que ocurre en el fragmento de Safo, dicha sintomatología no surge ante la presencia del objeto amado, sino ante su partida y su ausencia, la cual se instaure como condición necesaria para el acto de escritura femenina. Tal acto es propio, al menos, de las epístolas simples, donde todas las enunciatoras configuran una suerte de comunidad de *puellae relictæ* que escriben en el marco de una “poética del abandono” (FULKERSON 2005: 2).

Como ya señalaran LOBEL y PAGE (1955: 20), el fragmento 31 de Safo nos ha sido transmitido por el pseudo Longino en su *de Sublimitate* 10.3 con el propósito concreto de demostrar las maneras de lograr la excelencia poética a través de la descripción del desmembramiento del propio cuerpo a partir de los diferentes sentidos. Si no hemos conservado el final de este poema es porque justamente esa parte no era el centro de interés del autor del tratado estético (CARSON 2002: 364). No obstante, la *Heroida* 15 no presenta la

misma construcción que podemos apreciar en lo que nos ha llegado del fragmento 31 de Safo y que el pseudo Longino consideró como su tópico principal. Por el contrario, como ya señalaran BESSONE (2003: 213¹⁰) y THORSEN (2006: 172), la representación de Safo en el texto ovidiano no se produce de manera directa respecto de su hipotexto griego, sino que está mediada por la lectura y reinterpretación literaria del *carmen* 51 de Catulo, cuya lectura es imposible obviar a la hora de considerar la recepción del fragmento de Safo en Roma.

En efecto, la enunciadora no plantea en el fragmento 31 la idea de un “desmembramiento” o de una “fragmentación corporal”, sino que mantiene una clara integridad; el despojo de sus sentidos no ocurre de manera aislada, sino simultánea, en línea con la reescritura de Catulo (*misero quod omnes/eripit sensus mihi*¹¹ 51.5-6) “lo cual, a mí, misero, me arrebató todos los sentidos”. En términos de GREEN (1999: 9), “although the speaker appears to imitate Sappho’s description of emotional and bodily disintegration, the use of “all” and “nothing” in Catullus’ version seems rather to suggest the persistence of an integral identity”. Al igual que en la versión catuliana de Safo, en la *Heroida* 15 la descripción física de los males que aquejan a su enunciadora se produce de manera simultánea, como se desprende de la repetición del motivo de la ausencia de llanto o de voz (110-111) y del enlace a través de nexos copulativos que manifiestan esta simultaneidad (*nec* 110; *et* 111), a diferencia de nexos temporales que darían cuenta, más bien, de una sucesión.

La mediación catuliana aparece también en la carga moral de la *Heroida* a partir del concepto de *otium*. Pese a que no conservamos el final del fragmento 31 de Safo, lo cierto es que la construcción conclusiva del adjetivo verbal πᾶν τόλματον (17) puede ser entendida como “todo debe ser soportado” (O’HIGGINS 1990: 162), dado que refiere a los efectos debilitantes de la pasión erótica, frente a los cuales surge una autoexhortación a tolerarlos; en cambio, la reinterpretación catuliana incluye en su estrofa final la idea de *otium* entendido negativamente desde el punto de vista de la ausencia de implicancias cívicas y políticas en el uso que hacían de dicho concepto los poetas neotéricos (DANGEL 1996). En la carta de Ovidio, la reacción ante el

¹⁰ Resulta particularmente interesante el planteo de BESSONE (2003: 24), puesto que, por un lado, ofrece paralelismos que darían cuenta de la incidencia catuliana en la construcción ovidiana del personaje de Safo; por otro, plantea que tal relación es ineludible por cuanto es Catulo el primero en introducir a Safo en la poesía romana a través de una configuración proto-elegíaca que Ovidio retoma en contraposición a la lectura horaciana de Safo.

¹¹ Para la poesía de Catulo, seguimos la edición de MYNORS (1967).

ser amado adquiere explícitamente, en consonancia con la versión del poeta neotérico, connotaciones negativas:

*Nec mihi, dispositis quae iungam carmina nervis,
proveniunt; vacuae carmina mentis opus.*
(Ovidio, *Heroida* 15.13-14)

Y no me llegan cantos que pueda componer con cuerdas bien dispuestas;
los cantos son la obra de una mente serena.

