

Myrtia, nº 24, 2009, pp. 191-210

LA APÓSTROFE EN LA POESÍA OVIDIANA
CON ESPECIAL MENCIÓN DE SUS *HEROIDAS* *

ESTEBAN BÉRCHEZ CASTAÑO
I.E.S. La Morería, Mislata

*Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt
et, quocumque uolent, animum auditoris agunt*
HOR. *ars* 99-100

Resumen: En este trabajo pretendemos, por un lado, mostrar la importancia de la apóstrofe en la poesía ovidiana, sobre todo en *Heroidas*, donde esta figura adquiere una dimensión distinta al resto de sus obras. En segundo lugar, hacemos una clasificación de todas las apóstrofes aparecidas en esta obra y las relacionamos con otros procedimientos semejantes empleados por Ovidio.

Summary: The purpose of this paper is, in the first place, to show the importance of the apostrophe in Ovidian poetry, particularly in *Heroides*, where this figure obtains a different dimension from the rest of his works. In the second place, we make a classification of all the apostrophes that appear in this work and relate them to other similar techniques utilized by Ovid.

Palabras clave: Apóstrofe; *Heroidas*; Ovidio.

Keywords: Apostrophe; *Heroides*; Ovid.

Fecha de recepción: 22 – 6 – 2009.

1. INTRODUCCIÓN: LA APÓSTROFE

La apóstrofe o *auersio* —literalmente ‘separación’—, es una figura retórica que busca desviar el discurso de los oyentes, dirigiéndose el orador a la parte contraria, a personas ausentes, a colectivos o a cosas —fenómenos geográficos y meteorológicos, entes abstractos, partes del cuerpo— (Lausberg 1993: 221-222). Como tropos de semejante naturaleza a la apóstrofe Lausberg (1991: 190-203) señala la *obsecratio* o *deesis*, que es una forma de *deprecatio*, es

* **Dirección para correspondencia:** Esteban Bérchez Castaño, I.E.S. La Morería, Plaza del País Valenciano 1, 46920 Mislata, Valencia. Email: estebanberchez@yahoo.es. Este trabajo se inscribe como colaboración en el proyecto FFI2008-01759, dirigido por el Prof. Dr. José Luis Vidal Pérez y financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

decir, de ruego o súplica en una situación difícil, y la *licentia* o reproche al público.

A la apóstrofe ya se le prestó atención en la Antigüedad, sobre todo en el ámbito de la retórica. De hecho se hacía hincapié en su estudio, al igual que a otros recursos como la construcción de *sententiae*, preguntas retóricas o descripción de personas y lugares, porque se consideraba de gran interés para la composición de *suasoriae*, uno de los ejercicios junto con las *controversiae* más importantes en la formación retórica (Martin Bloomer 2007: 299-301). Era asimismo una figura relevante en el discurso oratorio, ya que el auditorio, por el hecho de estar presente en el momento del discurso era más susceptible de ser conmovido o de que reaccionara a un estímulo. Quintiliano, por ejemplo, al hablar de ella, se refiere a la licencia que se permite el orador en los proemios de sus discursos de apartarse del juez para dirigirse a otra persona con la intención de que su discurso sea *acrior et uehementior* (*inst.* IV 1,63-69), o para que adquiera más viveza, tal y como señalará más tarde el rétor Hermógenes (*id.* II 314). Sobre esta figura —y las de similar naturaleza— comenta Quintiliano:

[apostrophé] mire mouet, siue aduersarios inuadimus: 'quid enim tuus ille, Tubero, in acie Pharsalica gladius agebat?' siue ad inuocationem aliquam conuertimur: 'uos enim iam ego, Albani tumuli atque luci', siue ad inuidiosam inplorationem: 'o leges Porciae legesque Semproniae!

[la apóstrofe] mueve a la admiración, o bien sorprendemos a los contrarios: '¿pues ¿qué hacía aquella espada tuya, Tuberón, en la batalla de Farsalia?' (CIC. *Lig.* III 9), o bien realizamos algún tipo de invocación: 'pues yo ya a vosotros [os ruego], colinas albanas y bosques' (CIC. *Mil.* XXXI 85), o bien un desesperado ruego: 'Oh leyes de Porcio y leyes de Sempronio' (CIC. *Verr.* V 63,163) (QVINT. *inst.* IX 2,38-39)

Haec schemata aut his similia [...] et conuertunt in se auditorem nec languere patiuntur subinde aliqua notabili figura excitatum, et habent quandam ex illa uitii similitudine gratiam, ut in cibis interim acor ipse iucundus est

Estas figuras o las semejantes a ellas [...] no sólo se atraen la atención del público y no permiten que languidezca [el discurso] inmediatamente después de haberse excitado con alguna otra excelente figura, sino que tienen cierta gracia por su parecido con algún defecto en la expresión, igual que en los alimentos lo agrio es a veces gustoso (QVINT. *inst.* IX 3,27)

Como cabía esperar, los ejemplos aducidos por el calagurritano están extraídos de la oratoria, concretamente de los discursos de Cicerón. Sin embargo, algunos géneros poéticos también ofrecen un terreno muy apto para la apóstrofe y, de entre ellos, quizá destaque la elegía dado que, como dice Socas (1991: 228), «en este género el autor busca ante todo una relación directa y fuertemente

afectiva con el entorno». Esta figura se usa también en la poesía narrativa, por ejemplo en la épica, y cuando se emplea adquiere gran relevancia por manifestarse el narrador en primera persona, produciéndose así un llamativo abrupto en la exegesis del relato. En la escuela del gramático, donde se estudiaba a los poetas, no pasó desapercibido este recurso, tal y como atestiguan el gramático Servio Honorato al prestar atención a algunas apóstrofes en sus comentarios a las obras de Virgilio (*ad Aen.* II 56; V 123; XII 504; *ad buc.* VII 21-24; *ad georg.* I 215; cf. QVINT. *inst.* IX 2,39) y Prisciano (Keil II 143; cf. II 202), quien menciona a modo de ejemplo una apóstrofe en Juvenal (*sat.* II 6,641).

