

ARIADNA SE DUERME: SUEÑO E INCAPACIDAD ERÓTICA EN LA *HEROIDA* 10 DE OVIDIO



Ariadne falls asleep: dream and erotic incapacity in Ovid's *Heroid* 10

Hardy, Jorge Augusto

 Jorge Augusto Hardy*
jorge.a.hardy@gmail.com
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
ISSN: 0326-5102
ISSN-e: 2684-0499
Periodicidad: Semestral
núm. 20, e2011, 2023
cuadernosdeliteraturaunne@gmail.com

Recepción: 17/03/23
Aprobación: 05/05/23

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7853965028/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.0206631>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen: El tema del artículo es la pasividad general de Ariadna en la *Heroida* 10 de Ovidio. Se parte del mayor número de menciones al sueño (*somnus*) en la epístola con relación a su fuente más probable, el *carmen* LXIV de Catulo, para pasar luego a un plano erótico a partir de los lexemas *iners* y *languida*. Dichos términos generan ambigüedad ya que usualmente son utilizados con respecto a la disfunción eréctil masculina, pero, en esta carta, hacen referencia a la heroína. Bajo la hipótesis de que la princesa cretense se configura como una personificación femenina de la impotencia sexual masculina, se lleva adelante el trabajo por medio de una metodología filológica e intertextual.

Palabras clave: Ariadna, pasividad, *somnus*, *iners*, *languida*.

Abstract: The subject of this article is the general passivity of Ariadne in Ovid's *Heroid* 10. We start from the overstatement of dream (*somnus*) in the epistle in relation to its most probable source, Catullus' *Carmen* LXIV. Then, we move to an erotic level and we study the lexemes *iners* and *languida*. These terms create ambiguity as they are usually used in connection with male erectile dysfunction but, in this letter, they refer to the heroin. The hypothesis is that the Cretan princess is configured as a female personification of male sexual impotence. The methodology we use is both philological and intertextual.

Keywords: Ariadne, passivity, *somnus*, *iners*, *languida*.

En la *Heroida* 10 de Ovidio aparecen siete menciones al sueño (*somnus*, v. 5; *somnis*, v. 6; *somno*, v. 9; *somnum*, v. 13; *somno*, v. 16; *somni*, v. 111; *somnus*, v. 117), en lo que sería un aumento considerable con respecto a las dos menciones (relacionadas a Ariadna) presentes en el *carmen* LXIV de Catulo, posible fuente principal de la carta.¹

El interés por el significado de esta nueva relevancia ganada por el sueño en principio se fundamenta en una cuestión de mayor número de menciones, pero luego aumenta al constatarse la mutua y esencial interrelación

NOTAS DE AUTOR

* Jorge Hardy es Profesor en Lengua y Literatura por la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) y forma parte del PI "La investigación literaria: modos y problemas", llevado adelante en la misma institución. Asimismo, es becario doctoral de la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNNE (SGCyT) con el Proyecto "Góngora y la desterritorialización de la égloga española en el Siglo de Oro. Avances y retrocesos".

del binomio sueño/Ariadna. A su vez, también el término *iners* resulta productivo ya que agrega posibles connotaciones eróticas a la pasividad de la heroína, como se fundamentará en el desarrollo del trabajo. Partiendo de dichas connotaciones, se constata la utilización de un vocabulario que da cuenta de un erotismo frustrado la noche en que los protagonistas comparten el lecho y que se relaciona con la pasividad del sueño. Sin embargo, y a modo de problema, puede observarse una ambigüedad en la utilización del lenguaje erótico en la *Heroida* 10. Esta ambigüedad (o juego) está cimentada en que las palabras utilizadas para caracterizar la inactividad antes descripta están usualmente aplicadas a la disfunción eréctil masculina² (como se verá más adelante); pero, aquí hacen referencia a Ariadna. Una de ellas es, como se adelantó, *iners*, la otra, *languida*. Esto se suma a una caracterización ovidiana de la heroína como poco apta para el amor (Cf. *Ov. Ars.* 3.35-36 y *Ov. Ars.* 3.41-42).³

Por estas cuestiones se hipotetiza que, no solo el sueño se conforma como elemento fundamental en la construcción de la Ariadna ovidiana, sino también, dado el carácter muchas veces lúdico de la escritura de Ovidio,⁴ la inactividad y torpeza de la heroína no son exclusivamente una pereza o descuido relacionado a un estado de ensoñación, sino que se desplazan mayormente al territorio de lo erótico y alimentan dudas sobre si el acto sexual entre la princesa cretense y Teseo haya sido consumado.⁵ Más aún, la pasividad atribuida a Ariadna es tal, que la heroína se configura como una personificación femenina de la disfunción eréctil masculina.

La metodología a utilizar en el trabajo es mixta: filológica, intertextual e intratextual⁶ ya que, al estudio de las diferentes acepciones de los lexemas tratados en los contextos específicos de la *Heroida* y de la obra ovidiana, se le suma el de sus apariciones en otras obras pertenecientes al mismo sistema textual y que se consideran de relevancia significativa para este trabajo. Para una mayor especificación del concepto de intertextualidad, partimos de la explicación que de ella da Edmunds (2001):

The study of intertextuality is the study of a certain kind of relation between texts: One text quotes another or others. Quotation is chosen here, in preference to the more common reference, allusion, echo, reminiscence, or transformation, as a general, inclusive way of describing the phenomenon. To quote means to repeat part of another text in such a way (which would sometimes entail sufficient quantity) that its status as a quotation and its source may be discernible. Quotation, of whatever length, may be either exact or inexact. (p. 134)

Específicamente donde considera que la intertextualidad se apoya en el lector: “Lacking any semiotic basis, intertextuality is a matter of construction, thus of reading, and the appeal to the intention of the author has to be abandoned. The foundation of intertextual phenomena is not the author but the reader” (2001, p. 166).⁷ En este sentido, consideramos que existe un lazo entre la función del lector y lo planteado por Fowler (1997): “if someone wants to convince the interpretative community of a particular intertextual relation, they must say how the correspondence between the source and target-texts is special, and they must do something interesting with it, make it mean” (p. 20). Si es el lector quien debe “hacerlo significar”, la relación intertextual (sea semiótica o no), recae en este último.

El trabajo está dividido en dos partes, una primera dedicada al sueño y su íntima relación con la figura de Ariadna y, una segunda, que explora las implicaciones eróticas, sumando los lexemas *iners* y *languida*, que aparecen cercanamente relacionados al estado de ensoñación.