Si bien la caracterización de esta sintomatología evoca principalmente los efectos negativos del *otium* catuliano, este se presenta al mismo tiempo como condición de surgimiento de la poesía. En efecto, será ese mismo *otium* el que inhibirá en Safo la producción de poesía lírica para habilitarla como poeta elegíaca. A su vez, la innovación de Ovidio opera en, al menos, dos aspectos respecto de las versiones sáfica y catuliana. Por un lado, no solo introduce rasgos propios del lamento fúnebre en pos de plasmar el dolor del personaje ante la partida de Faón —lo cual implica una readecuación a la ética romana de la *matrona* y, por ende, la inserción de Safo en un nuevo contexto social (como ocurre también en otras epístolas de la colección ovidiana)—, sino también un intento de retomar los orígenes griegos de la elegía como poesía asociada a lo fúnebre; por el otro, la imagen de la llama que aparecía tanto en Safo (δ' αὔτικα χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν 10) como en Catulo (*tenuis sub artus / flamma demanat* Catul. 51.9-10 “una tenue llama fluye bajo mis miembros”) se desplaza aquí hacia la de un frío gélido (*gelido frigore* 112)¹².

Por último, la relación intertextual entre Ovidio y el fr. 31 de Safo opera a través de la alusión a los dioses:

*Sume fidem et pharetram, — fies manifestus Apollo;
accedant capiti cornua, — Bacchus eris.*
(Ovidio, *Heroida* 15.24-25)

Tomá la lira y la aljaba: serás Apolo en persona.
A tu cabeza añádanse cuernos, serás Baco.

et forma et meritis tu mihi Phoebus eris.
(Ovidio, *Heroida* 15.188)
En belleza y en méritos vos serás para mí Febo.

¹² Al respecto, cfr. KNOX (1995: 299).

Estos tres versos retoman del poema de Safo la equiparación del amante con los dioses (φάνεται μοι κῆνος ἴσος θεόισιν / ἔμμεν ὤνερ 1-2) a través de un proceso que, desde la indeterminación propia de la poeta griega, culmina con la mención ovidiana de dos divinidades específicas. Asimismo, la figura de Faón no supera a los dioses como en la versión de Catulo (*ille mi par esse deo videtur, / ille, si fas est, superare divos*, Catulo 51.1-2 “me parece que aquel es igual a un dios, aquel, si es lícito, me parece que supera a los dioses”), de modo que, al igualar a Faón con esos dioses, Ovidio se aparta de la mediación catuliana para establecer una conexión directa con la obra de Safo. Como señalamos, Faón no es comparado con todos los dioses en general, como en Safo y en Catulo, sino con dos divinidades concretas: Febo (24; 188) y Baco (25). El eje de tal comparación no es, como en el caso de Safo o de Catulo, la presencia de otra persona que puede permanecer impávida ante la presencia del objeto de deseo del yo lírico, sino el mismo ser amado que iguala a los dioses en belleza y méritos (*et forma et meritis* 188). Además, en la *Heroida* 15 Faón no es comparado con los dioses (φάνεται; *videtur* 1), sino que es él mismo una encarnación directa de Apolo y Baco. Más aún, la analogía con dichas divinidades no resulta menor, dado que, como observa acertadamente DANGEL (2007: 30), “Phaon ovidien est l’erotique divin tout à la fois de Bacchus et d’Apollon”. La elección de estas dos divinidades propias del discurso elegiaco le añade entonces a la *ES* nuevas connotaciones genéricas que reformulan el escenario amoroso: como resulta del adjetivo *manifestus* (24), la visión de Faón por parte de Safo se produce como una suerte de epifanía divina.

Heterosexualización de la enunciativa

A la inscripción de Safo en el universo elegiaco ovidiano contribuye también un proceso de heterosexualización de la poeta histórica (THORSEN 2019b: 252-253):

*Nec me Pyrrhides Methymniadesve puellae,
nec me Lesbiadum cetera turba iuvant.
Vilis Anactorie, vilis mihi Candida Cydro,
non oculis grata est Atthis ut ante meis
atque aliae centum quas non sine crimine amavi.*
(Ovidio, *Heroida* 15.15-19)

A mí, ni las muchachas de Pirra o las de Metimna
me agradan, ni la restante turba de las mujeres de Lesbos.

Me es despreciable Anactoria, me es despreciable la blanca Cidro;
y Atis ya no es grata a mis ojos como antes,
y las otras cien que amé no sin crimen.