Numerosos estudiosos han analizado las apóstrofes aparecidas en la *Iliada* y la *Eneida* (Block 1982; 1986: 160-163; Yamagata 1989; D'Alessandro Behr 2005), y, en síntesis, han determinado que por medio de esta figura Homero y Virgilio o bien muestran su *empathía* hacia alguno de sus personajes (HOM. *Il.* IV 127 y 146; VII 104; VERG. *Aen.* X 789-793) o bien quieren informar de algo que está relacionado con ellos mismos, como la invocación a las Musas (HOM. *Il.* I 1; VERG. *Aen.* I 8-11), o bien pretenden llamar la atención sobre un punto de la narración por considerarlo en su opinión importante (VERG. *Aen.* VI 847-853; IX 446-449). En estos casos la voz no esperada de Homero y Virgilio se alza en medio de la narración como impulsada por una necesidad de manifestarle al público su propio parecer.

Pero la apóstrofe aparentemente se acomodaría más en aquellos textos donde se relata en primera persona, ya que tiene su razón de ser en la llamada a una segunda persona. Sobre esta figura dice Culler (1977: 59): «Such apostrophes may raise or be used to raise questions about who or what is the speaker and who or what the addressee». No se debe, sin embargo, confundir apóstrofe con una apelación al receptor, pues el objetivo de dicho recurso es precisamente llamar la atención por medio de la segunda persona sobre alguien o algo distinto al destinatario. Un caso peculiar se daría cuando el receptor es, por ejemplo, un objeto, pues no puede realmente recibir la información y, por tanto, su función no puede ser la misma que la de un receptor humano o divino. De hecho, se podrían considerar estos poemas, como advierte Socas (1991: 229 n6), «como una *apostrophé* continuada»; pero en este caso los objetos adquirirían entidad de sujetos, es decir, tendrían momentáneamente vida (por lo menos en la mente del poeta) y más en Ovidio, que es tan aficionado a ello, tal y como se observa en sus *Amores*, donde dirige poemas a unas tablillas (I 12), a un anillo (II 15) o a un río (III 6), en sus *Tristezas*, en las que les habla directamente a sus libros (I 1) o en sus *Cartas desde el Ponto*, donde se dirige a sus elegías (IV 5).

2. LA APÓSTROFE EN OVIDIO

Respecto a la apóstrofe en Ovidio merece la pena reproducir lo que dice Ballester:

Y de Ovidio, ¿qué decir? Pues que en latín o en castellano cada vez más nos parece superior ese mago de la apóstrofe, capaz de interpelar a un anillo, a un papagayo, a su miembro flácido, a sus tablillas... en *Am.* III 2 las ráfagas de los tuteos de este inquieto parlanchín alcanzan a la muchacha a quien intenta seducir en el circo, a Hipodamía, a los vecinos sentados a la derecha y detrás de la muchacha para que no la importunen, al vestido de ella, al polvo que ha manchado su vestido, a los espectadores, a la diosa Victoria, a un soldado, a Minerva, a los campesinos, a Venus, a un auriga, a los Quírites, y todo ello mientras nos ‘retransmite’ una emocionante carrera de cuadrigas (Ballester 1991: 169-170)

En efecto, Ovidio se erige probablemente como el poeta de la literatura latina que más utiliza la apóstrofe, de ahí que algunos autores modernos se hayan dedicado al estudio de esta figura en el Sulmonés, como por ejemplo Socas (1991) para el caso de *Amores* e Iglesias y Álvarez para el de *Metamorfosis* (2000; 2001a; 2001b). Dado que nuestro estudio se va a centrar en *Heroides*, no vamos a abordar en profundidad el resto de la producción ovidiana, aunque sí queremos dar algunas pinceladas que nos ayuden a obtener una visión de conjunto sobre esta figura en Ovidio. Así pues, ofrecemos a continuación unos cuadros donde aparecen las apóstrofes que hemos hallado en toda la producción ovidiana —excepto *Amores* y *Metamorfosis*, ya que los trabajos antes mencionados nos eximen de dicha tarea— así como unos breves comentarios.

APÓSTROFE	ARS AMATORIA	REMEDIA AMORIS
A divinidades	Baco: I 189-190; III 348; 762 Cupido: II 15 Erato: II 16; 425-428 Febo: II 25; III 142; 347 Marte: I 203 Musa(s): II 704-706; III 348 Neptuno: II 587 Venus: I 30; II 15 Vulcano: II 589-592	Febo: 75-8; 703-704 Neptuno: 743-744
A personajes de leyenda	Amarilis: III 183 Andrómaca: III 519 Andrómeda: III 191-192 Anfión: III 323 Briseida: II 403-404; II 713-716 Dido: III 40 Europa: III 252 Fineo: I 339 Frixo: III 336	Circe: 263-264 Fineo: 355 Medea: 261-262 Menelao: 772-776 Paris: 573-574 Pentesilea: 676 Priamo: 471

	Helena: II 359-360 Laodomía: II 356 Leda: III 251 Menelao: II 361-368; III 253 Néfele: III 175-176 París: III 254 Pasífae: I 303-310 Pentésilea (<i>et turmae</i>): III 2 Rómulo: I 101 Sémele: III 251 Tecmesa: III 519	
A personas históricas	Augusto: I 203; 213 Escipión: III 410 Homero: II 279-280 Tibulo: III 334	Filetas de Cos: 760 Homero: 382 Propercio: 764 Virgilio: 367-368 Zoilo: 366
A personas indefinidas y colectivos	Liberta: III 615 Partos: I 179; I 211-212 Portero: II 635-636 Varones: III 6	A un injurioso: 371-372 A sí mismo como poeta: 397-398
A objetos y abstracciones	Cintas delgadas (<i>uittae tenues</i>): I 31 Dado (<i>tessera</i>): III 354 Estola larga (<i>instita longa</i>): I 32 Lana: III 170 Luna: III 83 Sueño dulce (<i>tener somne</i>): II 546	Envidia (<i>liuor</i>): 389
A regiones	Oriente lejano (<i>Oriens ultime</i>): I 178	
A animales	Caballos (que destrozaron a Hipólito): I 338	

APÓSTROFE	FASTI	IBIS
A divinidades	Baco: I 359-360; III 714; 727-732; 771-772; 778; 789-790; VI 483-486 Carmenta: I 467-468 Carna: VI 101 Fauno: V 101 Febo: I 651; II 105-106; VI 112; 761-762 Fortuna: V 729-730; VI 569 Himeneo: II 560-561 Jano: I 89; 287-288; V 424 Júpiter: VI 188 Lucina: II 449-452 Marte: II 861-862; III 1-4	Caos: 82 Dioses antiguos y recientes: 81 Dioses del mar y de la tierra: 65-68 Faunos: 79 Furias: 77-78 Lares: 79 Ninfas: 80 Parcas: 74 Sátiros: 79 Saturno: 413