1. EL SUEÑO Y SU INTERRELACIÓN CON ARIADNA

La primera aparición del lexema *somnus* se da ya desde el principio de la carta, cuando Ariadna descubre su abandono en la peligrosa playa y reprocha a Teseo haberla traicionado mientras dormía. Consideramos que la aparición de la palabra *somnus* adquiere mayor trascendencia al repetirse inmediatamente, adelantando la importancia que irá adquiriendo a lo largo del poema:

*in quo me somnusque meus male prodidit et tu
per facinus somnis insidiate meis.*⁸ (Ov. Her. 10. 5-6)

*en la cual mi sueño me traicionó injustamente y tú, criminalmente, emboscaste a mi
sueño.*

Sobre estos versos en particular, Battistella (2010, p. 46) destaca el grado de culpabilidad de los artífices de la traición: “il sonno e Teseo che ha insidiato il sonno di Arianna sono stati gli artefici del tradimento, ma il principale imputato resta comunque Teseo”. El sueño ha traicionado a Ariadna y Teseo se ha aprovechado de su sueño. Sin embargo, más adelante, al trabajar en el dístico Ov. Her. 10. 117-118, se verá cómo el mayor imputado es el sueño, el cual llega incluso a personificarse.

A su vez, Knox (1995, p. 233) menciona sobre el abandono de Ariadna por parte de Teseo que: “was one of the most celebrated episodes of seduction and betrayal in ancient poetry” y oportunamente señala, sin desarrollar, una relación con uno de los episodios de traición más emblemáticos de la historia romana: la conspiración de Catilina (Knox, 1995, p. 236). La relación en cuestión se da entre el verso “Per facinus somnis insidiate meis” (Ov. Her. 10. 6) con una línea presente en *Catilinarias* de Cicerón:⁹

vigilare non solum insidiantem somno maritorum, verum etiam bonis otiosorum (Cic. Cat. 1.26).

*Vigilar no solo para traicionar el sueño de los maridos, sino también, verdaderamente,
los bienes de los ociosos.*

Esta conexión es un puente, no solo entre dos grandes representantes de las letras romanas (y prácticamente contemporáneos), sino también entre dos géneros diferentes: la elegía en las *Heroidas* y el ensayo en los discursos de Cicerón. Dicha cuestión incide en la interpretación de la figura de Teseo ya que, consideramos, establece un incipiente paralelo entre este personaje y Catilina. A su vez, al resignificarse la figura de Teseo a raíz de su cercanía intertextual con Catilina, también la figura de Ariadna adquiere nuevas interpretaciones. El pasaje en cuestión aparece en el discurso primero de *Catilinarias* y exhorta a acabar con la pasividad frente a las actividades delictivas de Catilina, sus crímenes, sospechas y actitudes que Cicerón enumera y engloba dentro de los cuatro discursos que denuncian la conjuración de Catilina. A partir de lo antes dicho, puede interpretarse *bonis otiosorum* (“bienes de los ociosos”), como los bienes descuidados, que no se vigilan. Ariadna, al igual que los *mariti* y los *otiosi*, no fue lo suficientemente activa para retener a Teseo y esto es algo que se repite a lo largo de la carta (Cf. Ov. Her. 10. 111). También, como ya se mencionó superficialmente, se establece una relación entre Catilina y Teseo. Es este último quien saca provecho del descuido de Ariadna, así como Catilina, según Cicerón, se aprovechaba premeditadamente de los romanos tendiendo celadas. A su vez, al reconocer este paralelo, como intérpretes nos vemos tentados a trasladar el racimo de calificaciones negativas que Cicerón utiliza para Catilina hacia Teseo, en total contraposición a su *ethos* heroico, es decir, aquel de defensor de Atenas y no de criminal.¹⁰ Este pasa a ser un malhechor que se regodea en los malos actos que conscientemente realiza, un rufián naturalmente dotado para la insidia. Ariadna, por lo tanto, puede ser entendida como una víctima no solo de Teseo, sino de su propio descuido y exceso de confianza, similar al vulgo de Roma, dormido ante la amenaza de Catilina (perteneciente a la facción de los populares, al igual que Julio Cesar, de quien sería heredero Augusto, contemporáneo de Ovidio).

La idea de sacar provecho del otro por medio de la pasividad que el sueño induce, presente tanto en los pasajes citados de Ovidio como de Cicerón, posee un interesante parecido con un fragmento incluido en el libro primero de *Amores*, en el cual se traza un paralelismo entre ser soldado y estar enamorado (en consonancia con el tópico de *militia amoris*). En ambas actividades se requiere agilidad y presteza, desaconsejándose la ociosidad:

*saepe soporatos inuadere profuit hostes
caedere et armata uulgus inerme manu,
sic fera Threïcii ceciderunt agmina Rhesi,
et dominum capti deseruistis equi.
nempe maritorum somnis utuntur amantes
et sua sopitis hostibus arma mouent.
custodum transire manus uigilumque cateruas
militis et miseri semper amantis opus.¹¹ (Ov. Am. I. 9. 21-28)*

A menudo fue de provecho lanzarse contra los adormilados enemigos y abatir con mano armada a los soldados inermes. Así fueron exterminadas las feroces columnas del tracio Reso y abandonaron, caballos, al dueño capturado. Naturalmente, el sueño de los maridos es utilizado por los amantes que blanden sus armas contra los dormidos adversarios. Transitar entre las manos de los custodios y de la caterva de vigilantes es el trabajo del soldado y del siempre mísero amante.

Lo dicho hasta aquí nos conduce a interpretar a una Ariadna perezosa que descuida la vigilia de los peligros circundantes e inocentemente ignora las intenciones últimas de Teseo. Una Ariadna crédula e indefensa por falta de alerta y actividad, víctima de las promesas de quien la ha usado y va a desecharla. Este hilo interpretativo tiende un lazo con *incertum vigilans* que aparece en el verso 9 de la *Her.* 10:

*incertum vigilans ac somno languida movi
Thesea prensuras semisupina manus. (Ov. Her. 10. 9-10)*

Casi despierta y lánguida por el sueño, de costado, moví la mano para agarrar a Teseo.

Al despertarse, por un lado, se encuentra *incertum vigilans* (“medio despierta”), recobrando su entendimiento; pero, por otro, se despierta ya no tanto del sueño como descanso sino del sueño como ilusión, la ilusión causada por el amor, ilusión ahora traicionada por Teseo.

Knox (1995, p. 236) marca la relación de estos versos con un pasaje de las *Sátiras* de Horacio en la cual la expresión inversa, *certum vigilans*, es utilizada para indicar la necesidad de no dejarse engañar por la ilusión:

*cum te seruitio longo curaque leuarit,
et certum vigilans, “quartae sit partis Ulixes”
audieris, “heres” [...]. (Hor. S. 2.5.99-101)¹²*

cuando del largo servicio y cuidados te alivie y estando seguro de tu vigilia escuches “de la cuarta parte sea Ulises heredero”.