Estos versos dan cuenta del hipotexto de Safo a partir de la mención pormenorizada de los amores pasados de la enunciadora: Anactoria (17) aparece en el fragmento 16 (..)με νῦν Ἀνακτορί[ας ὀ]γέμναι-/ σ' οὐ] παρείσας. “ahora me hizo recordar a la ausente Anactoria” 16 LP 15-16); el nombre Cidro (17) no se encuentra en ninguno de los fragmentos conservados ni en la transmisión indirecta. Según KNOX (1995: 284), Ovidio lo incluye por cuestiones métricas, de modo que podría entenderse como la mujer llamada Girino que mencionan los fragmentos 29 (Γ)ύριννοι 29H LP “para Girino”) y 82 (εὐμορφότερα Μνασιδίκα τὰς ἀπάλας Γυρίννωσ 82A LP “Mnasidíka de más hermosa figura que la delicada Girino”); Atis remite al fragmento 8 (Α)τθι 8 LP “Oh Atis”), al 49, donde Safo recuerda su enamoramiento (ἡράμαν μὲν ἔγω σέθεν Ἄτθι πάλαι πότα-/ σμίκρα μοι παῖς ἔμμεν' ἐφαίνεο κᾶχαρις. 49LP “Yo te amé, Atis, una vez hace mucho tiempo. /Me parecías pequeña y sin gracia”), al 96, donde consuela a una amante de Atis ante su partida hacia Sardes (πόλλα δὲ ζαφοίταισ' ἀγάνας ἐπι-/μνάσθεισ' Ἄτθιδος ἡμέρω/ λέπταν ποι φρένα κ[...]ρ[...] βόρηται. 96 LP .15-17 “pero ella moviéndose mucho de un lado a otro, /recordando con deseo a la dulce Atis/ en cuanto a su débil corazón quizás se consume”) y al 131, en donde la enunciadora le reprocha que vaya con una rival llamada Andrómeda (Ἄτθι, σοὶ δ' ἔμεθεν μὲν ἀπήχθετο/ φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἄνδρομέδαν πότη 131 LP “Atis, pensar en mí para vos se ha vuelto odioso y volás hacia Andrómeda”).

Por otra parte, si bien Faón no es nombrado en ninguno de los fragmentos conservados, es posible que, como señala BOWRA (1961: 213), constituya una variante del nombre Adonis que aparece en los fragmentos 140 ((αἰ κόραι) κατθνάσκει, Κυθήρη', ἄβρος Ἄδωνις· τί κε θεῖμεν; / (Ἄφροδίτη)καττύπτεισθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε κίθωνας. 140 LP “(Muchachas) Ha muerto el delicado Adonis, Citerea. ¿Qué debemos hacer? / (Afrodita) Golpéense el pecho, muchachas, y rásguense las túnicas.”) y 168 (“ὦ τὸν Ἄδωνιν” 168 LP “oh, a Adonis...”). Asimismo, el nombre podría provenir de un epitalamio hoy perdido, el cual habría inducido a considerar que Safo estaba enamorada de ese personaje al comparar su belleza con la de los dioses o, como afirman MALCOVATI (1966: 17-21), JACOBSON (1974: 281) y KNOX (1995: 14), que la figura de Faón remite a la tradición helenística tardía. Más concretamente, podría tratarse incluso de un invento de la Comedia Nueva. De este modo, la figura de Safo en la *Heroida* 15 no solo

tomaría elementos autobiográficos que se desprenden de la propia obra de la poeta de Lesbos, sino, también, elementos legendarios posteriores, tales como el romance con Faón o el desenlace trágico de la roca de la Leúcade (THORSEN 2006: 202). Tales elementos están presentes en los fragmentos y en los escolios que transmiten la trama de la *Leucadia* de Menandro (MALCOVATI 1966: 21). Si bien es indudable el hecho de que Ovidio retomó motivos de su lectura directa de la poesía de Safo y de ciertos aspectos legendarios que circulaban en su época (THORSEN 2019a: 37), lo cierto es que partió de esa tradición para perpetuar, pero también añadir nuevas facetas a la figura de la Safo histórica: su suicidio, su homosexualidad, su estatus de poeta lírica y de décima Musa, entre otros (INGLEHEART 2019: 224-225).

