

Las voces de Deyanira en *Heroidas IX* de Ovidio y *Traquinias* de Sófocles  
[The voices of Deianeira in Ovid's *Heroides IX* and Sophocles' *Trachiniae*]

Alba Blázquez Noya\*  
Universidad de Salamanca

**Resumen:** En el presente artículo analizamos comparativamente la voz del personaje de Deyanira en la *Heroida IX* de Ovidio y en su intertexto principal, *Traquinias* de Sófocles. De este análisis inferimos que ambas voces se diferencian dependiendo de la caracterización del personaje en cada obra. La sofoclea reprime, para ser considerada buena esposa, los celos y la rabia provocados por la llegada de Yole a su casa. La ovidiana ya no se reprime y la ironía, fruto de la rabia por estar a punto de perder su condición social de esposa, inunda su voz. Vemos cómo en la voz de la Deyanira de Sófocles predomina el tono de lamento y auto-conmiseración, mientras que la voz de la ovidiana experimenta cambios de tono dependiendo del tema que trate: injetivo cuando habla de Yole, y de lamento irónico al hablar de sí misma y de su matrimonio.

**Abstract:** In this article we make a comparative analysis of the voice of Deianeira in Ovid's *Heroides IX* and its main intertext, Sophocles' *Trachiniae*. From this analysis it can be inferred that the two voices differ according to the character attributed to Deianeira in each work. Sophocles' Deianeira represses the jealousy and rage she feels at Iole's arrival at her house in order to be considered as a good wife. Ovid's Deianeira, nevertheless, does not repress them, and irony, fruit of her fury over being on the verge of losing her social condition of wife, invades her voice. We also see how a tone of lament and self-pity predominates in Sophocles' Deianeira, whereas her voice in Ovid undergoes changes in tone depending on the topic addressed: invective when she talks about Iole and a tone of ironic lament when she speaks of herself and her marriage.

**Palabras clave:** *Heroidas*, Deyanira, *Traquinias*, voces, intertextualidad.

**Keywords:** *Heroides*, Deianeira, *Trachiniae*, voices, intertextuality.

**Recepción:** 09/01/2015

**Aceptación:** 22/02/2015

---

\* **Dirección para correspondencia:** Facultad de Filología. Universidad de Salamanca. Plaza de Anaya s/n, 37008- Salamanca. E-mail: [albablazqueznoya@outlook.es](mailto:albablazqueznoya@outlook.es)

El mito de Deyanira y Heracles<sup>1</sup> ha recibido diferentes tratamientos literarios. En el presente artículo analizamos comparativamente la voz del personaje de Deyanira en dos de ellos, la *Heroida IX* de Ovidio y su intertexto principal<sup>2</sup>, *Traquinias* de Sófocles, partiendo de la base de que el personaje posee un carácter distinto en cada obra.

El mito es el mismo: Deyanira espera en Traquis a su marido Hércules mientras él, ausente desde hace tiempo, se enamora de Yole, princesa de Ecalia, conquista la ciudad y envía a su nueva amada como concubina a su casa con Deyanira. Esta, al verla, teme por su posición de esposa y envía a Hércules un manto impregnado con lo que ella piensa que es un filtro amoroso, pues así se lo presentó el centauro Neso cuando se lo entregó, pero resulta ser un fuerte veneno que acaba con él, y Deyanira se suicida.

Sobre el carácter de la Deyanira de la tragedia hay bastante unanimidad entre los estudiosos. SCOTT (1997: 47) defiende que Deyanira “is a woman whose whole desire in life is to be a good woman”, y por ello necesita reprimir los celos y la ira que le pudiera provocar la inaceptable situación de que su marido introdujera en su propia casa a su nueva concubina<sup>3</sup>. GOWARD (2004: 37), en su introducción a la edición de *Traquinias* de Easterling, recoge esta interpretación tradicional del carácter de Deyanira como inocente, tímida, comprensiva y sin rabia. A estas apreciaciones había añadido antes GASTI (1993: 22) un elemento esencial para entender al personaje: la doble moral del carácter de Deyanira basada en la dicotomía público-privado, que justifica esta represión.

La adaptación de la heroína que llevó a cabo Ovidio en la epístola es muy significativa pues la caracteriza de manera diferente: ya no se reprime, una amarga ironía fruto de la rabia inunda sus palabras<sup>4</sup>, ya no hay muestras de amor. Gran parte

<sup>1</sup> En adelante lo llamaremos “Heracles” cuando nos refiramos al personaje griego y “Hércules” cuando hablemos de su versión latina.

<sup>2</sup> Como ya establecieron BIRT (1877) y STOESSL (1945) [JOLIVET (2001: 111)].

<sup>3</sup> A este respecto señala LÓPEZ FÉREZ (2007: 108): “por los datos de que disponemos en la Atenas del momento no se reprobaba que un varón tuviera relaciones sexuales (con ambos sexos) fuera del matrimonio, pero, en cambio, se censuraba introducir una concubina en el hogar familiar [...]. Nuestra tragedia expone, de modo excepcional en su autor, el deseo sexual de una mujer que echa en falta la presencia de su esposo en el lecho conyugal”.

<sup>4</sup> Coincidimos con HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2003: 125) en que “la Deyanira de Ovidio se muestra irónica desde el principio”, pero discrepamos en la interpretación de la razón y el propósito de la ironía como un intento desconsiderado de ridiculizar al héroe por los celos que le provocan sus aventuras amorosas.

del texto de la *Heroida* está dedicado a recordarle incisivamente a Hércules que su sumisión al amor de Yole le ha arrebatado el honor heroico, pero también encontramos el lamento por su matrimonio. Por tanto, sobre la Deyanira de la *Heroida*, nos parece un buen punto de partida la opinión de JACOBSON (1974: 240), para quien la heroína es una mujer “who is married to a great man and lives through and in her husband’s greatness”, y por ello, para poder seguir compartiendo su honor, le incita a seguir comportándose como un héroe, mientras que, a diferencia con la sofoclea, “loving and being love is of small importance”.