El sueño aparece, así, como un deseo que nubla el entendimiento, la comprensión. El Ulises de Horacio desea tanto el dinero que podría soñar despierto con su obtención. Ahora, si trasladamos esto, por relación intertextual, hacia Ariadna, podemos decir que se nos presenta en un estado de ensoñación no solo físico, sino también mental con respecto a Teseo.

La siguiente aparición del lexema *somnus* es:

*Excussere metus somnum; conterrita surgo,
membraque sunt uiduo praecipitata toro. (Ov. Her. 10. 13-14)*

El miedo expulsa al sueño; me levanto aterrada, mis miembros son arrojados fuera del lecho viudo.

El miedo (*metus*) la arroja (*excussere*) fuera del sueño y completamente aterrorizada busca a Teseo en el lecho vacío. Un lecho *uiduo*: “not simply ‘empty’; by calling the bed ‘widowed’ she foretells her own condition” (Knox, 1995, p. 237). Ariadna se ha despertado del sueño a una realidad que la aterra sobremanera. Su lecho, en el cual dormía y soñaba acompañada, ahora se encuentra viudo. Los sueños que en él anidaban han muerto por culpa del sueño mismo (o, al menos, es a quien Ariadna culpa). Vemos, entonces, el sueño como un engaño agradable del que es expulsada por y hacia una realidad infortunada, un engaño o ilusión del que participaba aun estando despierta.

Knox (1995, p. 237) menciona que el compuesto enfático *conterrita* (“completamente aterrorizada”) solo es usado por Ovidio en *Met.* 6.287. Dicho segmento de *Metamorphosis* está dedicado a Niobe, quien perdió a sus hijos a manos de una diosa como castigo por la osadía de compararse con ella. A raíz del dolor causado por este suceso, se convierte en piedra, lo cual no evita que de sus ojos fluyan lágrimas. El pasaje en cuestión retrata el momento en que Artemis dispara contra ellos su arco:

[...] *sonuit contento nervus ab arcu;
qui praeter Nioben unam conterruit omnes:
illa malo est audax.*¹³ (*Ov. Met.* 6.286-288)

[...] *Sonó el tenso nervio del arco que, excepto en Niobe, aterró a todos: ella es audaz en la desgracia.*

Entendemos por esto que Ariadna, al aterrorizarse, a diferencia de Niobe, no se mostró audaz (atrevida, temeraria, osada) en la desgracia. La desgracia de despertar a una realidad donde se descubre abandonada por quien la ilusionó, o tal vez, la falta de osadía la tuvo antes de dormirse al no saber retener a Teseo por medios eróticos (punto que se desarrollará a partir de la sección 2.1).

La siguiente aparición del lexema *somnus* en la *Heroida* 10 se da en los versos 15-16:

*Protinus adductis sonuerunt pectora palmis,
utque erat e somno turbida, rupta coma est.* (*Ov. Her.* 10. 15-16)

Inmediatamente sonó mi pecho a causa de mis palmas, y confundida como estaba después del sueño, tiro de mis cabellos.

En cuanto a la construcción *e somno*, que Knox (1995, p. 237) traduce como “after sleep” y considera como un uso común de *ex* en prosa, nos ayuda a interpretar el estado en el cual el sueño deja a su huésped, y resulta significativo porque Ariadna no se despierta, por ejemplo, con la mente clara o físicamente descansada, objetivo ideal del sueño, sino lo contrario (probablemente debido a su interrupción precipitada). *E somno turbida* pareciera ser una reafirmación de *incertum vigilans ac somno languida*... Durante toda la carta se enfatiza la culpabilidad del sueño en la desgracia de Ariadna, excusando así el abandono por parte de Teseo.

En el siguiente dístico observamos la aparición de los lexemas:

*Crudeles somni, quid me tenuistis inertem?
Ah! semel aeterna nocte premenda fui.*¹⁴ (*Ov. Her.* 10. 111-112)

Sueños crueles ¿Por qué me tuvieron inerte? Mejor para siempre hubiera sido oprimida por la noche eterna.

Knox (p. 253) traduce la última línea como “if I had to sleep, at least I could have slept for ever” (“si tuviera que dormir, al menos podría haber dormido para siempre”). Esto equivale a igualar sueño y muerte o, más

específicamente, ver la muerte como un sueño prolongado cuyo rasgo es ser oscuro como la noche. También sugiere Knox confrontar con Virg. *Aen.* 6.827:¹⁵

*illae autem, paribus quas fulgere cernis in armis,
concordes animae nunc et dum nocte premuntur,
heu quantum inter se bellum, si lumina uitae
attigerint, quantas acies stragemque ciebut.*¹⁶ (Virg. *Aen.* 6.826-829)

*Pero aquella pareja que ves brillar en armas, almas en concordia ahora y mientras son
oprimidas por la noche ¡qué guerra se harán entre ellas si la luz de la vida las toca
ligeramente, qué batallas y estragos provocarán.*

Observamos en este pasaje de la *Eneida* a la muerte como noche opresora y, por ello, se establece una equivalencia sueño/noche/muerte. Por otra parte, en los versos en cuestión de la *Heroida* 10 hay una paradoja entre acusar de crueldad a los sueños por mantenerla dormida y el hecho de que, a causa de ello, ahora prefiera dormir eternamente. Ovidio cruza en estos dísticos una línea entre la literalidad del sueño como acto de dormir y la metáfora de sueño como muerte. Como dos caras de una moneda en versos contiguos. A su vez, crueldad (*crudeles*) y compasión o cese del sufrimiento (*semel* = de una vez por todas).

En la última aparición del lexema *somnus* se observa una personificación del sueño (al igual que en el fragmento anterior donde es interpelado):

*In me iurarunt somnus uentusque fidesque;
proditum sum causis una puella tribus.* (Ov. *Her.* 10. 117-118)

*En mi contra conspiraron el sueño, el viento y la confianza; una muchacha traicionada
por tres causas.*

Este sueño es un culpable consciente, junto al viento y las promesas, de la desgracia de Ariadna. Es interesante notar la cualidad inmaterial y efímera de los tres conjurados (en contraste o irónica relación con la repentina ausencia del autor material). A la Ariadna Ovidiana pareciera importar más el haberse quedado dormida que el haber dormido con quien la tenía engañada, como si el engaño o la traición dependieran de su materialización o descubrimiento y no de la intención del perpetrador, como menciona Keramida (2010) “then she [Ariadna] focuses once more on the present situation and starts accusing inanimate elements of being responsible for her desertion, instead of Theseus” (p. 49). A último momento Ovidio nos presenta a una Ariadna que falla en identificar al verdadero culpable, todavía bajo el poder hipnótico del sueño/ilusión. Jacobson (1974) concuerda en que el sueño es personificado “More interesting is the quasi-personification of the nonhuman or inanimate [...] there is virtually conscious conspiracy” y agrega: “Throughout, sleep is conceived as an external phenomenon, part of the outside world which betrays and persecutes Ariadne” (p. 220). Es este sueño, concebido como un agente externo y no como algo propio, al que en última instancia la heroína culpa por su abandono, no a quien, sin embargo, se aprovechó de su estado.