De este modo, en los versos citados de la *ES*, la contraposición entre las amantes pasadas de Safo y su sentimiento actual por Faón exhibe un cambio doblemente emocional y de preferencia sexual que remite al aprendizaje de nuevas reglas genéricas que Safo debe adoptar para ser parte de su nuevo marco literario (RIMELL 1999: 115). El rechazo de su pasado lésbico se manifiesta a través de una litotes —que atenúa y a la vez destaca— (*nec [...] iuvant* 15-16, *non grata est* 18), de un adjetivo con connotaciones negativas (*vilis* 17, referido tanto a Anactoria como a Cidro) y de la expresión *non sine crimine*¹³ (19). Más aún, el nuevo estatus heterosexual de Safo y su rechazo de las viejas amantes se torna explícito en el verso 20 (*Improbe, multarum quod fuit, unus habes!* “¡Sinvergüenza, tenés vos solo lo que de muchas fue!” Ovidio *Heroida* 15.20). Safo explicita así su rechazo y deja al descubierto el registro genérico de su pasión por Faón: se alinea con los poetas elegíacos masculinos al entregarse a su objeto de deseo (*servitium amoris*) y al manifestar su obediencia absoluta (*obsequium*) (VON ABRECHT 1994: 692). Esto implica una subversión de los roles de género convencionales a lo largo de las *Heroidas* simples, en las que ya no son los poetas masculinos quienes se entregan a las *puellae*, sino ellas quienes se presentan como una suerte de “comunidad” de escritoras equiparables a dichos sujetos masculinos (FULKERSON 2005: 4). Si bien la vinculación con lo “femenino” no es una característica exclusiva de esta carta, lo cierto es que en ninguna otra epístola

¹³ Cfr. *Heroida* 15. 199-206 respecto de una descalificación similar de las relaciones homosexuales pasadas. En esos versos la enunciativa cataloga su pasado de *infamem* (201) vinculado a la inspiración lírica (*Aeolia nomina dicta lyra* 200, *citharas* 202) de esa etapa contrapuesta a la figura de Faón. Este le arrebató un tipo de poesía, mas le entrega inspiración para otra, de modo que su presencia deviene condición necesaria para la producción del canto elegíaco y el alejamiento de su lírica anterior.

del corpus esto se acentúa de manera tan explícita, puesto que ninguna otra entrega amorosa supone un cambio de la preferencia sexual entre pasado (*multarum quod fuit*) y presente (*unus habes!*).

El proceso ovidiano de heterosexualización se potencia, asimismo, al inscribir los reclamos amorosos de la enunciadora de la *ES* en el tópico elegíaco del *foedus amoris*. La retórica del amor único no debe pensarse, no obstante, como algo tajante, sino más bien, en términos de BESSONE (2002-2003: 123-124), como una manera de explicar el enamoramiento actual de Faón a partir de la inagotable disponibilidad de Safo para el amor (*Molle meum levibusque cor est violabile telis / et semper causa est, cur ego semper amem* “Mi corazón es blando y vulnerable a dardos ligeros / y siempre hay una causa para que yo esté enamorada.” Ovidio *Heroida* 15.79-80), es decir, como nexos de unión entre el pasado homoerótico femenino y el presente heterosexual en la misma persona. En primer lugar, la descripción ovidiana del sueño húmedo de su enunciadora da cuenta de esa readecuación sexual de la figura de Safo al discurso elegíaco:

*Oscula cognosco, quae tu committere lingua
aptaque consueras accipere, apta dare.* 130
*Blandior interdum verisque simillima verba
eloquor et vigilant sensibus ora meis; —
ulteriora pudet narrare, sed omnia fiunt —
et iuvat — et siccae non licet esse mihi.*
(Ovidio, *Heroida* 15. 129-134)

Conozco los besos que vos solías entrelazar con la lengua,
[que solías] recibir y dar adecuadamente.
Te acaricio a veces y digo palabras muy parecidas
a las reales, y mi boca queda en vela para mis sentidos.
Lo que sigue me da vergüenza narrarlo, mas todo ocurre
y me agrada, y ya no me es posible estar seca.