En la *Heroida* se pueden distinguir, a grandes rasgos, dos tonos distintos de la voz de Deyanira: un tono inyectivo que aflora cuando trata el tema de la relación de Hércules y Yole (correspondiente a los versos 1-26, 47-130<sup>5</sup>) y un tono de lamento irónico en los momentos en que habla de sí misma y expresa sus sentimientos (27-46, 131-136, 143-168). En *Traquinias* podemos establecer unas correspondencias con los temas presentes en la *Heroida*: encontramos a Deyanira enfrentada a sus sentimientos por un lado, y a la llegada de Yole por otro. Pero a diferencia del cambio de tono que hemos señalado en la ovidiana, el de la sofoclea se mantiene de manera casi homogénea en el lamento y la auto-conmiseración incluso cuando está hablando sobre la rival Yole. No obstante, la importancia que para la Deyanira de Sófocles tiene conservar públicamente su retrato de buena esposa provoca una ligera variación en su tono de lamento que, si bien es de comprensión y aceptación en la mayoría de sus intervenciones, especialmente cuando habla en público, adquiere un ligero matiz de resentimiento e ironía en algunas ocasiones en las que se encuentra en privado con el Coro de mujeres.

De los dos temas señalados comenzaremos analizando cómo ambas Deyaniras abordan el tema de la relación de Hércules y Yole y qué matices adquieren los tonos de sus voces, empezando por la *Heroida*. Desde el momento en que la Deyanira ovidiana comienza a escribir, su voz presenta un tono crítico e inyectivo<sup>6</sup>. Esto acaba con el estereotipo de que las *Heroidas* comparten repetitivamente el tema del lamento

---

<sup>5</sup> Entre estos versos se encuentra el pasaje que narra la relación de Hércules y Ónfale (47-118), pero lo incluimos aquí porque el tono de la voz de Deyanira en estos versos es el mismo que en los pasajes dedicados al caso de la relación entre Hércules y Yole, pues, como indicaremos, utiliza esta narración como *exemplum* de lo que podría llegar a ocurrir con la nueva amante.

<sup>6</sup> A este respecto es interesante indicar que JOLIVET (2001: 115) señala la rareza de las *uoces amatoriae* en la Deyanira ovidiana, que no adopta el lamento elegíaco de la *puella* enamorada de otras heroínas de la colección.

y el dolor por el abandono de sus amados, pues, como ya hemos apuntado brevemente, la intención de Deyanira no es que Hércules vuelva con ella, sino que recupere mediante sus heroicas acciones el honor perdido por su sumisión amorosa a Yole<sup>7</sup>. El tono invectivo se fundamenta por tanto en este interés de Deyanira por incitar a Hércules a recuperar su condición de héroe: pretende que las críticas le convenzan. Con ello intenta provocar un sentimiento de vergüenza (*pudor*) al destinatario Hércules básicamente mediante dos estrategias: la comparación irónica de su pasado glorioso y su presente deshonoroso (13-26), y la evocación de su estancia junto a la reina lidia Ónfale como sumiso esclavo a modo de *exemplum* de lo que podría llegar a ser su relación con Yole (47-118)<sup>8</sup>. Por ello, cuando se refiere a Yole y a la desheroización de Hércules adquiere una gran importancia el destinatario interno de la carta: la voz de Deyanira se centra en la segunda persona Hércules, puesta de relieve mediante irónicas exclamaciones e interrogaciones retóricas. La escritora necesita el tono crítico para subrayar la presencia del destinatario Hércules en el discurso<sup>9</sup>. Incluso llegan a alcanzar las palabras un matiz amenazante a medida que va aumentando la gravedad de los hechos<sup>10</sup>. Este tono crítico redundante en elevar a la escritora a una posición de superioridad discursiva y moral<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Esta idea es la opuesta a la que defienden otras heroínas de la colección, como por ejemplo Laodamia, que rechazan el ideal de la gloria patriarcal considerando absurdas las empresas bélicas, que no pueden traer ningún tipo de bien, y prefieren a su amado junto a ellas.

<sup>8</sup> En el pasaje de Ónfale (55-118) Deyanira narra la estancia de Hércules como esclavo de la reina lidia, que lo vistió de mujer y le asignó el trabajo de una esclava. Esta historia no tiene referente en *Traquinias* puesto que para esta parte Sófocles y Ovidio parecen haber seguido tradiciones distintas: en la tragedia se menciona la estancia de Heracles en Lidia dos veces pero sin referencias a su aventura amorosa con Ónfale.

<sup>9</sup> Coincidimos con LINDHEIM (2003: 65-66) en que Deyanira convierte a Hércules en el principal protagonista de su narración, definiendo su propia identidad, más que ninguna otra heroína, a partir de la ausencia de su marido y de su condición de esposa de Hércules, de tal manera que el lector interno está influyendo directamente en la narración de la escritora interna. Sin embargo disentimos de Lindheim en que su retrato esté motivado por el deseo amoroso, pues creemos que su motivación es el deseo social de seguir siendo la esposa del héroe.