	<p>Mercurio: V 447; 663-672 Minerva (Palas): III 847-848 Musa(s): II 269-270; 359; IV 83; V 7-8; VI 798-800 Ninfas: IV 757 Pales: IV 723-724 Pan: I 412 Priapo: VI 319 Saturno: V 19 Sileno: I 413 Venus: IV 85-86; 161-162 Vesta: I 528; III 426; IV 949; VI 249-254; 347 Yuturna: I 463</p>	
A personajes de leyenda	<p>Alba: IV 44 Ana (hermana de Dido): III 559-563 Cálpeto: IV 46 Caribdis: IV 499 Celeno: IV 173 Dido: III 612 Egeria: III 261-262 Escila: IV 500 Europa: V 610; 617 Fáustulo: III 55-57 Hércules: VI 214 Hipólito: V 309 Ilia: II 598 Ino: VI 528-530; 553 Larentia: III 55-57 Latino: II 544; IV 43 Laumedonte: VI 729 Learco: VI 490 Lucrecia: II 794 Melicertes: VI 494 Penteo: III 721-722 Piscis: II 458-460 Pólux: V 715 Procne: II 855-856 Quirino: IV 56; 808; 910; VI 796 Rómulo: I 29-30; II 133-144; 492 Sísifo: IV 175 Tarquinio: II 811-812 Tione de Dodona: VI 711 Titono: VI 473 Triptólemo: IV 548</p>	<p>Niso: 370 Sísifo: 191</p>
A personas históricas	<p>Aníbal: III 147-148; VI 243-245 Augusto: II 15-18; VI 763</p>	

	<p>Camilo: VI 184 Germánico: I 3 Homero: II 119-120 Máximo (Quinto Fabio): II 241-242 Pirro: VI 732 Pompeyo: I 603 Rutilio: VI 563 Tiberio: I 646 Tuberto: VI 723</p>	
A lugares, ríos, objetos y abstracciones	<p>Acis : IV 468 Aqueloo: V 343 Arena: III 472 Barcas (<i>lintres</i>): VI 779 Casa (<i>domus</i>): II 225 Circo Máximo: II 392 Concordia: I 637-640 ; VI 637 Curia: III 140 Edad venidera (<i>aetas ueniens</i>): VI 639 Elegías: II 3-6 Érice: IV 874 Flauta (<i>tibia</i>): VI 701 Henna: IV 462 Laureles del Palatino (<i>laurus Palatinae</i>): IV 953 Lengua: I 74 Llamas sagradas (<i>flammae sacrae</i>): VI 455 Lugares sagrados (<i>sacra</i>): VI 450 Nilo: V 268 Olas (<i>fluctus</i>): III 471 Paz: I 711-714 Quirón: V 413-414 Roma: IV 806; 859-862 Tempestad: VI 193 Término: II 50; 641-644; 658-665; 673-684 Timonel (<i>nauita</i>): II 101 Tiber: III 524; IV 572; V 635; VI 238</p>	<p>Estigia : 75 Estrellas: 71 Éter: 70 Luna: 72 Mar: 69 Noche: 73 Ríos : 80 Sol: 71 Tierra: 69</p>
A personas indefinidas y colectivos	<p>Ciudadanos romanos (<i>quirites</i>): IV 187; V 597; VI 775 Colonos: I 669; 695-696; IV 407-412 Cuidador de la casa de Vesta: III 417-418 Escultores: III 833</p>	

	Maestros: III 829-830 Marinero(s): IV 625; VI 715 <i>Matres bonae</i> : VI 475 Matronas: VI 621 Médicos: III 827-828 Ministri: IV 413-414 Muchachas: IV 865-868 <i>Nobilitas</i> : II 226 <i>Nupta</i> : II 425-428 Parto: V 591-594 Pastor: IV 735 Pelignos: III 95 Pintores: III 831-832 Pontífices: IV 630 Pueblo: IV 731 Romano: IV 119 Sacerdotes: I 719-720	
A regiones y ciudades	Árdea: II 749-750 Ática: IV 502 Tierra álgida (<i>algida terra</i>): VI 722	
A animales	Aves: I 441 Buey y ovejas: I 362 Hormigas: I 685 Novillos: I 663	

APÓSTROFE	TRISTIA	EPISTVLAE EX PONTO
A divinidades	Baco: I 10,38; V 3,2-46 Dioses: III 1,77; 2,27-30; 12,53-54; V 5,61-64 Dioses del mar y del cielo: I 2,1-3; 59-90 Dioses del mar: I 4,25-27 Febo: IV 3,78 Musa(s): III 2,3-4; IV 9,31; 10,117-122; V 7,55; 12,45	Dioses: II 8,51-52; III 4,115-116 Jano: IV 4,23 Musas: I 5,57-58; 83-86
A personajes de leyenda	Atalanta: II 399 Casandra: II 400 Dédalo: III 8,5-6 Dioscuros: I 10,45-50 Leandro: III 10,41-2 Orestes: I 5,22 Palinuro: V 6,7 Perseo: III 8,5-6 Tifis: IV 3,77 Turno: I 9,33	
A personas históricas	Augusto: IV 2,47-56; V 2,47-66; V 5,61-64; 11,23-28	Augusto: II 7,67; 8,23-50; III 3,88; IV 9,127-134