Aunque lo explícito de la escena contraste con las restantes epístolas de las *Heroidas*¹⁴, como señala atinadamente THORSEN (2006: 161), “sex is not an

¹⁴ A causa de la “lascividad” de estos versos, muchos editores han tendido a rechazar su autenticidad o a proponer lecturas alternativas, como observamos en el *sine te* (“sin vos”) adoptado por filólogos como HEINSIUS (1661) o EHWALD (1907). Sin embargo, como ya señalaran otros, como KNOX (1995: 302), la lectura *siccae* es sin duda la correcta al haber sido transmitida por los manuscritos más importantes, y no debe entonces ser cambiada por el pudor de los filólogos.

alien element to the *Heroides*: on the contrary, it is an ever present issue treated in each heroine's story". En efecto, sin llegar al mismo grado de explicitación que exhibe la carta de Safo, los elementos sexuales son una constante de la colección ovidiana, como demuestra BOLTON (2009) respecto de los espacios en tanto lugares de la identidad sexual de sus enunciadoras. Tales elementos aparecen también, con mayores eufemismos, en otros discursos, como es el caso de Filis (*Turpiter hospitium lecto cumulasse iugali / paenitet et lateri conseruisse latus*. "Me arrepiento de haber colmado vergonzosamente esa hospitalidad con mi lecho nupcial / y de haber unido mi cuerpo al tuyo." Ovidio, *Heroida* 2.57), de Dido (*His tamen officiis utinam contenta fuisset / nec mea concubitu fama sepulta foret!* "¡Pero ojalá me hubiera contentado con estos servicios / y estuviera sepultada mi fama en nuestra unión!" Ovidio, *Heroida* 7.91-94), de Fedra (*Tu nova servatae carpes libamina famae / et pariter nostrum fiet uterque nocens. / Est aliquid plenae pomaria carpere ramis / et tenui primam deligere ungue rosam*. Ovidio, *Heroida* 4. 27-30 "Vos tomarás libaciones nuevas de una fama guardada, / y a la vez ambos nos haremos culpables. / Hay algo en arrancar el fruto de las ramas repletas / y cortar la primera rosa con uña tenue."). Se añaden incluso las epístolas dobles, como la de Hero, que describe un sueño húmedo en términos similares al de Safo (*multaque praeterea lingua reticenda modesta, / quae fecisse iuvat, facta referre pudet. / Me miseram! Brevis est haec et non vera voluptas; / nam tu cum somno semper abire soles*. "e incluso muchas otras cosas que una lengua modesta debe callar, / las cuales agrada hacer, y una vez hechas, da vergüenza contar. / ¡Miserable de mí! Breve es este placer y no verdadero; / pues siempre sueles irte con el sueño." Ovidio, *Heroida* 19.63-66).

Como afirma CONNOLLY (2000: 75), la sexualidad de Safo presenta en Ovidio una readecuación al código elegíaco, ya que en este nunca se produce la consumación sexual, sino que solo se promete el placer de diversas maneras. Si bien los mencionados versos de la *ES* tienen una carga erótica innegable, lo cierto es que describen el encuentro sexual mediado por el sueño de la enunciadora, mediación que el texto destaca no solo con la repetición del término *somnia*, sino, principalmente, con su ubicación en el *incipit* del verso 124 (*te somnia nostra reducunt, / somnia formoso candidiora die* "a vos me devuelven mis sueños, /sueños más resplandecientes que un hermoso día" 123-124). Es más, el sueño de Safo concluye con la negación del placer erótico, dado que a veces el discurso elegíaco "concludes with an ultimate denial of the erotic gaze, effectively erasing the sexually active body

from the elegiac space” (CONNOLLY 2000: 87). Aun cuando se describe el placer de Safo a través de la alusión a su orgasmo (134), la narración no avanza, sino que se detiene y se corta abruptamente (*ulteriora pudet narrare* 133). Según RIMELL (1999: 122):

Sappho's dream fosters the epistolary illusion and fantasy of physical presence, to the extent that she can climax from the imagining itself, giving it some certain hold in reality, despite the fact she cannot finally make the dream come true.

La readecuación ovidiana de Safo a la elegía de asunto erótico se produce, a su vez, a través de otro momento marcadamente sexual de la *ES* (45-50), mediado esta vez por la instancia del recuerdo. En este caso, la reconversión al nuevo contexto se funda en el hecho de que “Sappho is obsessed with Phaon as an object of her sexual passion” (JACOBSON 1974: 294). De un Eros más abstracto propio de la lírica sáfica –al menos de lo que conservamos- se pasa así a un Eros más concreto y marcadamente elegíaco (DANGEL 2007: 34). En este sentido puede leerse el término *lascivia* (47) utilizado por Safo, el cual forma parte del léxico médico y ético en Roma, pero es retomado aquí para subrayar la condición elegíaca de la enunciativa de la carta.