<sup>10</sup> Nuestra heroína termina diciéndole a Hércules: *I nunc, tolle animos et fortia facta recense*: “Ve ahora, ensalza tu vigor y da cuenta de tus valerosas hazañas” (105), de modo que lo invita sarcásticamente a jactarse de sus hazañas ante su *domina* Ónfale en una escena en la que tiene a esta ante sus ojos ataviada con sus armas expoliadas.

<sup>11</sup> Como ejemplo de esto tenemos los dísticos 19-20 (*Quid nisi notitia est misero quaesita pudori, /Si cumulas stupri facta priora nota?*: “¿Qué consigues sino que tu notoriedad sea cuestionada por esta lamentable vergüenza/ si coronas tus hazañas anteriores con la deshonra de

La Deyanira sofoclea, como amante y fiel esposa de su marido<sup>12</sup>, no comparte con la ovidiana esta actitud crítica e irónica contra Heracles, sino que destaca por su carácter comprensivo. Encontramos únicamente un comentario de reproche irónico<sup>13</sup> hacia Heracles por su infidelidad con Yole, pronunciado ante el coro, cuyo tono es excepcionalmente el más cercano al tono crítico e irónico de la ovidiana: τοιάδ' Ἡρακλῆς, / ὁ πιστὸς ἡμῖν κάγαθὸς καλούμενος, / οἰκοῦρι' ἀντέπεμψε τοῦ μακροῦ χρόνου (Soph. *Trach.* 540-542)<sup>14</sup>.

En la misma línea, es oportuno apuntar que de la voz de la Deyanira ovidiana podemos obtener más información sobre su carácter. Le importa mantener su condición de esposa más que de amada, como queda explícitamente reflejado en las palabras del verso 132, donde manifiesta temer que Yole se convierta en la esposa (*nomine deposito paelicis uxor erit*: “abandonado el apelativo de concubina, será ella la esposa” 132). Y si se muestra celosa no es por perder el amor de Hércules, sino por tener que compartir el honor de su marido con una rival, de manera que podríamos hablar de unos celos sociales más que amorosos<sup>15</sup>. A la sofoclea, sin embargo, lo que le preocupa es lo contrario, perder el amor y la atención de su marido, y dice ante el Coro que teme que, aunque a Heracles se le llame su esposo, en realidad sea el amante de la más joven (Soph. *Trach.* 550-551).

Por otra parte, en la carta, la voz crítica de Deyanira es impulsada desde el principio por su preocupación por la *fama* (con sus dos significados de “renombre” y

---

un estupro?”) y 23-24 (*Coepisti melius quam desinis; ultima primis / Cedunt; dissimiles hic uir et ille puer*: “Comenzaste mejor que acabas; tus últimos actos se inclinan ante los primeros: / no se parecen este hombre y aquel niño”).

<sup>12</sup> El amor por Heracles se hace evidente por las muestras de preocupación por su vida cuando aún no sabe que está de regreso sano y salvo y por la alegría que demuestra al enterarse.

<sup>13</sup> También podemos observar cierto tono irónico emanado de su superioridad social en el enfrentamiento contra el heraldo Licas para que este le cuente la verdad sobre Yole: que es la concubina de su marido. En este enfrentamiento dialéctico, tras insinuarle a Licas que su rápida partida significa que esconde algo le reprocha que le mienta y le invita a decirle la verdad (Soph. *Trach.* 395 ss.).

<sup>14</sup> “De qué modo Heracles, a quien yo llamaba leal y noble, correspondió a mis cuidados de la casa durante tanto tiempo”. Seguimos el texto griego de *Traquinias* de *Perseus Digital Library* [STORR (1913)]. Las traducciones son nuestras.

<sup>15</sup> Una demostración clara de estos celos sociales podemos apreciarla en los versos 109-110 que hablan sobre Ónfale: *Illi procedit rerum mensura tuarum;/ Cede bonis; heres laudis amica tuae* (“A aquella la promociona el tamaño de tus acciones: / Retírate ante los buenos, pues tu amiga es heredera de tu gloria”): ella, como esposa legítima de Hércules, siente que tiene el derecho a compartir la gloria de este.

“rumor”), pues si la gente opina que Hércules es menos heroico por su sumiso amor por Yole, eso la convierte en la esposa no de un héroe, sino de un hombre sin renombre:

*Fama Pelasgiadas subito peruenit in urbes*

*Decolor et factis infitianda tuis*<sup>16</sup>

“Ha llegado de improviso a las ciudades pelasgas un rumor deshonoroso y que deben negar tus hechos”. (3-4)

Sobre la preocupación por la *fama* también encontramos un paralelo con *Traquinias*, pero, como veremos más adelante, no es la *fama* de su marido la que le obsesiona, sino la suya propia.

Otro aspecto relevante sobre el tema de la relación de Hércules y Yole es precisamente qué imagen de esta proyectan ambas Deyaniras. En la epístola, nuestra heroína se retrata como espectadora de la llegada de Yole, una espectadora forzada a ver el espectáculo (*nec mihi, quae patior, dissimulare licet*: “y a mí no me es posible ocultar lo que sufro” 122; *non sinis auerti*: “no permites que la aparten” 123; *inuitis oculis adspicienda*: “-la cautiva- que tienen que ver mis ojos a la fuerza” 124). Esta situación intensifica los sentimientos de angustia que está sufriendo nuestra heroína y los celos sociales que siente porque se muestre en público a la futura nueva esposa, desplazándola a ella. Parece que Deyanira estuviera describiendo una escena en la que Yole como protagonista se adueñara del escenario, utilizando numerosos verbos de movimiento en presente para describir su llegada (*adducitur* 121; *uenit* 124, 125; *ingreditur* 127) que provocan que el pasaje rezume teatralidad. Y nos la describe como una protagonista arrogante y altiva, ostentosa pese a ser una cautiva; en definitiva, la vencedora de Hércules. Esta actitud de Deyanira ante la llegada de Yole en la obra ovidiana es una desviación de la versión sofoclea, donde Deyanira al verla por primera vez, y sin saber que es en realidad la concubina, siente compasión por ella, y aunque es cierto que la reconoce noble por su aspecto, se apiada de su evidente pesar (Soph. *Trach.* 307-313). Más adelante, cuando esta se entera por boca de Licas de la verdad sobre Yole, su reacción es de aceptación (Soph. *Trach.* 459-467), y en ningún momento, ni siquiera en privado, culpa a la concubina<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Para el texto latino que citamos en este artículo seguimos la edición del texto latino de las *Heroidas* de MOYA DEL BAÑO (1986: 60-68) en Alma Mater. La traducción es nuestra.