	Calímaco: II 367 Galo: IV 10,53 Metelo: II 438	Cota: IV 16,41 Celso: I 9,43-54 Germánico: II 1,49-68; IV 8,31; 63-66 Livia: III 4,95-96; IV 13,29 Máximo: IV 6,9-12; 16,44 Meliso: IV 16,30 Montano: IV 16,11 Nasón (a sí mismo): III 7,13-14 Rufo: IV 16,28
A lugares, ríos, objetos y abstracciones	Carta: III 7,1-10 Casa de Augusto: III 1,57-58 Humo (<i>uapor</i>): V 5,39-40 Lecho (<i>lectule</i>): I 11,38 Libros: II 1-2 Manos: V 5,2 Osas Mayor y Menor: IV 3,1-10 Posteridad: IV 10,1 Sombras paternas (<i>umbrae parentales</i>): IV 10,87-90	Envidia (<i>liuor</i>): IV 16,47-48 Fama: II 1,19-25 Lengua: II 2,59 Mar (<i>aequor</i>): III 1,2-6 Nilo: IV 10,58 Rin: III 4,88 Termodonte: IV 10,51 Tierra: III 1,2-6
A personas indefinidas y colectivos	Admirador (<i>studiose</i>): V 1,1-2 Amigos: I 5,35-38; V 10,47 Cumpleaños (<i>natalis</i>): V 5,13,14 Enemigo: V 11,29-30 Lector: I 7,31-32; 11,35-36; III 1,2; 19; IV 1,1-4; 103-104; 10,131-132; V 1,66 Muchacho (<i>puer</i>): V 5,11-12 Plebe: III 1,81-82 Poetas: I 5,57-58; V 3,47-58	Ciudadanos romanos (<i>quirites</i>): IV 15,11 Lector: III 4,43-46 Poetas: III 4,67-68 Sabios (<i>docti</i>): III 9,45 Tomitanos: IV 14,23-24 y 47
A ciudades y regiones	Corinto: III 8,4 Germania: III 12,47-48 Imbro: I 10,18 Lámpsaco: I 10,26 Ponto: III 12,52; V 5,32 Roma: IV 1,105-106	Ática: I 3,68 Ponto: III 1,7-18 Roma: I 2,81-82; II 2,68
A animales	Gavilán (<i>accipiter</i>): I 1,76	
A accidentes meteorológicos	Vientos: I 2,91-93	

Llama la atención la gran cantidad de apóstrofes que aparecen en *Arte de amar* y *Remedios contra el amor*, obras donde se esperaría una utilización mucho menor de este recurso dado su carácter didáctico. La mayoría de estas apóstrofes está incluida en las partes narrativas de la obra, apelando a una persona, divinidad o cosa aparecida en la narración, de ahí que se aluda, muchas veces por medio de una perífrasis —recurso tan del gusto de Ovidio—, a tantos seres de la mitología. Por ejemplo, en el relato del famoso rapto de las sabinas, Ovidio se dirige a

Rómulo al principio (I 101) y al final (I 131), como si tales invocaciones encerraran la leyenda. Y lo mismo sucede con la campaña en Oriente de Augusto, que comienza y acaba con una amenaza a los partos (I 179 y 211-212). «La apóstrofe», dice Cristóbal al hablar de Ovidio (1992: 98), «y la narración en segunda persona es un recurso más que contribuye a la variación de la simple expresión directa de los hechos».

En las obras de Ovidio hay una gran cantidad de partes narrativas, de ahí que nos encontremos con apóstrofes en dos planos distintos: uno fuera de la narración y otro dentro o, tal y como ya se percataron Iglesias y Álvarez (2001a: 416) al hablar de las apóstrofes en *Metamorfosis*, unas están «en boca de Ovidio» y otras «emitidas por aquellos personajes a los que el poeta presta su voz». Sin embargo, es sobre todo en *Fastos* y *Metamorfosis*, dos obras que suelen formar un tándem en la producción ovidiana —por considerarse éstas poesía erudita—, donde la finalidad de la apóstrofe es, si no la misma, al menos muy parecida. Por ello, la clasificación que Iglesias y Álvarez hacen de esta figura valdría prácticamente para *Fastos*. Según estas autoras (2001a: 415-416; 2001b: 38-39), pues, la apóstrofe serviría, entre otras cosas, para adelantar el fin del relato, para hacer de puente entre un relato y otro, para mencionar algo que ha sido o será tratado, para dar variedad a la narración, para caracterizar a las personas apeladas, para intensificar el *pathos*, para destacar a un personaje del resto... y, añadiríamos, para caracterizar las enumeraciones, que tan caras son a Ovidio, en las que suele incluir no pocas veces una o más apóstrofes (*fast.* IV 43-46; 572; *trist.* I 10,18 y 26; *Pont.* IV 10,51 y 58; 16,11; 28; 30; 41 y 44).

En las composiciones del destierro, quizá por el tono personal que Ovidio les quiere conferir y por la forma epistolar —sin duda más real que en *Heroidas*—, encontramos menos apóstrofes, sobre todo en *Cartas desde el Ponto*, considerada con razón por la crítica mucho más epistolar que su predecesora. En *Tristezas* las apóstrofes relacionadas con la mitología actúan, además de como recurso narrativo, como símiles, evocaciones a personajes en parecida situación (*trist.* II 399-400; III 10,41-42). Muchas de las apóstrofes están dirigidas a Augusto y a la familia real, ya que uno de los temas recurrentes en las obras del exilio es su deseo de que se le asigne un lugar más cercano a Roma y, dado que tan sólo el emperador puede concederle este deseo, acaba dirigiéndose a él. Asimismo, observamos un uso peculiar de esta figura característico de la *laudatio funebris* (Pérez Vega-Socas 2000: 172 n68), como lamento y síntoma de dolor, cuando Ovidio se dirige a un difunto (*Pont.* I 9,43-54; IV 6,9-12). Aún con todo, lo que más llama la atención en estas obras son las apóstrofes dirigidas al lector, originalidad ovidiana —si obviamos una dudosa referencia de Catulo (XIVb)—, que tendrá su reflejo unos años más tarde en Marcial. Estas apóstrofes le sirven a

Ovidio, entre otras cosas, para ensalzarse a sí mismo como poeta y vanagloriarse de ser leído en todo el mundo civilizado.

En cuanto al *Ibis*, tan sólo cabe mencionar —por original— la petición que hace a multitud de seres y cosas para que le amparen en la empresa que se propone de maldecir a un enemigo. Si en obras anteriores se encomendaba o bien a un dios en concreto para que le inspirara la obra o una parte de ella, o bien a los dioses en general, sin especificar ninguno, en esta decide encomendarse a todo lo que pueda para que su maldición adquiriera su objetivo a toda costa. Esta sucesión de apóstrofes, gracias a los cuales Ovidio muestra cercanía con los seres apelados, busca imponer un miedo atroz en la persona atacada, y dar a su vez agilidad al relato. Resulta, no obstante, extraño que Ovidio, tan aficionado como es a la apóstrofe cuando de temas mitológicos, enumeraciones y símiles se trata, tan sólo emplee esta figura tres veces (a excepción del ruego inicial mencionado).

La apóstrofe es, por tanto, en Ovidio un artificio recurrente que junto a otros mecanismos narrativos como la intrusión de largos diálogos o la personificación de objetos que hablan, caracterizan su estilo.