2. INCAPACIDAD ERÓTICA

2.1 Ariadna no sabe amar

La imagen que de Ariadna transmite Ovidio puede apreciarse en el libro III de *Ars Amatoria*. Allí atribuye el abandono de la heroína a su carencia de arte en el amor.¹⁷ Recordemos que los dos primeros libros fueron dedicados a instruir a los hombres en dicho arte y el tercero busca, a su vez, instruir a las mujeres:

*quantum in te, Theseu, uolucres Ariadna marinas
pauit in ignoto sola relictā loco.
quaere, Nouem cur una Viae dicatur, et audi
depositis siluas Phyllida flesse comis.
et famam pietatis habet, tamen hospes et ensem
praebuit et causam mortis, Elissa, tuae.
quid uos perdiderit, dicam: nescistis amare;
defuit ars uobis: arte perennat amor.¹⁸ (Ov. Ars. 3.35-42)*

Cuánto por ti, Teseo, de las aves marinas, se atemorizó Ariadna abandonada sola en un lugar desconocido. Pregunta por qué un camino se llama Los nueve caminos y escucha cómo los bosques lloraron por Filis arrancándose los cabellos. Tu huésped, Elisa, posee fama de piadoso, sin embargo, te dio una espada y una causa de muerte. Les diré qué las perdió: no saber amar; les faltó arte: el arte hace duradero al amor.

Las perdió el no saber amar (*nescistis amare*), les faltó arte (*defuit ars uobis*). Este arte es el que se enseña en el *Ars Amatoria* y que, en palabras de Ovidio, desemboca en la lascivia amorosa:

*nil nisi lasciuī per me discuntur amores:
femina praecipiam quo sit amanda modo. (Ov. Ars. 3.27-28)*

nada más que amores lascivos por mí se aprenden: a la mujer instruiré en el modo de hacerse amar.

Se enseñan nada más que amores lascivos, es decir, licenciosos y con un componente sexual mayoritario. Por lo tanto, es allí donde reside, en un principio, la razón del abandono de Ariadna en la visión ovidiana. No se entregó a la lascivia o no supo utilizarla a su favor. A su vez, y a modo de contraste, *lascivia* es un término también empleado en las *Heroidas* con relación a los amores de Safo y Faón. Su utilización allí puede ejemplificar su uso general en la obra ovidiana:

*Cantabam, memini –meminerunt omnia amantes–
Oscula cantanti tu mihi rapta dabas.
Haec quoque laudabas, omnique a parte placebam,
Sed tunc praecipue, cum fit amoris opus.
Tunc te plus solito lascivia nostra iuabat,
Crebraque mobilitas, aptaque verba ioco,¹⁹
Et quod, ubi amorum fuerat confusa voluptas,
Plurimus in lasso corpore languor erat. (Ov. Her. 15. 43-50)*

Yo cantaba, recuerdo –los amantes recuerdan todo– mientras tú me dabas besos furtivos. Eso también alababas, todo te placía, pero principalmente, cuando la obra del amor acababa. Entonces nuestra lascivia apoyabas solícito, mis juguetos con palabras y contoneos adecuados. Y cuando nuestra satisfacción se confundía éramos un solo cuerpo exhausto.

El término *lascivia* aparece ligado a los besos furtivos (*Oscula ... rapta*), también a la *mobilitas*, al uso adecuado de las palabras (*verba apta*) y al *ioco* (“juguetos”). Sobre este pasaje, menciona Jacobson (1974, p. 293):

This is the most explicit and graphic description of sex in the *Heroides*, set out with such relish that one senses a vicarious re-creation of the moment in Sappho's imagination. Again we notice that *lascivia* and *mobilitas* are not found elsewhere in the *Heroides*, nor is *voluptas* in a sexual sense.

Si bien es cierto que la narración, en la *Heroida* 10, parte del momento posterior al abandono y no desde la noche previa, no deja de ser relevante que ni siquiera en retrospectiva la *lascivia*, la *mobilitas*, el *ioco* estén presentes.

2.2 Ariadna no puede amar: languida e iners

Ahora bien, retomando un dístico ya analizado, pero ahora desde otra perspectiva, resulta interesante el término *mobilitas* cuando se encuentra sexualmente connotado y se lo confronta con *iners* (“inercia, inactividad, pereza”). Este último término es utilizado para describir el estado en que Ariadna pasa su noche con Teseo antes de ser abandonada. La heroína acusará al sueño de esta inercia y, por consiguiente, de su abandono:

*Crudeles somni, quid me tenuistis inertem?
Aut semel aeterna nocte premenda fui. (Ov. Her. 10. 111-112)*

*Sueños crueles ¿Por qué me tuvieron inerte? Mejor para siempre hubiera sido oprimida
por la noche eterna.*

Battistella (2010, p. 93) considera al lexema *iners* como hiperconnotado en la elegía, incluso obscenamente, para indicar la inactividad erótica y sugiere confrontar con Ov. *Am.* 3.7.15, un episodio de impotencia masculina:

*truncus iners iacui, species et inutile pondus,
et non exactum, corpus an umbra forem. (Ov. Am. 3.7. 15-16)*

*Yací como tronco inerte, de apariencia y peso inútil.
Y no se sabía si era un cuerpo o una sombra.*

Sobre los mismos versos la autora manifiesta “Il riconoscimento del sovrasenso erotico produce un effetto ironico (peraltro l’inertia è generalmente applicata agli uomini)” (p. 93) nutriendo con esto nuestra hipótesis sobre la ambigüedad de la terminología erótica en la *Heroida* 10. Entonces, por un lado tenemos al lexema *mobilitas* como parte de un juego erótico y lascivo (Safo) y, por otro, la inercia que, en el contexto de *Amores*, está también en un plano erótico, aunque frustrado. Ambos pasajes comparten, incluso, cierta obscenidad.