<sup>17</sup> SCOTT (1997: 35) explica esta reacción de compasión, y no de rabia como cabría esperar, argumentando que Deyanira se identifica con ella, pues ambas son víctimas pasivas de Heracles.

Esta representación tan diferente de la rival es un síntoma de que, como ya adelantamos, el carácter de las heroínas sofoclea y ovidiana es diferente. La ovidiana prácticamente no adopta, como hace la sofoclea, la apariencia demandada socialmente, una apariencia de aceptación, calma e indulgencia que la heroína trágica lucha por conservar estrictamente. Por ello su voz no puede tener un tono crítico como el de la ovidiana, quien no se reprime y no duda en expresarle con reproche a su destinatario Hércules su dolor ni su rechazo ante la situación que está viviendo. En ambas obras, el dolor de Deyanira lo causan principalmente, además del ya analizado tema de la relación de Hércules y Yole, otros dos hechos: en primer lugar, su amargo matrimonio con Hércules, que en las dos obras se traduce en un tono de lamento, con la diferencia de que en la ovidiana está teñido de ironía (Ov. *Epist.* 9, 27-46; Soph. *Trach.* 1-48, 141-177); y en segundo lugar, el descubrimiento del error cometido con el envío del manto, que en ambos casos da lugar a un tono de lamento cargado de auto-conmiseración y de congoja por tener que decidir cómo actuar en adelante (Ov. *Epist.* 9, 143 ss.; Soph. *Trach.* 672-704). A continuación analizaremos este tono elegíaco de la voz de Deyanira con sus distintos matices, comenzando por la queja sobre su matrimonio.

En la *Heroida*, después de insistir en la pérdida de heroicidad de su esposo (1-26), Deyanira se dispone a explicar qué significa ser la esposa de un héroe como Hércules (27-54). Esta parte queda marcadamente separada de lo anterior no solo temáticamente, sino también porque se produce un cambio en el tono del discurso: la partícula *at* que encabeza el primer verso de esta parte (27) marca un giro discursivo y señala la relevancia que adquiere ahora el “yo” de la escritora por delante del destinatario.

*At bene nupta feror, quia nominor Herculis uxor*

“Con todo, se me considera bien casada porque me llaman la esposa de Hércules” (27)

Con estas palabras comienza la parte dedicada al lamento irónico por su amargo matrimonio. Deyanira se ha referido antes a la aventura de Hércules con Yole, a sus temerarias acciones y a sus prolongadas ausencias (1-26); historias de las que es dueña la *fama*, y por ello esperaba que la misma *fama* no la considerase *bene*

*nupta* (27). Sin embargo ocurre lo contrario<sup>18</sup>. Lo que piensan los demás sobre su matrimonio es refutado por la propia Deyanira en el verso 31, donde afirma que estar casada con Hércules *non honor est sed onus species laesura ferentes*: “No es un honor, sino una apariencia que herirá a las que lleven la carga”. Querría que el héroe cumpliera con su compromiso social de esposo, pero él no cumple con sus expectativas, y para expresar esto recurre a un discurso sentencioso y generalizador:

*Quam male inaequales ueniunt ad aratra iuueni,  
tam premitur magno coniuge nupta minor*  
“Tan mal como se avienen al arado dos novillos desiguales  
así es oprimida por un gran marido una esposa más pequeña” (29-30).

Este dístico, que es una cita paremiológica, constituye, en nuestra opinión, una de las claves para entender el carácter de la Deyanira ovidiana<sup>19</sup>. Empezaremos defendiendo nuestra propia traducción del verso 30, basada en que su discurso por lo general carece de tono victimista y no hay nada en las anteriores palabras de Deyanira que lleven a pensar que se siente inferior a él<sup>20</sup>. Traducimos de esta manera pues vemos en *magno* una fuerte carga irónica en la voz de Deyanira que se funda en el doble juego con el significado cuantitativo y cualitativo del término, según el cual se puede estar definiendo a Hércules como un “gran esposo” por su importancia, sus dotes o su linaje<sup>21</sup>, pero también simplemente por su tamaño, su corpulencia<sup>22</sup>. Por

<sup>18</sup> KROON (1995: 351) considera la partícula *at* como una partícula de frustración de expectativas y como tal funciona en este caso.

<sup>19</sup> Aunque utilice un refrán general, Deyanira lo aplica a su situación pensando en Hércules y ella, por ello lo interpretamos desde su perspectiva.