Clave epistolar

Ahora bien, el formato epistolar de la *ES* subraya aún más este proceso de metamorfosis de su protagonista, no solo por la remodulación que supone del discurso elegíaco ovidiano, sino también por su incidencia en la construcción misma de su contenido. Como afirma LINDHEIM (2003: 20), el modo epistolar en el que se inscriben el personaje de Safo y el resto de las enunciativas de las *Heroidas* simples funciona como condición necesaria para cancelar la ausencia del ser amado a través de la conexión que opera la escritura en tanto forma de anular la distancia entre los amantes (ALTMAN 1982: 13). Al incluir rasgos propios del género epistolar, las *Heroidas* proponen, pues, una reescritura en primera persona de la historia de los personajes míticos que las conforman. Al mismo tiempo, añaden un propósito retórico vinculado con la persuasión del destinatario: la unión de ambos amantes tras la anulación de la distancia que los separa se logra, según los casos, con mayor o menor éxito.

En el caso de Safo, el formato epistolar permite doblemente eliminar la distancia entre esta y Faón y, desde el punto de vista discursivo, acceder a la interioridad y subjetividad de una enunciativa histórica inscrita en un

nuevo contexto. Más que en ninguna otra de las epístolas simples, lo que leemos es una reconstrucción y reinterpretación de su personaje: si la palabra masculina aparece negada en todas las *Heroidas* simples (BARCHIESI 1999, REALES 2024), en el caso puntual de esta carta Faón no es sino una interpretación de Safo. Más exactamente, el resto de las epístolas simples presenta una situación de abandono, pero en la *ES* tal situación constituye una mera interpretación de nuestra enunciadora ya que, como señala VERDUCCI (1985: 154), “Phaon is in one way the least vivid male figure in all of Ovid’s *Heroides*: he says nothing at all”. Contrariamente a lo que ocurre con otros personajes masculinos, de Faón no llegan noticias ni hay indicios de las palabras que habría pronunciado al partir, o bien de algún diálogo previo entre ambos amantes. Incluso la referencia a las mujeres sicilianas, a quienes la enunciadora les advierte sobre sus mentiras (51-60), es puramente hipotética. En la *Heroida* 15 el género epistolar plasma entonces una interpretación subjetiva de Safo sobre los hechos acontecidos, y funciona como instancia de mediación de la distancia que la separa de Faón a través de la acción más que de la palabra.

Por último, el ingreso definitivo de Safo al contexto elegíaco se produce en los versos 151-156 a través de una alusión al discurso mítico ovidiano:

*Quin etiam rami positis lugere videntur
frondibus et nullae dulce queruntur aves.
Sola virum non ultra pie maestissima mater
concinat Ismarium Daulias ales Ityn.*
Ales Ityn, Sappho desertos cantat amores; 155
hactenus, ut media cetera nocte, silent.
(Ovidio *Heroida* 15. 151-156)

Incluso las ramas, caídas sus frondas, parecen llorar,
y ningún ave se queja con su dulce canto.
Solo el ave de la Daulide, madre tristísima que se vengó despiadadamente
de su esposo, le canta al ismario Itis.
El ave, a Itis; Safo canta sus amores abandonados.
Esto es todo, como en medio de la noche, el resto calla.

Tras haber sido abandonada por Faón, Safo llega al lugar de su antigua felicidad, donde la naturaleza muestra consonancia con sus sentimientos (155). La asimilación con el canto del ruiseñor implica, para BESSONE (2003: 218-219), el ingreso definitivo de Safo en el código elegíaco. En efecto,