A su vez, en un contexto erótico, pero ya no obsceno, Ovidio utiliza *iners* en la *Heroida* 18 de Leandro a Hero, en el sentido de aprovechar las horas invirtiéndolas en un intercambio amoroso:

*Non magis illius numerari gaudia noctis
Hellespontiaci quam maris alga potest;
Quo brevius spatium nobis ad furta dabatur,
Hoc magis est cautum ne foret illud iners. (Ov. Her. 18. 107-110)*

*No eran más numerosas las algas del Helesponto que las alegrías de la noche. Cuánto
más breve el tiempo furtivo que nos era dado, más nos cuidábamos de que no
transcurriera infructuoso.*

Este pasaje (que se extiende en su temática un poco más de lo aquí recogido) es un contrario perfecto de la noche entre Ariadna y Teseo. Aquí los enamorados se apresuran a aprovechar las horas con sus besos y, al momento de partir, Leandro lo hace entre lágrimas porque no desea regresar a su patria dejando atrás a Hero. Intentan que sus horas juntos den frutos y ese fruto está inmerso en erotismo. Sobre este fragmento

mencionan Kenney y Clausen (1989, p. 471): “De modo semejante se sugiere, más que se describe, que la pareja hace el amor”. Para la pareja en cuestión, en eso consiste evitar con cautela una noche *iners*. Por lo tanto, puede inferirse que Ariadna, al reclamar al sueño el haberla mantenido inerte, hace referencia a una inactividad sexual. Al igual que este, en otro fragmento Ovidio connota *iners* como falta de aprovechamiento del tiempo:

*uenturae memores iam nunc estote senectae:
sic nullum uobis tempus abibit iners. (Ov. Ars. 3.59-60)*

Desde ya sé consciente de la vejez por llegar: Así ningún tiempo tuyo será inerte.

El contexto en el que aparece es el comienzo del libro III del *Ars Amatoria*, dedicado, como se mencionó, a enseñar a las mujeres. Aquí, específicamente, se las alienta a aprovechar el tiempo en cuestión de amantes, a no rechazarlos:

*tempus erit, quo tu, quae nunc excludis amantes,
frigida deserta nocte iacebis anus (Ov. Ars. 3. 69-70)*

Tiempo vendrá en que tú, que ahora rechazas amantes, yacerás fría en la desierta noche.

¿Rechazó Ariadna a su amante y por eso quedó abandonada en la noche fría? A su vez, en la *Heroida* 14, tenemos, al igual que en la carta de Ariadna, una nueva reunión entre el sueño, la inercia y la ausencia de erotismo:

*Territus exurgis; fugit omnis inertia somni;
Adspicis in timida fortia tela manu. (Ov. Her. 14. 75-76)*

El terror te despierta; huye toda la inercia del sueño; observas en mi tímida mano la poderosa espada.

Linceo duerme con vino como somníferos y no es una noche erótica ya que además Hipermestra se llama a sí misma virgen, doncella (“*femina sum et virgo*”).

Otra coincidencia entre el erotismo, el sueño y la inercia se encuentra en *Amores* 19:

*at mihi saeuus Amor somnos abrumpat inertes
simque mei lecti non ego solus onus;
me mea disperdat nullo prohibente puella,
si satis una potest, si minus una, duae!
sufficiam: graciles, non sunt sine uiribus artus;
pondere, non neruis, corpora nostra carent,
et lateri dabit in uires alimenta uoluptas:
decepta est opera nulla puella mea;
saepe ego lasciue consumpsi tempora noctis,
utilis et forti corpore mane fui. (Ov. Am. 2.10. 19-28)*

En cambio, a mí el amor enfurecido me interrumpe el inerte sueño. Ya no sea yo de mi lecho el único peso y me pierda sin restricciones mi muchacha. Si satisfacer una puedes, si por lo menos una, ¡dos! Seré suficiente. Soy esbelto, pero tengo articulaciones fuertes; el cuerpo carece de peso, no de vigor, y el placer alimentará la fuerza de mis costados. Con mi obrar ninguna joven se decepciona; muchas veces con lascivia he consumido las horas nocturnas y el cuerpo por la mañana todavía está útil y fuerte.

Este pasaje arroja luz sobre la inercia del sueño, de la cual Ariadna fue víctima, y da cuenta de que dicha inercia es un obstáculo para el amor y no su consecuencia.

Por último, en cuanto a *iners*, en la *Heroida* 16, de Paris a Helena, el príamida define la no entrega física de su amante como una frustración de su *Venus*, es decir, de su impulso amoroso:

*Si reddenda fores, aliquid tamen ante tulissem,
Nec Venus ex toto nostra fuisset iners:
Vel mihi virginitas esset libata vel illud
Quod poterat salua virginitate rapi. (Ov. Her. 16. 159-163)*

Si fueras a ser devuelta, me habría llevado algo antes y tampoco nuestra Venus habría estado completamente inactiva. Habría probado tu virginidad o aquello que pueda ser libado resguardándola.

La no frustración de su impulso amoroso significa tomar la virginidad de Helena o avanzar lo más posible en esa dirección. La inercia es la frustración de todo lo erótico, sexual. Podemos inferir, por esto y por todos los casos vistos, que la noche entre Teseo y Ariadna fue infructuosa en el plano amoroso.

2.3. Écfrasis de la impotencia: languida y semisupina

El siguiente fragmento está emparentado con la écfrasis de Ariadna dormida, la descripción verbal de una escultura que podría haber sido popular en la época:²⁰

*Incertum uigilans, a somno languida, moui
Thesea prensuras semisupina manus. (Ov. Her. 10. 9-10)*

Casi despierta y lánguida por el sueño, de costado, moví la mano para agarrar a Teseo.

La heroína, al despertar, se encuentra adormecida y de costado, mientras con su mano busca apresar a Teseo; podría aquí plantearse una incompatibilidad entre *languida* y *prensuras* al igual que entre el acto sexual y la impotencia. A su vez, *languida* es un modificador común de *mentula*²¹ como se atestigua en los siguientes ejemplos (Adams, 1982, p. 26):

In the appropriate context the object may be interpreted as sexually significant, without the word for the object being formally equated with the word for 'penis'. Augustus' coinage *betizo = languo* (Suet. *Aug.* 87.2) suggests that the plant beta was felt to resemble a *mentula languida*, and indeed the comparison is explicitly made by Catullus 67.21 ('*languidior tenera cui pendens sicula beta*').

De esta manera, así como la planta *beta* podía tomar el lugar de *mentula*, atribuyéndole la característica de lánguida, así también *languida* puede valerse en ese aspecto por sí sola, en el contexto apropiado. En este caso, dado el fondo de seducción, frustración erótica y abandono, la languidez proyecta en Ariadna una ausencia de la energía sexual, concebida como la rigidez del órgano reproductor masculino (ya hemos visto, además, la idea que de ella tenía Ovidio). La heroína yace en su lecho abandonada, reblandecida y torcida. Con una inercia que no es producto del agotamiento sino de la impotencia. En este sentido puede entenderse lo mencionado por Adams (1982, p. 46):

Sometimes the whole person is mentioned instead of the appropriate sexual part. At Priap. 47.4 ('*illius uxor aut arnica riuaem / lasciuendo languidum, precor, reddat*') the author could have spoken of the mentula as languida, but he generalised the state of impotence to the whole body.