<sup>20</sup> Sobre la traducción del verso 30 en autores españoles encontramos dos tendencias: una compara a los miembros de la pareja por la categoría social de uno de ellos, suavizando así notablemente el significado claro y sin edulcorantes de la frase latina, pues del texto no se deduce que sean distintos por clase social [MOYA DEL BAÑO (1986: 61) y CRISTÓBAL (1994: 143)]; la otra los compara por su propio peso, resultando perjudicado el marido [PÉREZ VEGA (1994: 88 y RAMÍREZ DE VERGER (2010: 173)], una interpretación que olvida el texto latino y especialmente el hecho de que no dejan de ser palabras de lamento de una esposa que precisamente está sufriendo la situación de estar casada con un gran marido. En ambas tendencias de traducción se entiende que la pieza que lastra el arado es la esposa.

<sup>21</sup> De esta manera se entendería en una primera lectura.

<sup>22</sup> No escasean a lo largo de la epístola las referencias al gran tamaño de Hércules [LINDHEIM (2003: 68)]. Si nos detenemos en la acepción cuantitativa de *magno*, observamos cómo esa imagen de la corpulencia de Hércules se encuentra reflejado en el contraste *magno* – *minor* (30), y en los términos *premitur* (30) y *onus* (31).

ello, si el matrimonio es un yugo en el que Deyanira y Hércules están unidos, lo que proclama nuestra heroína es, en efecto, que quien está causando la desigualdad es Hércules, no ella.

Por otra parte y sosteniendo esta interpretación de una Deyanira irónica que se catalogaría a sí misma como una *nupta minor* solo con una amarga auto-ironía, hemos observado en este uso de la paremiología cierto eco intertextual, no verbal, sino de procedimiento, con la Deyanira sofoclea. Esta en su monólogo inicial cita un dicho, tradicional y masculino<sup>23</sup>, que afirma que no se puede saber antes de morir si la vida de los mortales va a resultar buena o mala (Soph. *Trach.* 2-3). Pero en seguida lo refuta diciendo que ella sabe que la suya, incluso antes de llegar al Hades, es triste y difícil (Soph. *Trach.* 3-5), de manera que subvierte el modelo establecido y entra en negociación con él [OBRIST (2011: 185)]. Aunque el contenido de estos refranes es muy distinto en cada obra, este mismo proceso de subversión lo estaría llevando a cabo la Deyanira ovidiana, y no con uno, sino con dos refranes, como veremos a continuación.

En el verso 32 de la epístola encontramos otra cita paremiológica similar a la que veíamos en el dístico 29-30: *siqua uoles apte nubere, nube pari*<sup>24</sup>: “Mujer, si quieres casarte bien, cástate con un igual”. *Nubere* es un verbo cuyo significado es “casarse la mujer”, por ello traducimos “mujer, si quieres casarte bien, cástate con un igual”. Se produce por tanto con ese imperativo un cambio de interlocutor, pues no tenemos el “tú Hércules” que predomina en los versos 1-26, 47-130 y 137-142, sino que esta segunda persona se refiere a la mujer en general<sup>25</sup>. Este cambio de interlocutor supone una muestra de empatía con el grupo social de las mujeres y un recurso que le permite posteriormente aplicar la generalización a su caso concreto. Es interesante señalar que con el mismo tono generalizador y amargo habla al Coro en *Traquinias* sobre lo que significa para la mujer ser esposa de un hombre: la muchacha vive despreocupada en su juventud “ἕως τις ἀντὶ παρθένου γυνή / κληθῆ λάβη τ’ ἐν νυκτὶ φροντίδων μέρος, / ἥτοι πρὸς ἀνδρὸς ἢ τέκνων φοβουμένη” (Soph. *Trach.* 148-150)<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> En breve veremos esto con más detalle.

<sup>24</sup> En las notas de su edición de *Heroidas*, PÉREZ VEGA (1994: 88) señala que Socas ha interpretado que este verso recoge un dicho de Pítaco de Mitilene, constituyendo así una interpolación sapiencial.

<sup>25</sup> Por ello podemos traducir *ferentes* (31) como un femenino, “las que lleven la carga”.

<sup>26</sup> “[...] hasta que una es llamada, en vez de muchacha, esposa, y por la noche obtiene su porción de preocupaciones, temiendo seguramente por el marido o por los hijos”.

Hemos rastreado esta idea de que el matrimonio debe ser igualitario<sup>27</sup> y parece estar muy presente en el imaginario colectivo occidental. En las culturas patriarcales (como la grecorromana y la española), la voz y la razón del varón se presentan como expresión de la totalidad, haciendo que todo lo que no concuerde con ellas sea considerado irracional y, consiguientemente, condenado al silencio<sup>28</sup>. Por ello, es muy significativo que este verso de la *Heroida IX* sea la única ocasión en la que la idea del matrimonio desigual está puesta en boca de una mujer, y más aún, dirigido a la mujer. No es de extrañar entonces que su significado sea distinto del que se encuentra en las ocasiones en las que es expresada por el emisor varón que se dirige a unos receptores varones, pues en esos casos la causa de la desigualdad suele ser la superioridad de la mujer en linaje o riqueza<sup>29</sup>, rompiendo así la construcción de roles de género vigente.

Sin perder de vista los resultados del análisis de los versos de la carta sobre el tópico del matrimonio desigual (27-32), y analizando los versos que se refieren al caso concreto del matrimonio desigual de Deyanira como ejemplo de las sentencias generales (33-54), vamos a ver cómo evoluciona su voz hacia un tono más elegíaco.

*Ipsa domo uidua uotis operata pudicis  
Torqueor, infesto ne uir ab hoste cadat;  
Inter serpentes aprosque auidosque leones  
Iactor et esuros, terna per ora canes.  
Me pecudum fibrae simulacraque inania somni  
Ominaque arcana nocte petita mouent.*

“Yo por mi parte en una casa vacía entregada a virtuosos votos  
me atormento con el temor de que mi marido muera a manos de un  
> encarnizado enemigo.