mediante la equiparación entre el canto del pájaro y el de Safo ante el abandono de Faón el personaje femenino termina de configurarse metapoéticamente como una poeta elegíaca a partir de las semejanzas entre ambos. El llanto de Procne, símbolo paradójico del luto materno, refuerza la idea de que la elegía es un canto fúnebre y lloroso, análogo al de ese mismo pájaro. Así, para ROSATI, la analogía entre los dos cantos implica una doble conexión textual (1996: 214-216): un movimiento intertextual con Catulo (*semper maesta tua carmina morte canam, /qualia sub densis ramorum concinit umbris/ Daulias, absumpti fata gemens Ityli.* “siempre cantaré cantos tristes a causa de tu muerte, / como canta bajo las densas sombras de las ramas, / la Daulia, lamentando los hados del asesinado Itis.” Catulo 65.12-14) y uno intratextual con la obra fragmentaria de Safo (ἦρος ἄγγελος ἱμερόφωνος ἀήδων 136LP “mensajero de la primavera, ruiseñor de voz encantadora”). Tal dualidad produce en el lector el reconocimiento de la relación entre las dos obras: el canto del ruiseñor se caracteriza en el texto catuliano por su *maestitia* mientras que, en la versión conservada de Safo, se haría hincapié en la imagen de la voz encantadora (ἱμερόφωνος). De este modo, la readaptación de Ovidio se apartaría de la poesía lírica de Safo en pos de una mirada alternativa del ruiseñor, mediada, a su vez, por la lírica catuliana. Safo ingresa así plenamente en el discurso elegíaco por cuanto se enfatiza nuevamente el hecho de que toda su *Heroida* deriva, en última instancia, de su tristeza, de una tristeza similar a la del duelo, a la del lamento propiamente fúnebre. Esto supone un cierre de la declaración programática que observábamos en el inicio de la carta: se confirma la novedosa transformación genérica de Safo al comprobarse que la única poesía que le resulta posible componer ahora es una poesía de amor fundada en el dolor por la partida del ser amado, dolor similar al del *treno*.

Conclusiones

En definitiva, la *Heroida* 15 opera la conversión elegíaca de Safo al destacar, ante todo, una relación métrico-genérica entre su estatus histórico (lírico) y su nuevo rol en la epístola. Este se vincula con la reelaboración de ciertos tópicos propios del código elegíaco y con la ubicación de Faón en primer plano, como fuente de inspiración poética. Dichas estrategias se completan con la heterosexualización de la autora a partir del contraste que genera la carta ovidiana con el contenido homoerótico femenino que nos transmiten los fragmentos de Safo. Asimismo, el proceso de transcodificación funciona

por la conjunción del discurso elegíaco con el formato epistolar mediante el cual Ovidio focaliza la dimensión subjetiva y, por ende, retórica, de la carta.

Ediciones y traducciones

- CARSON, A. (2002). *If not, winter. Fragments of Sappho*. New York: Vintage Books.
- DÖRRIE, P. (1971). *Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*. Berlin-New York: De Gruyter.
- EHWALD, R. (1907). *P. Ovidius Naso. Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Leipzig: Teubner.
- HEINSIUS, N. (1661). *Pub. Ovidii Nasonis Opera*. Leiden.
- JACOBSON, H. (1974). *Ovid's Heroides*. Princeton: Princeton University Press.
- KENNEY, E.J. (1995). *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina Faciei Feminae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*. Oxford: Oxford Classical Texts.
- KNOX, P.E. (1995). *Ovid: Heroides: Selected Epistles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LOBEL, E. y PAGE, D. (1955). *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- MYNORS, R.C. (1967). *C. Valerii Catulli carmina*. Oxford: Oxford Classical Texts.
- SERRIS, J. y DEREMETZ, A. (eds.). *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne, Héroïdes et Amours: en hommage à Simone Viarre*. Lille: 53-67.
- BESSONE, F. (2002-2003). "Conversione poetica e riconversione letteraria: l'epistola di Safo nelle *Heroides*": *Incontri triestini di filologia classica* 2; 115-143.
- BESSONE, F. (2003). "Saffo, la lirica, l'elegia: su Ovidio, *Heroides* 15": *MD* 51; 209-243.
- BOLTON, M.C. (2009). "Gendered Spaces in Ovid's *Heroides*": *CW* 102; 273-290.
- BOWRA, C.M. (1961). *Greek Lyric Poetry: From Alcman to Simonides*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- CODONER, C. (1987). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra.
- CONNOLLY, J. (2000). "Asymptotes of Pleasure: Thoughts on the Nature of Roman Erotic Elegy": *Arethusa* 33; 71-98.
- DANGEL, J. (1994). "Imitation créatrice et style chez les Latins" en MOLINIE, G. y CAHEN, P. (eds.). *Qu'est-ce que le style ?* Paris : PUF ; 93-113.
- DANGEL, J. (1996). "Catulle, *carmen* 51: étude stylistique d'une réécriture de Sappho" : *Euphrosyne* 24 ; 77-97.
- DANGEL, J. (2007). "Intertextualité et intergénéricité dans les *Héroïdes* d'Ovide: la métrique à l'oeuvre" en CASANOVA-ROBIN, E. (ed.). *Amor scribendi. Lectures des Héroïdes d'Ovide*. Grenoble: J. Millon; 13-35.
- FARRELL, J. (2003). "Classical Genre in