Siguiendo esta línea interpretativa, el cuerpo completo de la heroína representa un estado de incapacidad sexual. Es necesario traer a colación la otra perspectiva de la pose de Ariadna que ofrece Battistella (2010):

(per la connotazione iper-erotica di languida e semisupina in *Her.* 10 –‘self-conscious echo of an appealing feminine pose’– cf. [Armstrong, 2006] comm. *ad loc.*). La posa languida dell’Arianna epistolare esibisce una qualità, per così dire, ecphrastica del suo testo-modello e al contempo ammicca a modelli elegiaci, anche se l’‘apporto’ elegiaco si fa talvolta problematico. (p. 23)

Una cualidad ecfástica tomada del modelo catuliano; y es allí donde esta heroína se amiga con el hipotexto elegíaco, pero incluso la autora aclara que ese aporte es problemático. Y lo es por la ambigüedad marcada desde la hipótesis de este trabajo: el contexto es erótico por el aporte elegíaco, pero determinadas palabras connotan impotencia y el tratamiento general del tema es paródico, como nota Armstrong (2006):

The description of Ariadne waking from sleep to find Theseus gone is here given a dose of realism which might even be deemed to render the situation rather humorous. Ovid’s portrayal of Ariadne hovers precariously between the melodramatic, even farcical, and the genuinely pathetic. (p. 227)

Desde el despertar de la heroína la situación se plantea como una farsa humorística y patética debido a las connotaciones de las palabras que hemos repasado (*languida e iners*), como así también por la desesperación que la lleva a arrancarse los cabellos y gritar hacia la lejanía a quien no puede escucharla. Estas imágenes se contraponen a la belleza idílica de la mujer elegíaca, lo cual resulta problemático:

Il mancato decoro “estetico” di Arianna non solo sfigura il corpo della donna elegiaca (“woman enters the elegiac text with a body constructed for her by the poet”): è lo stesso prepon elegiaco del suo testo a essere continuamente insidiato da una perturbativa intertestualità nonelegiaca o troppo elegiaca che ricarica spesso parodicamente l’idioletto plurigenerico di Arianna. (Battistella, 2010, p. 27-28)

La autora llama “perturbadora intertextualidad no elegíaca”²² al rompimiento de este decoro elegíaco.

3. CONCLUSIÓN

En una primera etapa de este artículo se discurrió entre los diferentes sentidos que adquiere el sueño en las siete menciones presentes en la *Heroida* 10 y su íntima conexión con la configuración de la Ariadna ovidiana. Así, encontramos que el sueño aparece delineado como aquello que vuelve a su huésped descuidado, pasivo u ocioso, un blanco fácil para la traición. Emparentada a esta representación se encuentra el sueño como ilusión, en el caso de Ariadna, ilusión causada por el amor, pero también podría ser, como en el caso del Ulises de las *Sátiras*, una ilusión causada por la ambición. Este sueño nubla el entendimiento como una niebla que impide la visión. Una inercia más cercana a un atontamiento causado por la ilusión que a la quietud fisiológica del descanso. Aparece, también, como un estado de ignorancia que, una vez disipado al despertar, lleva a su huésped a una realidad dolorosa que, por contraste con su inicial estado de ilusión (ensueño), es capaz de causar terror. Es decir, este sueño es un engaño agradable del que Ariadna es expulsada por y hacia una realidad infortunada. Una realidad que ha conspirado, irónicamente, con la fantasía, con el sueño. Salir de este engaño agradable del que participaba aun estando despierta y que se transforma al descubrirse abandonada, tampoco asegura claridad ya que Ariadna no se despierta, por ejemplo, con la mente lúcida o físicamente descansada, objetivo ideal del reposo, sino todo lo contrario, se despierta confundida. En este sentido, el sueño tiene las características de un narcótico cuyo efecto se prolonga por un tiempo al despertar. Ya casi al final de la carta se iguala el sueño con la muerte o, más específicamente, se ve a la muerte como un sueño prolongado cuyo rasgo es ser oscura como la noche. Por último, se observa un sueño personificado, el cual es culpable consciente de la desgracia de Ariadna hasta el punto de absorber en él toda la culpa de Teseo. Entendemos que, a través de las diferentes connotaciones adquiridas por el sueño en la *Heroida* 10, Ovidio nos presenta una Ariadna pasiva e ingenua, torpe para el amor y que al descubrirse abandonada por el objeto de su ilusión, del cual se muestra

dependiente, es capaz de preferir la muerte. En este sentido, es una Ariadna que falla en encontrar al culpable material de su abandono, culpando al inanimado sueño (al cual personifica) de su desgracia y no a Teseo.

A su vez, a partir de *necestis amare* (Ov. *Ars.* 3.41) se expuso la concepción explícita que de la heroína poseía Ovidio, esto es, una mujer que fue abandonada no por una traición de su amante sino como desenlace de su propia impericia a la hora de la seducción y la lascivia: le faltó el arte que se enseña en el *Ars amatoria*. Arte epitomizado en la *Heroida* 15 por Safo, por medio de movimientos sensuales (*mobilitas*) y juegos amorosos que incluyen besos y palabras adecuadas al ambiente. Esta *mobilitas* se opone a la *iners* de la cual Ariadna acusa al sueño y que es la posibilitadora de su abandono. *Iners* que aparece en los episodios citados sobre amantes aprovechando las horas en una entrega amorosa (evitando que el momento sea inerte), y que está presente en los pasajes mencionados sobre impotencia sexual masculina. Luego se vio, con *languida* y *semisupina*, cómo podía interpretarse la pose supuestamente sensual de Ariadna, proveniente de su hipotexto elegíaco, para otorgarle un tinte un poco más burlón, tan afín a la escritura de Ovidio. Como se desarrolló, *languida* es un común modificador de *mentula* en su estado impotente y, dado el contexto de frustración amorosa, puede ser fácilmente asociada a la impotencia y al letargo más que a la sensualidad de la bacante dormida.