Entre serpientes y jabalíes y voraces leones  
siento que me arrojan y entre perros dispuestos a mordirme con  
> sus tres bocas.

Me agitan las entrañas de las reses y los vanos fantasmas del sueño  
y los auspicios buscados en el secreto de la noche.” (35-40)

<sup>27</sup> PASCUAL LÓPEZ (2010) observa cómo una determinada concepción de la mujer se encontraba reflejada en las paremias griegas y latinas, y cómo esta ha pervivido en los refranes españoles que derivan de lo clásico. Recoge distintas paremias tanto griegas como latinas.

<sup>28</sup> RIVERA GARRETAS (1994: 193) citado por PASCUAL LÓPEZ (2010: 157).

<sup>29</sup> De entre muchos otros ejemplos recogemos las palabras de Marcial (VIII, 12, 1-4): “*Uxorem quare locupletem ducere nolim. [...] / Inferior matrona suo sit, Prisce, marito: / Non aliter fiunt femina uirque pares* (“No quiero casarme con una mujer rica. [...] La esposa debe ser inferior al marido, no de otra forma son iguales marido y mujer”) [PASCUAL LÓPEZ (2010: 171)].

Con esta voz construye su “yo de buena esposa” aplicándose a sí misma los tópicos del ideal de la buena esposa<sup>30</sup>: la que implora a los dioses por el bienestar de su marido y le espera en casa fiel y castamente deseando estar con él, mientras el desasosiego por lo que pueda ocurrirle la devora. Llega incluso a identificarse con su esposo apropiándose de sus sufrimientos, lo que se refleja en el uso de *iactor* (38)<sup>31</sup> y de *sentitur*<sup>32</sup>.

Esta voz de la escritora de la carta es la más cercana a la voz de la Deyanira de Sófocles. Por ello no es fortuito que en la epístola, de tono predominantemente invectivo, la imagen de esposa preocupada se recoja únicamente en este pasaje con una fuerte alusividad al modelo trágico, donde la voz de Deyanira es una voz elegíaca. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre en *Traquinias*, estos versos de la carta (27-46), aunque sean “de queja” no dejan de estar teñidos por la ironía que predomina en el tratamiento del tema de la pérdida de honor de Hércules, una ironía que no desaparece por completo y le permite conservar el tono crítico contra su marido. Esta, lejos de provocar un efecto humorístico, hace aún más amargo el lamento por tener un marido ausente, en constante peligro y con múltiples amantes; un marido que no está cumpliendo con las obligaciones del matrimonio.

Como acabamos de adelantar, la voz de la Deyanira de la carta en este pasaje de lamento irónico sobre su matrimonio está muy influenciada por la voz de la sofoclea, especialmente la de su primer monólogo<sup>33</sup>: τέλος δ' ἔθηκε Ζεὺς ἀγώνιος καλῶς, / εἰ δὴ καλῶς<sup>34</sup>. Λέχος γὰρ Ἡρακλεῖ κριτὸν / ξυστᾶσ' αἰεὶ τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω, / κείνου προκηραίνουσα: νῦξ γὰρ εἰσάγει / καὶ νῦξ ἀπωθεῖ διαδεδεγμένη πόνον. / κάφύσαμεν δὴ παῖδας, οὐς κείνός ποτε, / γήτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβῶν, / σπείρων μόνον προσεῖδε κάξαμῶν ἅπαξ. / τοιοῦτος αἰὼν εἰς δόμους τε καὶ δόμων /

<sup>30</sup> La *pietas*, fidelidad al marido y castidad entraban en el modelo de virtudes que se les exigían a las matronas romanas. Para cumplir con él la esposa tenía que ser *lanifica*, *casta*, *pia*, *frugi* y *domiseda*. Donde mejor vemos representadas estas virtudes femeninas es en los epitafios, que encargaban y pagaban sus maridos [CANTARELLA (1996: 63-64)].

<sup>31</sup> JACOBSON (1974: 242) señala que el dístico 37-38 representa un cambio de rol metafórico entre Deyanira y Hércules: ella luchando y él afeminado al servicio de Ónfale.

<sup>32</sup> *Arbiter Eurystheus irae Iunonis iniquae / Sentitur nobis iraque longa deae*: “Euristeo, árbitro de la ira de la injusta Juno, / me hace sufrir, y también la ira perenne de la diosa” (45-46).

<sup>33</sup> JOLIVET (2001) señala como intertexto de estos versos de la carta los versos 27 y siguientes de *Traquinias*, refiriéndose de nuevo a los dolores que le ha causado su marcha un poco después (40-42).

<sup>34</sup> Como podemos observar en este comentario, la auto-ironía también es un procedimiento que utiliza la Deyanira de *Traquinias* para lamentarse por su matrimonio.

αἰεὶ τὸν ἄνδρ' ἔπεμπε λατρεύοντά τω. / νῦν δ' ἡνίκ' ἄθλων τῶνδ' ὑπερτελής ἔφω, / ἐνταῦθα δὴ μάλιστα ταρβήσασ' ἔχω<sup>35</sup> (Soph. *Trach.* 26-37); [...] κείνος δ' ὅπου / βέβηκεν οὐδεὶς οἶδε: πλὴν ἐμοὶ πικρὰς / ὠδίνας αὐτοῦ προσβαλὼν ἀποίχεται<sup>36</sup> (Soph. *Trach.* 40-42). Podemos observar también cómo Deyanira se denomina *infelix* (41), de la misma manera que Deyanira en *Traquinias* se denomina *δύστηνος* (16).