Bibliografía citada

- ALTMAN, J.G. (1982). *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press.
- BARCIESI, A. (1999). "Vers une histoire à rebours de l'élegie latine: les *Héroïdes* doubles (16-21)" en FABRE-

- Theory and Practice”: *New Literary History* 34; 383-408.
- FOWLER, D. (1995). “Modern Literary Theory and Latin Poetry: some Anglo-American Perspectives”: *Arachnion* 2.
- FOWLER, D. (2000). “On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies” en FOWLER, D. (ed.). *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*. Oxford: Oxford University Press; 115-137.
- FULKERSON, L. (2005). *The Ovidian Heroine as Author. Reading, Writing, and Community in the Heroides*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FULKERSON, L. (2009). “The *Heroides*: Female Elegy?” en KNOX, P. (ed.). *A Companion to Ovid*. Chichester-Malden: Blackwell Publishing, 78-89.
- GREENE, E. (1999). “Re-figuring the Feminine Voice: Catullus Translating Sappho”: *Arethusa* 32; 1-18.
- HARRISON, S. (2005). (ed.). *A Companion to Latin Literature*. Oxford: Blackwell Publishing.
- INGLEHEART, J. (2019). “Vates Lesbia. Images of Sappho in the Poetry of Ovid” en THORSEN, T. S. y HARRISON, S. J. (eds.). *Roman Receptions of Sappho*. Oxford, Oxford University Press, 205-225.
- LINDHEIM, S.H. (2003). *Mail and Female. Epistolarity Narrative and Desire in Ovid’s Heroides*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- MACÉ, M. (2004). *Le genre littéraire*. Paris: Flammarion.
- MALCOVATI, E. (1966). “La fortuna di Saffo nella letteratura latina”: *Athenaeum* 44; 3-31.
- O’HIGGINS, D. (1990). “Sappho’s Splintered Tongue: Silence in Sappho 31 and Catullus 51”: *AJPh* 111 (2); 156-167.
- REALES, N. P. A. (2024). “Entre las *Querellae* y el *Ars*: esbozos de una retórica de la seducción en la *Heroida* 15 De Ovidio”: *Argos* 51.
- RIMELL, V. (1999). “Epistolary Fictions: Authorial Identity in “*Heroides*” 15”: *PCPhS* 45; 109-136.
- ROSATI, G. (1996). “Sabinus, the *Heroides* and the Poet-Nightingale. Some Observations on the Authenticity of the *Epistula Sapphus*”: *CQ* 46; 207-216.
- THORSEN, T.S. (2006). *Scribentis imagines in Ovidian Authorship and Scholarship. A Study of the Epistula Sapphus (Heroides 15)*. Bergen: University of Bergen.
- THORSEN, T.S. (2019a). “Sappho: Transparency and Obstruction” en THORSEN, T. S. y HARRISON, S. J. (eds.). *Roman Receptions of Sappho*. Oxford, Oxford University Press; 27-44.
- THORSEN, T.S. (2019b). “The Newest Sappho (2016) and Ovid’s *Heroides* 15” en THORSEN, T. S. y HARRISON, S. J. (eds.). *Roman Receptions of Sappho*. Oxford, Oxford University Press; 249-264.
- TOLA, E. (2022). “Stylistique d’une réception polyphonique dans l’*Héroïde* XV d’Ovide: narrataires, lecteurs et public”: *Cahiers FoReLLis*. Disponible en: [URL: <https://cahiersforell.edel.univ-poitiers.fr:443/cahiersforell/index.php?id=953>].

VERDUCCI, F. (1985). *Ovid's Toyshop of the Heart: Epistulae Heroidum*. Princeton: Princeton University Press.

VON ABRECHT, M. (1994). *Historia de la*

literatura latina: desde Andrónico hasta Boecio Volúmenes I y II. Barcelona: Herder.

Recibido: 07-10-2025

Evaluado: 02-01-2026

Aceptado: 05-01-2026