3. LAS *HEROIDAS* EN EL CONJUNTO DE OBRAS OVIDIANAS

Las peculiaridades de *Heroidas* son *grossissimo modo* las siguientes: 1) son epístolas mitológicas de amor en verso; 2) están escritas en primera persona por distintos personajes de leyenda, dieciocho mujeres y tres hombres; 3) están dirigidas a una segunda persona, el amado o amada despechada; y 4) el argumento es un amor frustrado. Estas características acercan la obra al resto de composiciones ovidianas —anteriores y posteriores—, ya sea por la forma epistolar, semejante a la de *Tristezas* y *Cartas desde el Ponto*, ya sea por el argumento mitológico, parecido al de *Metamorfosis*, ya sea por el uso de tópicos elegíacos, presentes en todas ellas. Sin embargo, *Heroidas* difiere del resto en un aspecto crucial a la hora de hablar de la apóstrofe. Nos referimos al hecho de que Ovidio no actúa como autor, ni siquiera como narrador, pues el poeta tan sólo ha asumido una *persona* poética y son las heroínas y los héroes los que hablan por sí mismos, como si de una obra teatral se tratara. No en vano algunos ven las *Heroidas* como un conjunto de soliloquios trágicos (Cunningham 1949: 103-106; Jacobson 1974: 326-327). Estos soliloquios trágicos serían una especie de paráfrasis del monólogo, técnica narrativa empleada por Ovidio en toda su producción, donde impera la primera persona, la cual, como ya hemos dicho, es idónea para una figura como la apóstrofe. Sobre este respecto dice Auhagen:

«The monologue involves a speaker in an extreme situation speaking alone with no real addressee except herself or himself (e.g., Ariadne on Naxos in *Heroides* 10, Medea in *Metamorphoses* 7, Ovid in exile in his *Tristia*). This monologue form is central to Ovid's style: he seems to intellectualize the speaker and makes

the monologue a vehicle for literary games, exploiting it for witty rhetorical points» (Auhagen 2007: 416)

El carácter epistolar de *Heroidas*, que dota al texto de una viveza y de una peculiar cercanía con el lector, así como el tema del amor despechado o del dolor por la ausencia del amado ayudan a que la apóstrofe adquiera unos tintes más trágicos. La apóstrofe es una especie de interrupción semejante a la que se podría dar en una conversación y no olvidemos que las cartas en la Antigüedad eran consideradas como un *sermo inter absentes* (CIC. Att. XII 53). Todas las apóstrofes de esta obra las podemos clasificar según su finalidad dentro de cada poema.

4. CLASIFICACIÓN DE LAS APÓSTROFES APARECIDAS EN *HEROIDAS*

1) Apóstrofe dirigida a aquellas personas, divinidades o cosas que impiden el reencuentro entre los amantes o esposos. Briseida en la carta que le dirige a Aquiles apela a los dánaos para que la dejen ir junto a Aquiles y ella a cambio lo intentará convencer para que regrese a la guerra, apóstrofe que marca todavía más el patetismo porque antepone su amor por Aquiles a la vida de sus compatriotas troyanos (*her.* III 127-128). Safo, por su parte, exige a las mujeres sicilianas que dejen a su amado Faón que regrese junto a ellas (*her.* XV 53-56).

2) Apóstrofe dirigida a aquellas personas, divinidades o cosas que fueron antaño testigos del amor que ahora se ha roto. Enone, la ninfa repudiada por Paris, quien está enamorado de Helena, le recuerda al héroe troyano las pruebas de amor que en el pasado le había dispensado. Ruega a los árboles en cuya corteza Paris escribió su nombre que se eleven y vivan eternamente, y lo mismo al álamo que contiene un juramento hecho por el troyano y, acto seguido, de nuevo por medio de una apóstrofe, le ruega al río Janto que dé la vuelta a sus aguas, pues Paris la ha abandonado.

*Incisae seruant a te mea nomina fagi
et legor Oenone falce notata tua;
et quantum trunci, tantum mea nomina crescut.
Crescite et in titulos surgite recta meos.
Populus est, memini, fluuiali consita riuo,
est in qua nostri littera scripta memor;
popule, uiue, precor, quae consita margine ripae
hoc in rugoso cortice carmen habes:
“Cum Paris Oenone poterit spirare relicta,
ad fonte Xanthi uersa recurrent aqua”.
Xanthe, retro propera, uersaeque recurrite lymphae:
sustinet Oenonem deseruisse Paris*

Grabadas por ti cuidan mi nombre las hayas/ y puede leerse ‘Enone’ escrito con tu cuchillo;/ y cuanto crecen los troncos, tanto crece mi nombre./ Creced y alzaos

en mi honor./ Hay un álamo, lo recuerdo, plantado en la orilla de un río,/ en el que hay escritas unas palabras que me recuerdan;/ ¡vive, te lo ruego, álamo, que plantado en la orilla de un río/ tienes en tu rugosa corteza este poema:/ ‘Cuando París pueda respirar, abandonada Enone,/ el agua del Janto correrá de vuelta hacia su fuente’./ Janto, apresúrate a ir hacia atrás, y vosotras, aguas, marchad en dirección contraria:/ que osa París abandonar a Enone (OV. *her.* V 21-32)

Nótense, como ya se percata Knox (1995: 147-148), las similitudes de estos versos con los siguientes de Virgilio, donde curiosamente nos encontramos con otra apóstrofe (*cf.* CALL. *fr.* 73 Pf.):

*Certum est in siluis inter spelaea ferarum
malle pati tenerisque meos incidere amores
arboribus: crescent illae, crescetis, amores*

He decidido que en los bosques, entre las guaridas de los animales,/ prefiero sufrir y escribir mis amores en los delicados/ árboles: crecerán aquéllos, creceréis, amores (VERG. *buc.* X 52-54)

Esta apóstrofe adquiere más sentido trágico todavía si se tiene en cuenta el doble juego con el *adynaton*: en primer lugar, Ovidio recurre al tan manido recurso elegíaco de mencionar cosas imposibles (*adynata*), para luego pedir a la cosa mencionada que lleve a cabo lo afirmado (otro modo de *adynaton*). También Enone se dirige posteriormente a Casandra para darle la razón —tarde y con pesar— por sus predicciones (*her.* V 123).