Como vemos, en estos versos de la tragedia se recogen varios de los motivos que hemos analizado del pasaje del lamento irónico de Deyanira en la carta. Discursivamente, la forma de aparte teatral, que informa al espectador de los hechos que no procede que sean representados, implica que el discurso está dirigido al espectador externo y no a ningún personaje, de manera similar a cómo en la epístola este pasaje deja a un lado a Hércules como interlocutor. Temáticamente, los dos textos tienen en común el protagonismo del matrimonio infeliz, la larga ausencia de Hércules y las angustiosas noches de espera. En cuanto a la ausencia de Hércules debemos señalar que es un tema que recibe distinto tratamiento en cada una, pues no olvidemos que la Deyanira de la carta ya es concedora desde que comienza a escribir de que Hércules está de vuelta a casa sano y salvo, mientras que en *Traquinias* esta noticia la recibe después de haber pronunciado el monólogo inicial, y al enterarse, cesa en su miedo a la muerte de su marido y exclama de alegría por su regreso (Soph. *Trach.* 200-201). En la epístola no encontramos en ninguna parte un tono de emoción o alegría por el retorno de Hércules<sup>37</sup>, sino que, durante el lamento, el recordatorio de su sufrimiento por la incertidumbre es utilizado como motivo de reproche.

Otro de los temas que aborda la Deyanira ovidiana en su irónico lamento es el de las infidelidades de Hércules. Mientras que la sofoclea no insiste en expresar abiertamente sus celos, Ovidio nos retrata una Deyanira que no tiene reparos en mostrar los celos que le provocan las aventuras amorosas de Hércules. Por ello añade a su lamento sobre su vida de casada la narración de los ilícitos encuentros sexuales de

<sup>35</sup> “Pero el árbitro Zeus estableció un final feliz, si es que se le puede llamar feliz. Pues desde que me uní a Heracles como esposa elegida, siempre alimento un miedo con otro, consumiéndome por él: pues la noche me trae y me quita la angustia tras recibir una nueva. Y tuvimos hijos, que este, como un labrador que tiene un campo alejado, solo vio una vez en la siembra y otra en la siega. Este estilo de vida llevaba al hombre siempre dentro y fuera de casa para servir a alguien. Pero ahora, cuando comienza a alcanzar el fin de sus trabajos, es cuando más asustada estoy”.

<sup>36</sup> “[...] nadie sabe dónde ha ido -Heracles-: solo que está lejos causándome amargo dolor por él”.

<sup>37</sup> Hay una muestra de alegría por el logro de Hércules, no por su regreso, en el primer dístico, utilizada de forma irónica: *Gratulor Oechaliam titulis accedere nostris; / uictorem uictae subcubuisse queror*: “Me congratulo de que Ecalia se sume a nuestros triunfos, / lamento que el vencedor haya sucumbido ante la vencida” (1-2).

Hércules (47- 54). En esta narración vemos con respecto a los versos anteriores (27-46) que el interlocutor en segunda persona Hércules vuelve a aparecer y que el tono cambia y se aleja de la queja volviéndose más patente la invectiva y la crítica, dejando claro que lo que es realmente intolerable es lo que le ha hecho Amor, que a ella le causa dolor y a él deshonor. Este cambio de matiz en el tono se justifica porque son unos versos de transición entre la parte de lamento irónico (27-46) y el pasaje de su relación con Ónfale (55-118), un pasaje de tono totalmente invectivo.

En definitiva, el sufrimiento que expresa la Deyanira ovidiana en su lamento irónico sirve como prueba para convencer a su lector de que, aunque ella es una desgraciada en una situación en la que Hércules está dedicándose a sus hazañas, prefiere con mucho soportar eso (*haec mihi ferre parum*: “soportar esto es para mí poco” 46) a tenerlo a salvo y afeminado (*mollis*) al lado de su amada, pues esto no le trae renombre (*fama*), que es lo que un hombre de bien debe buscar. No obstante, otra forma de *fama* a la que el hombre debe aspirar es al renombre de la familia, algo que depende directamente de la inviolabilidad de la castidad de la esposa [HARDIE (2012: 359-360)]. Eso es lo que ha reivindicado Deyanira para sí misma en esta parte, en contraposición a la imagen que está creando sobre Hércules, al construir su “yo de buena esposa”, que por ser fiel conserva su buen nombre, su *fama* (35-36). Ella es una heroína dentro de su rol, durante su queja reivindica su papel. Por tanto, esta parte de la epístola no es un lamento estéril, sino que sirve para ahondar el discurso crítico contra Hércules.

Por otra parte, en este discurso de lamento irónico, la Deyanira ovidiana da buena muestra de su impotencia y amargura con el uso predominante de los verbos pasivos y deponentes: todo lo que nuestra protagonista hace es esperar, pedir a los dioses y estar atenta a las noticias que puedan llegar sobre él.