Por lo tanto, en la *Heroida* 10, a raíz de la ambigüedad entre la elección de palabras, su intertextualidad y el contexto de uso, se planteó como hipótesis que la pereza de Ariadna, enfatizada por Ovidio con la abundancia de menciones al sueño, se movía en un plano específicamente erótico. Estas palabras (*iners* y *languida*), junto con la concepción que de la heroína plantea el poeta, marcaron la pauta de interpretación de este trabajo: la impericia de Ariadna en el amor lascivo que se enseña en el *Arte de amar* es tal, que se ve retratada como una discapacidad física. A esto se suma la escena burlona y patética del despertar de la abandonada cretense, que busca tristemente asir a su amante con un miembro reblandecido y que, en una relación intertextual conveniente, puede ser proyectada hasta personificar, en una mujer, la disfunción sexual masculina que, tanto en Catulo como en Ovidio, aparece mencionada con interesantes similitudes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, J. N. (1982). *The Latin Sexual Vocabulary*. London, Duckworth.
- Armstrong, R. (2006). *Cretan women. Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*. Oxford, Oxford University Press.
- Battistella, C. (2010). *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula 10: Ariadne Theseo. Introduzione, testo e commento*. Berlin/ New York, De Gruyter.
- Edmunds, L. (2001). *Intertextuality and the reading of Roman poetry*. Maryland, The Johns Hopkins University Press.
- Fontán Barreiro, R. (1990). *Virgilio. Eneida*. Madrid, Alianza Editorial.
- Fowler, D. (1997). On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classics Studies. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 39, 13-14. <https://bit.ly/3LINx0v>
- Google Arts & Culture. (s. f.). *Sleeping Ariadne*. <https://bit.ly/3GfpOmX>
- Mis Museos. (s. f.). *Ariadna dormida*. Red Didactalia. <https://bit.ly/3GfpIM7>
- Jacobson, H. (1974). *Ovid's Heroides*. New Jersey, Princeton University Press.
- Kennedy, D. (2006). 'Vixisset Phyllis, si me foret usa magistro'. Erotodidaxis and Intertextuality. En Gibson, R.; Green, S. y Sharrock, A. (eds.), *The art of Love. Bimillennial essays on Ovid's Ars amatoria and Remedia amoris* (pp. 54-74). Oxford, Oxford University Press.
- Kenney, E.J. y Clausen, W. (1989). *Historia de la Literatura Clásica (Cambridge University). II. Literatura Latina*. Madrid, Gredos.
- Keramida, D. (2010). Heroides 10 and Ars Amatoria 1.527-64. Ariadne crossing the boundaries between texts. *Rosetta*, 8 (5), 47-63. <https://bit.ly/42y3EVt>
- Knox, P. E. (1995). *Ovid. Heroides. Select Epistles*. Cambridge, Cambridge University Press.

- Landolfi, L. (1997). Le molte Ariadne di Ovidio. Intertestualità e intratestualità in 'Her.' 10; 'Ars' 1, 525-564. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 57 (3), 139-172. <https://bit.ly/3MkQxSl>
- Page, E. et al. (1942). *Horace. Satires, Epistles and Ars poetica*. London, Loeb Classical Library/Harvard University Press.
- Ramírez de Verger, A. (2004). *P. Ovidius Naso. Carmina Amatoria*. Monachii/Lipsiae, K. G. Saur.
- Rollié, E. (2009). *Catilinarias: discursos contra Catilina. Marco Tulio Cicerón*. Buenos Aires, Colihue.
- Rosati, G. (2007). *Publio Ovidio Nasone. Lettere di eroine*. Milán, Biblioteca Universale Rizzoli.
- Sala, M. E. (2015). *Metamorphosis Discursivas: Tenerorum lusor amorum publio Ovidio Nasón*. Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH.
- Scivoletto, N. (2013). *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi*. Novara, UTET.
- Ugartemendía, C. (2022). *Ille ego Romanus vates: a autoridade poética do relegatus nos Tristia e Epistulae ex Ponto, de Ovidio* [Tesis de doctorado]. São Paulo, Universidade de São Paulo.

NOTAS

- 1 Jacobson (1974) califica de rutinaria la asunción del *carmen* LXIV de Catulo como fuente de Ovidio. Posición que mayoritariamente él sigue. Sin embargo, acepta la existencia de poemas helenísticos que tocaban el mito y admite la posibilidad de que Ovidio los conociera al igual que Catulo (p. 213-214). Knox (1995) afirma que el poema de Catulo es la utilización más conocida del abandono de Ariadna y que este forma el principal fondo literario para la carta de Ovidio (p. 233).
- 2 Cf. Ov. *Am.* 3.7, 15-16; *Cat* 67.21
- 3 Ov. *Ars.* 3.35-36: "quantum in te, Theseu, uolucres Ariadna marinas/ pauit in ignoto sola relictā loco"; Ov. *Ars.* 3.41-42: "quid uos perdiderit, dicam: nescistis amare;/ defuit ars uobis: arte perennat amor". El texto latino es de Ramírez de Verger (2004). El pasaje se retoma y analiza en la sección 2.1 de este trabajo.
- 4 Sobre el carácter lúdico de la escritura ovidiana, ver Cardoso (citado en Ugartemendía, 2022, p. 30): "o substantivo ludus e lexemas relacionados aparecem frequentemente nos próprios versos elegiacos (Pichon 1902), por exemplo, como um atributo da musa elegiaca (*quod tenerae cantent, lusit tua Musa, puellae, am.* 3, 1, 27) ou no epílogo do último livro da *Ars amatoria*: 'o jogo acabou' (*lusus habet finem, ars* 3, 809). Além disso, ludus é usado para se referir à elegia do amor em outros tipos de poesia. No *Fasti*, por exemplo, o verbo *ludere* (literalmente 'brincar') também pode significar 'escrever elegias amatorias': 'Quando eu era jovem, compus poemas de amor inofensivos. Agora minha junta recorre um curso muito maior' (quae decuit, primis sine crimine lusimus annis; nunc teritur nostris area maior equis, *fast.* 4, 8-9; ver também *fast.* 2, 5-6). Na poesia do exílio Ovidiana se chama a si mesmo *tenerorum lusor amorum* ('poeta do tenro amor', *trist.* 4, 10, 1; ver também *trist.* 3.3.73) e frequentemente lamenta a alegada liberdade ou inconsistência de seus 'jogos' juvenis, como por exemplo, na *trist.* 1, 9, 61-62: '... tu sabes (...) que este velho poema não é mais que uma brincadeira da minha juventude, que tudo isto, embora não seja para ser elogiado, certamente significava apenas brincadeira' (*scis vetus hoc iuveni lusum mihi carmen, et istos/ut non laudandos, sic tamen esse iocos*). También Sala (2015), en un trabajo detallado sobre la naturaleza lúdica de la poesía ovidiana de amor, agrega: "Algunos especialistas, entre otros Fränkel (1945), Wilkinson (1955), De Saint Denis (1958), Kenney (1958), D'Elia (1958), Mariotti (1957), Cameron (1968), Luck (1969), Scivoletto (1976), Lyne (1980), Verducci (1985), Barchiesi (1987), Ramírez De Verger- Socas (1991), Della Corte (1992), anotan rasgos artísticos de la esfera de los juegos y lo lúdico. Se detienen en la risueña presentación del universo de amor y acuerdan que Ovidio es un poeta que juega con distintas situaciones amorosas. Aprecian los comportamientos y las actitudes del poeta hacia sus temas de amor bien como resultado de operaciones artísticas como la ironía y la parodia, bien porque estiman de índole burlesca la caracterización de los personajes y sus historias. Señalan el imperturbable tratamiento ovidiano de temas concernientes a la compleja psicología de un amante" (p. 32). Sobre el ámbito específico de las *Heroidas* la misma autora menciona: "A propósito de las cartas de las heroínas, Verducci (1985) anota la burlesca ironía ovidiana en el tratamiento de personajes en una situación trágica" (p. 32).
- 5 Entendemos que la no consumación sexual entre Ariadna y Teseo puede estar en contradicción con el topos del lecho como albergue y testigo de los amantes. Incluso, la misma heroína reclama ingenuamente la vuelta de Teseo al lecho vacío en el que durmieron juntos, pero despertaron por separado (Cf. Ov. *Her.* 10. 51-58). Landolfi (1997) menciona al respecto: "Nel particolare contesto della decima *Eroide*, il talamo, più che vieto *μάρτυς ερωτος* d'ascendenza ellenistica, rappresenta il primo, paradossale sfondo del tradimento: primo, perché dalle coltri Arianna si slancerà verso la spiaggia atterrita all'idea di essere stata abbandonata; paradossale perché, di norma, esso ospita gli amplessi delle coppie. Nell'immaginario comune, però, il letto costituisce un luogo troppo intrinsecamente connesso all'eros ed ai suoi piaceri