3) Reproche dirigido a aquellas personas, divinidades o cosas que o bien facilitaron un amor que no podía durar entre los amantes, o bien no hicieron o hacen lo suficiente por ellos, o bien entorpecieron o entorpecen la unión (= *licentia*) —semejante este último a los reproches que el amante lanza a la puerta cerrada de su amada (Cristóbal 1994: 243 n425). Hipsípila, en la carta que le envía a Jasón, incapaz por amor de increpar a su amado, se dirige a Tifis, el timonel de la nave Argos, para echarle en cara que llevara la nave a Lemnos e hiciera así que ella se enamorara de Jasón (*her.* VI 48). Hermíone, en la epístola a Orestes, acusa a su madre de no haber ejercido como tal y no haber intercedido en favor de su amor (*her.* VIII 91-100). Ariadna, en la carta que le escribe a Teseo, apela a la ciudad de Atenas (*terra Cecropi*), como culpable de que el héroe fuera a Creta (*her.* X 100) y, después, en una sucesión de apóstrofes tan del gusto de Ovidio, reprocha al sueño que no permitiera que se despertara a tiempo para frenar en su huida a Teseo, reprocha también a los vientos que facilitaron su marcha, a la mano que empuñó el arma con la que mató a su hermano, el Minotauro, y a la vana promesa que Teseo le dio (*her.* X 111-116). De nuevo en otra yuxtaposición de apóstrofes, que acentúan el patetismo del momento, Cánace, en la carta que le escribe a su hermano Macareo, justo antes de suicidarse

con la espada que su propio padre, Eolo, le ha enviado para tal fin, le recrimina su reacción, increpa a Himeneo y las Erinias y les desea mejor suerte a sus hermanas (*her.* XI 101-108).

*Scimus et utemur uiolento fortiter ense;
 pectoribus condam dona paterna meis.
 His mea muneribus, genitor, conubia donas?
 Hac tua dote, pater, filia diues erit!
 Tolle procul, decepte, faces, Hymenaeae, maritas
 et fuge turbato tecta nefanda pede.
 Ferte faces in me, quas fertis, Erinyes atrae,
 et meus ex isto luceat igne rofus.
 Nubite felices Parca meliore sorores,
 amissae memores sed tamen este mei*

Lo sé y utilizaré valientemente esta terrible espada;/ me clavaré el regalo de mi padre en mi corazón./ ¿Con estos presentes me das en matrimonio, tú, que me has engendrado? ¡con esta dote, padre, harás rica a tu hija! Llévate lejos, defraudado Himeneo, las antorchas nupciales/ y huye de esta nefanda casa con apresurado pie./ Traed hacia mí las antorchas que lleváis, negras Erinias,/ y que mi pira se encienda con este fuego./ Casaos con mejor Parca, felices hermanas,/ mas recordadme, una vez muerta (Ov. *her.* XI 99-108)

Laodamía mientras se queja a su esposo por haber tenido que partir a la guerra de Troya, maldice a Paris y a Menelao por ser la causa de su separación (*her.* XIII 43-48), recrimina a Helena su actuación (*her.* XIII 61-62) y, disgustada, exige a los griegos y a las naves que vuelvan (*her.* XIII 128-132). Leandro, en la carta dirigida a Hero, increpa al Bóreas por impedir la unión con su amada (*her.* XVIII 37-46) y lo mismo le reprocha Hero a Neptuno (*her.* XIX 129-150). Aconcio realiza un cambio brusco de destinatario y en la carta a Cidipe, pasa a dirigirse al supuesto pretendiente de su amada para reprobarle sus insinuaciones (*her.* XX 145-172); cambio, por otra parte, consciente como demuestra la fórmula de transición que emplea al terminar esta larga apóstrofe (*her.* XX 174: *ad te, Cydippe, littera nostra redit*) y que tiene su eco en *Tristia* (IV 10,91-92).

4) Petición de ayuda para que vuelva a reinar el amor entre los amantes o de venganza por el despecho sufrido. Dido, en la carta a Eneas, primero le ruega a Venus y a Eros que convengan al troyano, en calidad de madre y hermano, para que se enamore de ella (*her.* VII 31-34) y, después, ante la actuación de Eneas, pide venganza a abstracciones (*pudor, iura lecti, fama*) y a los Manes (*her.* VII 97-98; cf. VERG. *Aen.* IV 25-27). También Safo solicita la ayuda de Venus para recuperar a Faón (*her.* XV 57-58), aunque, unos versos después, cuando ve ya su amor imposible, pide ayuda a la brisa (*aura*) y al tierno amor (*mollis Amor*) para que le ayuden a arrojarse al mar (*her.* XV 177-180) y, acto seguido, como si se

arrepintiese de lo que acaba de decir, se dirige a las lesbianas que temen no volver a escuchar más su lira, para que hagan regresar a Faón y así ella volvería a componer (*her.* XV 199-202).

5) Invocación a personas cuyas vidas y desventuras son parangonables con la de alguno de los dos amantes. Deyanira, en la epístola a Hércules, asesina involuntaria de su amado, menta a Meleagro, quien había matado a los hermanos de su madre (*her.* IX 151). Hipermestra, en la carta a Linceo, le dirige un largo discurso a Ío, a quien pone como ejemplo de la venganza de Juno (*her.* XIV 93-108).

6) Invocación de despedida. La carta que Deyanira manda a Hércules cobra un cariz distinto y deja de ser una carta para la persona amada a ser una carta de despedida antes de morir, ya que mientras la está escribiendo se entera de que por su culpa Hércules se está muriendo y el único camino posible es el suicidio. Ese cambio Ovidio lo plasma por medio de dos apóstrofes: en el primero se invoca a sí misma y se maldice (*her.* IX 152 y 158) y en el segundo se despide de lo más querido: su padre, su hermana y su hermano, su patria, su esposo e hijo:

*Iamque uale, seniorque pater germanaque Gorge
et patria et patriae frater adempte tuae,
et tu lux oculis hodierna nouissima nostris
uirque —sed o possis!— et puer Hylle, uale*

Y ya, adiós, anciano padre y hermana Gorge,/ y tú, patria, y hermano arrancado de tu patria, y tú, luz de hoy, la última para mis ojos/ y tú, esposo —pero... ojalá puedas...— y tú, Hilo, hijo mío, adiós (*her.* IX 165-168)

7) Invocación de añoranza. Ariadna, en la carta a Teseo, tras ser abandonada en la isla de Naxos, invoca con nostalgia a Creta, patria a la que, después de traicionar por amor, ya no podrá volver (*her.* X 67-68).

8) Lamento. Cánace, en la epístola a su hermano, se lamenta dirigiéndose a su hijo recién nacido que, sin ser culpable de nada, debe pagar también con la muerte la falta de su incestuosa madre (*her.* XI 113-119). De la misma forma, Medea, mientras le escribe a Jasón, invoca a su hermano Apsirto, arrepintiéndose del atroz crimen que cometió descuartizándole (*her.* XII 113-116).

9) Ruego (= *obsecratio*). Laodamía implora a los dioses que protejan en la travesía a su esposo (*her.* XIII 49-50).

5. LA APÓSTROFE EN LAS FUENTES EMPLEADAS POR OVIDIO EN SUS *HEROIDAS*

El argumento de las *Heroidas* está sacado de distintas fuentes, de los géneros épico y trágico principalmente. En la mayoría de las cartas estas fuentes se puede rastrear sin dificultad. Ovidio extrae de todas las obras de las que bebe la parte más emotiva y hace de ella el argumento de la epístola en cuestión. Esa

emotividad Ovidio la enaltece por medio de varios recursos, entre ellos la apóstrofe, como ya hemos visto. Curiosamente, en algunas de estas fuentes, hallamos semejantes apóstrofes en los momentos que parafrasea Ovidio. Incluimos a continuación los dos ejemplos que consideramos más ilustrativos.

La epístola de Dido a Eneas, por ejemplo, está basada en la *Eneida* de Virgilio y es precisamente en el momento en que Eneas se despide de la reina, tras anunciarle su partida obligada por mandato de los dioses, cuando Virgilio hace una pequeña concesión, de las pocas que en su obra hay, a la emotividad y al sentimentalismo, y, dejando el tono narrativo, lamenta, por medio de la apóstrofe, la desgracia de Dido:

*Quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus,
quosue dabas gemitus, cum litora feruere late
prospiceres arce ex summa, totumque uideres
misceri ante oculos tantis clamoribus aequor!
Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!
Ire iterum in lacrimas, iterum temptare precando
cogitur et supplex animos summittere amanti,
ne quid inexpertum frustra moritura relinquat*

Entonces, Dido, ¿qué sentías al ver tales cosas?/ ¿qué gemidos dabas, al observar hervir la playa/ desde lo alto de la ciudadela, y al ver todo el litoral agitarse ante tus ojos con tantos gritos?/ Cruel Amor, ¿a qué no obligas a los mortales corazones?/ Otra vez ha de recurrir a las lágrimas, ha de intentarlo otra vez con ruegos/ y ha de someter, suplicante, su corazón al amor,/ para no dejar nada que probar antes de morir en vano (VERG. *Aen.* IV 408-415)

En la epístola que Ariadna le envía a Teseo, le reprocha que la haya abandonado después de todo lo que por él había hecho. El argumento de esta carta está sin duda inspirado por el *carmen* LXIV de Catulo, donde Ariadna, al ver la nave de Jasón en alta mar, dirige las siguientes palabras a Júpiter primero y a las Euménides después:

*Iuppiter omnipotens, utinam ne tempore primo
Gnosia Cecropiae tetigissent litora puppes,
indomito nec dira ferens stipendia tauro,
perfidus in Creta religasset nauita funem,
nec malus hic celans dulci crudelia forma
consilia, in nostris requiesset sedibus hospes!
[...]
Quare facta uirum multantes uindice poena,
Eumenides, quibus anguino redimita capillo
frons expirantis praeporat pectoris iras,
huc huc aduentate, meas audite querellas,
quas ego uae! Misera extremis proferre medullis*

cogor inops, ardens, amenti caeca furore

¡Oh Júpiter omnipotente, ojalá nunca/ hubieran tocado la costa gnosis naves cecrópicas/ ni, trayendo terrible tributo para el indómito toro,/ hubiera amarrado un malvado marinero en Creta su maroma,/ ni ese malvado, que ocultaba bajo una dulce apariencia sus crueles/ planes, hubiese permanecido como huésped en nuestro palacio! [...] Por esto vosotras, que castigáis los hechos de los hombres con justiciera condena,/ Euménides, cuya frente, ceñida con cabellos de serpiente,/ refleja la cólera que hierve en su corazón,/ aquí, venid aquí, escuchad mis quejas,/ que —¡ay, desgraciada de mí!— soy empujada a proferir desde lo más hondo de mi corazón,/ sin nada, abrasada, ciega de un loco furor (CATVLL. LXIV 171-176 y 192-197)

6. OTROS RECURSOS PARECIDOS A LA APÓSTROFE EN LAS *HEROIDAS*

Debido, como ya hemos apuntado, al estilo epistolar y al tema de todas las cartas, la apóstrofe se erige como un recurso idóneo, pues impone un mayor dramatismo, enfatiza el dolor, aumenta el patetismo y produce cambios inesperables que aumentan la tensión de la carta. Ovidio, no obstante, se sirve de otros medios para tal fin, entre los que destacamos dos. Uno de ellos sería el referirse al emisor de la carta en tercera persona, además de la propiamente segunda. Este recurso quizá busque no sólo marcar la lejanía del receptor por la distancia que se supone en el género epistolar entre remitente y destinatario, sino también señalar dicha lejanía de una forma gramatical. El segundo sería el de apelar a la propia persona que escribe la carta, pero en tercera persona (*cf. her.* 4,73-74 y 111-112; 5,32 y 79-80; 6,132 y 153-154; 7,67-68 y 133-134...). Ambos procedimientos inciden en el marcado carácter narrativo de estos poemas. Veamos ahora ejemplos de cada uno de ellos:

- I. Dido, en la carta que dirige a Eneas, le reprocha que se haya marchado para fundar una gran ciudad, siendo como es Cartago una de las más prósperas y ella una esposa idónea, e inmediatamente, como si de un monólogo interior se tratara, ajeno a la carta que está escribiendo, habla de Eneas como de un fuego que le abrasa las entrañas:

*Vnde tibi, quae te sic amet, uxor erit?
Vror, ut inducto ceratae sulphure taedae;
Aeneam animo noxque diesque refert.
Ille quidem male gratus et ad mea munera surdus
et quo, si non sim stulta, carere uelim*

¿Dónde hallarás una esposa que te amé así?/ Me abraso como las antorchas rociadas con azufre;/ la noche y el día me traen a la mente a Eneas./ Él, en verdad, es desagradecido y sordo a mis regalos/ y de él, si no fuera tonta, querría librarme (OV. *her.* VII 24-28)