perché Ovidio possa permettersi di presentarlo quale luogo di 'fuga', anziché di 'ricezione'; pertanto, a compensare l'arditezza del gesto, concorrerà ai vv. 51-54 una nuova menzione del torus finalizzata ad una morbosa ricerca delle impronte di Teseo già lontano" (p. 145). Es decir, en este contexto específico, el lecho, más que un testigo de amor, es el testigo y paradójico trasfondo de la traición. Ovidio reafirma así un tratamiento satírico de la cuestión amorosa entre Ariadna y Teseo.

- 6 Como modelo de estudio intratextual tomamos a Landolfi (1997).
- 7 Para Edmunds (2001) la relación entre lo que está presente en el texto y lo que está ausente no puede ser lingüística. Por lo tanto: "if the reference is not linguistic, it is not semiotic either" (p. 155). Por eso solo tiene lugar en la mente del lector.
- 8 El texto latino de la *Heroidas* 10 fue extraído de Battistella (2010). Para todas las demás citas a las *Heroidas* se utiliza Rosati (2007). En todos los casos las traducciones son nuestras.
- 9 Texto en latín extraído de Rollié (2009). Las traducciones son propias.
- 10 Con respecto a la imagen del héroe puede consultarse a Sala (2015): "En la historia de Ariadna encontramos los constituyentes de la poética del desamparo, que Ovidio evoca para escribir el probable abandono en la *Heroida* 3 (carta de Briseida). El lector de la carta recibe la imagen del héroe (des)valorizada a través de la mirada subjetiva de la escritora. En la dinámica de esta carta de amor, Teseo está empequeñecido aunque no más que en el c.64 de Catulo (vv. 143-144). Los versos catulianos diseñan una imagen del varón heroico deshumanizada, egocéntrica e individualista con escasas o nulas cualidades para vivir el amor, según mostramos en otras oportunidades" (p. 217-218).
- 11 El texto latino de *Amores* está extraído de Ramírez de Verger (2004). Las traducciones son nuestras.
- 12 Texto latino extraído de Page et al. (1942). La traducción es nuestra.
- 13 Texto latino de *Metamorfosis* extraído de Scivoletto (2013). La traducción es nuestra.
- 14 Desde otra perspectiva, estos versos se retoman en la sección 2.2 del presente artículo.
- 15 El libro 6 de la *Eneida* tiene como tema el descenso a los infiernos, también la "Umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae" 6.390: "este es un lugar de sombras, de sueño y soporífera noche" y, al principio del mismo, se menciona un mural o escultura en cuya descripción se nombra brevemente a Ariadna y su amor por Teseo. Esto recuerda la colcha de Catulo en el *carmen* LXIV, fuente de la *Heroida* 10.
- 16 Texto latino de la *Eneida* extraído de Fontán Barreiro (1990).
- 17 O, incluso, el propio *Ars*, como menciona Kennedy (2006): "What destroyed these women, we are told, is that they didn't know how to love; they lacked *ars*—or maybe even the *Ars*" (p. 63-64).
- 18 El texto latino del *Ars amatoria* está tomado de Ramírez de Verger (2004). Las traducciones son nuestras.
- 19 En cuanto a la connotación erótica de *ioco*, cf. Adams (1982, p. 161): "Both *iocari* and *iocus* are sometimes found in amatory contexts in which it would be going too far to inflict on them a specifically physical sense (e.g. Hor. *Epist.* 1.6.65f, Petron. 26.2, Justin 7.3.4), but there are also places where the writer seems to have had sexual acts in mind: Ovid *Ars* 2.724 '*accedent questus, accedet amabile murmur/ et dulces gemitus aptaque uerba ioco*' (*ioco* could surely not refer to a verbal jest here)".
- 20 Con respecto a la "Ariadna dormida" situada en el Museo del Prado sabemos lo siguiente: "Copia romana de un original griego del siglo II a.C. La imagen de Ariadna, hija del rey Minos de Creta, abandonada por Teseo en Naxos y esperando dormida la llegada de Dioniso, fue tratada muchas veces en el arte griego, siendo el prototipo más famoso el que aquí se reproduce, sin duda obra de un taller rodio o asiático para el adorno de un jardín o una fuente" (Mis Museos, s. f.). Sobre una similar situada en el museo del Vaticano: "The Sleeping Ariadne, housed in the Vatican Museums in Vatican City, is a Roman Hadrianic copy of a Hellenistic sculpture of the Pergamene school of the 2nd century BC, and is one of the most renowned sculptures of Antiquity" (Google Arts & Culture, s. f.).
- 21 Cf. Adams (1982, p. 9): "The basic obscenity for the male organ".
- 22 La "intertextualidad no elegíaca" específica a la que se refiere Battistella (2010) en ese pasaje es Virg. *Aen.* 4.300-303: "*saeuit inops animi totamque incensa per urbem/ bacchatur, qualis commotis excita sacris/ Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho/ orgia nocturnusque uocat clamore Cithaeron*". La cual debe confrontarse con Ov. *Her.* 10. 47-50: "*Aut ego diffusis erravi sola capillis,/ qualis ab Ogygio concita Baccha deo;/ aut mare prospiciens in saxo frigida sedi,/ quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui*". La imagen de la bacante referida no es sensual y decorosa, sino desesperada y hasta patética.