Lo mismo sucede en la carta que Laodamía le dirige a su esposo, Protesilao, al hablar de su despedida:

*Soluo ab amplexu, Protesilae, tuo,
linguaque mandantis uerba imperfecta reliquit;
uix illud potui dicere triste 'uale'.
Incubuit Boreas abreptaque uela tetendit,
iamque meus longe Protesilaus erat.
Dum potui spectare uirum, spectare iuuabat
sumque tuos oculos usque secuta meis*

Me libero de tu abrazo, Protesilao,/ y mi lengua dejó inacabados mis recados;/ apenas pude decir aquel triste 'adiós'./ Se desencadenó el Boreas e hinchó las velas, golpeándolas con fuerza,/ y ya mi Protesilao estaba lejos./ Mientras pude ver a mi marido, me consolaba mirarlo/ y perseguí tus ojos con los míos en todo momento (Ov. *her.* XIII 12-18)

- II. En la carta que Briseida le envía a Aquiles le ruega que vuelva, pero no a ella, como sería esperable, sino a Briseida, como si fuera un personaje de una narración en vez de la persona que habla:

*Respice sollicitam Briseida, fortis Achille,
nec miseram lenta ferreus ure mora*

Mira de nuevo a la preocupada Briseida, valiente Aquiles,/ y no abrases, hombre de hierro, con tu larga tardanza a la desgraciada (Ov. *her.* III 137-138)

Este recurso lo empleará también Ovidio desde el destierro, dirigiéndose a sí mismo en un poema que le escribe a sus amigos:

*Hoc quoque, Naso, feres, etenim peiora tulisti:
iam tibi sentiri sarcina nulla potest*

También esto, Nasón, lo soportarás, pues cosas peores has soportado:/ ya ninguna carga puedes sentir (Ov. *Pont.* III 7,13-14)

Deyanira, por su parte, cuando se da cuenta de que por su desconfianza ha matado a Hércules, se lamenta y se recrimina por lo que ha hecho. Ovidio, para marcar más el momento trágico del suicidio de la ninfa, hace que ella repita este verso: *impia quid dubitas Deianira mori?*

La apóstrofe, en conclusión, es una figura muy recurrente en toda la producción ovidiana, pero es en *Heroidas* donde quizás esta figura adquiera un matiz distinto a las demás obras de Ovidio, dado que es la única donde el poeta no aparece como narrador, sino que son las heroínas y héroes de leyenda los que hablan. El amor despechado, el abandono por parte de la persona amada, la soledad, la obligada separación... son todos ellos motivos suficientes para mostrar el agitado ánimo de las heroínas al escribir. Esta agitación la refleja muy bien la

apóstrofe al producir un cambio momentáneo de destinatario —sugerido por una ficticia espontaneidad— y se enfatiza e intensifica a la vez el estado emocional del que escribe, pues la apóstrofe es, al fin y al cabo, un dejarse llevar por un sentimiento, un no poder frenar un impulso.

Se ha acusado a Ovidio —no sin algo de razón— de ser un poeta excesivamente retórico, tanto por la propia arquitectura de sus poemas —semejante a las *suasoriae*— como por la excesiva utilización de las figuras retóricas (Auhagen 2007: 415-416). En las *Heroidas*, sin embargo, el uso de la apóstrofe imprime al texto una subjetividad poética y una sensibilidad lírica especiales y de las que tal vez adolecen otras obras suyas, como por ejemplo *Amores*, donde se esperaría más sentimentalismo por tratarse supuestamente de sus propias historias amorosas.

BIBLIOGRAFÍA

- U. Auhagen, “Rhetoric and Ovid”, W. Dominik-J. Hall (eds.), *A Companion to Roman Rhetoric*, Oxford, 2007, 413-424.
- X. Ballester, reseña a P. Ovidio Nasón. *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*. Traducción, introducción y notas por V. Cristóbal López, Gredos, Madrid 1989, *ECLás* 99, 166-170.
- E. Block, “The Narrator Speaks: Apostrophe in Homer and Vergil”, *TAPA* 112 (1982), 7-22.
- E. Block, “Narrative Judgment and Audience Response in Homer and Vergil”, *Arethusa* 19.2 (1986), 155-169.
- V. Cristóbal, “La primera broma poética de Ovidio: sobre *dicitur* de *Amores* I 1,4”, *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 3 (1992), 93-101.
- V. Cristóbal, [introd., trad. y not.], *Ovidio. Heroidas*, Madrid, 1994.
- J. Culler, “Apostrophe”, *Diacritics* 7.4 (1977), 59-69.
- M.P. Cunningham, “The Novelty of Ovid’s *Heroides*”, *CPh* 44.2 (1949), pp. 100–106.
- F. D’Alessandro Behr, “The Narrator’s Voice: a Narratological Reappraisal of Apostrophe in Virgil’s *Aeneid*”, *Arethusa* 38 (2005), 189-221.
- L. Gil, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid 1967.
- R.M.^a Iglesias-M.^aC. Álvarez, “Injerencia de Ovidio en algunos relatos de las *Metamorfosis*”, *MD* 45 (2000), 83-102.
- R.M.^a Iglesias-M.^aC. Álvarez, “El ‘yo’ del poeta: elemento estructural en las *Metamorfosis* de Ovidio”, A. Alvar Ezquerro-F. García Jurado (eds.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid, 2001a, 415-421.
- R.M.^a Iglesias-M.^aC. Álvarez, “Función de las apóstrofes en las *Metamorfosis* de Ovidio”, *XIth Congress of the International Federation of the Societies of Classical Studies (FIEC)*, 2001b, I 38-53.

- H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton, 1974.
- P.E. Knox, *Ovid. Heroides. Select Epistles*, Cambridge, 1995.
- H. Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid 1967 (reimpr. 1991).
- H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid 1975 (reimpr. 1993).
- W. Martin Bloomer, "Roman Declamation: The Elder Seneca and Quintilian", W. Dominik-J. Hall (eds.), *A Companion to Roman Rhetoric*, Oxford, 2007, 297-306.
- Pérez Vega-F. Socas [intr. trad. y not.], *Publio Ovidio Nasón. Cartas desde el Ponto*, Madrid 2000.
- F. Socas, "El problema del interlocutor en los *Amores* de Ovidio", *Habis* 22 (1991), 223-246.
- B.N. Yamagata, "The Apostrophe in Homer as Part of the Oral Technique", *BICS* 36 (1989), 91-103.