*Aucupor infelix incertae murmura famae,  
Speque timor dubia spesque timore cadit.  
Mater abest queriturque deo placuisse potenti,  
Nec pater Amphitryon nec puer Hyllus adest;*  
“Estoy al acecho, infeliz, de los murmullos de la incierta Fama,  
y mi temor desaparece ante una dudosa esperanza, y la esperanza ante  
> el temor.  
Tu madre está lejos y lamenta haber agradado al poderoso dios,  
y ni tu padre Anfitríon ni tu hijo Hilo están presentes.” (41-44)

Esta pasividad la comparte con su predecesora literaria, como señala LINDHEIM (2003: 64-65), quien postula que la Deyanira sofoclea construye para sí una absoluta pasividad a partir del uso de dos metáforas que la instrumentalizan: se compara primero, en referencia al abandono por parte de Heracles, con un campo que el labrador apenas visita (Soph. *Trach.* 31-33), y más adelante, con una tablilla que recogía fielmente las instrucciones que Neso le dio sobre el uso del filtro (Soph. *Trach.* 680-683). Además de impotente, se encuentra sola (43-44)<sup>38</sup>, y sobre este hecho resulta intertextualmente interesante que Hilo, según la versión sofoclea, en el momento de la historia en que se puede situar la escritura de la carta, había salido a buscar a su padre<sup>39</sup>.

En la *Heroida*, después de esta parte dedicada a su matrimonio, el protagonismo del “yo” elegíaco de Deyanira regresa en el verso 131, cuando nuestra protagonista vuelve de nuevo la mirada hacia sí misma [Lindheim (2003: 72)]. Tenemos una voz que expresa sentimientos cercana al monólogo dramático, cuyo referente es un futuro hipotético. Y así lo manifiesta el abrupto *fortisan* (131), que encabeza la proyección de un futuro que Deyanira imagina como posible:

*Forsitan et pulsa Aetolide Deianira*  
*Nomine deposito paelicis uxor erit*  
*Eurytidosque Ioles atque insani Alcidae*  
*Turpia famosus corpora iunget Hymen.*  
“Quizás también, repudiada la etólida Deyanira  
y abandonado el apelativo de concubina, será ella la esposa,  
y un infame Himeneo unirá los cuerpos desvergonzados  
de la Euritida Yole y el loco Alcida.” (131-134)

Se imagina la unión en matrimonio de Yole con Hércules después de haberla repudiado a ella. La Deyanira sofoclea cuenta al Coro que, debido a ese miedo, planea enviar el manto encantado a Heracles, mientras que la ovidiana, habiéndolo enviado ya

<sup>38</sup> En el abandono en el que se encuentra Deyanira en este pasaje ve JOLIVET (2001: 153) una prefiguración irónica de las reflexiones análogas de Heracles en su agonía cuando pide que llamen a los suyos, y señala correspondencias verbales entre ambos pasajes: κάλει δὲ τὴν τάλαιναν Ἀλκμήνην, Διὸς / μάτην ἄκοιτιν: “Llama a la desgraciada Alcmena, esposa de Zeus en vano” (Soph. *Trach.* 1148-1149) se correspondería con el verso 43 de la carta.

<sup>39</sup> CASALI (1995: 507) observa en la mención a la ausencia de Hilo una ironía trágica, pues la marcha de Hilo prelude el desastre dado que, en *Traquinias*, Deyanira lo manda en busca de su padre al principio de la obra, y cuando regresa trae la noticia de la desgracia de Heracles.

en el momento en que escribe, no menciona su plan. En la epístola, frente a esa perspectiva de futuro, se reivindica a sí misma y su historia de amor con Hércules como la única legítima mediante la narración concentrada de los combates que libró por ella, contra Aqueloo y contra Neso (*Me quoque cum multis, sed me sine crimine amasti*: “A mí también, como a muchas, me amaste, pero a mí sin delito” 137). Y lo hace con una fuerte nostalgia del amor que Hércules sintió por ella en el pasado, y de cómo se convirtió en su trofeo en un agón, aunque sin evitar el tono irónico que observamos en una alusión a sus amantes (*cum multis* 137). En la epístola, el relato de esta historia juega un papel que CASALI (1995: 508) ha denominado “parodia de ironía trágica” por la concentración excesiva de información justo antes del desencadenante del avance dramático final: mientras Deyanira escribe su carta llega la fatal noticia.

*Sed quid ego haec refero? scribenti nuntia uenit*

*Fama, uirum tunicae tabe perire meae.*

“¿Pero por qué cuento yo esto? Mientras escribo llega la Fama mensajera de que mi marido se consume por la ponzoña de mi > túnica.” (143-144)<sup>40</sup>

La noticia que contiene este dístico está introducida por una pregunta retórica espontánea y emotiva que marca la idea general de esta última parte: ya nada importa. Así, tenemos en el dístico 143-144 la llegada de una noticia desde fuera de la diégesis<sup>41</sup> que interrumpe a Deyanira mientras está escribiendo (*scribenti* 143) y que introduce una circunstancia nueva en un género estático por definición como es la carta. Esto produce un cambio en el discurso, que abandona la narración del pasado (137-142) para volver la vista al presente mismo de la escritura de la carta. En *Traquinias*, en el momento en que Hilo llega con la noticia, acaba de producirse la *anagnórisis* y Deyanira le está contando al Coro que el trozo de lana que utilizó para impregnar el manto se ha consumido al contacto con la luz, por tanto no podemos abrir una ventana en el intertexto tan claramente como establece BARCHIESI (2001a) para otras *Heroidas*. Además, Ovidio elige prescindir de Hilo, y utiliza la *Fama* que tanto peso ha tenido a lo largo del desarrollo de la carta<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> En el verso 144 aparece la primera referencia a la túnica y al plan en toda la epístola.

<sup>41</sup> Tendríamos una doble diégesis fruto de la doble autoría: la noticia llega desde fuera de la diégesis que crea Deyanira en su carta, pero desde dentro de la que crea Ovidio en la obra.

<sup>42</sup> CASALI (1995: 508) señala que *nuntia ... fama* (143-144) es una transcodificación de la tragedia. En una carta elegíaca no hay sitio para los discursos de los mensajeros, por ello estos se convierten en la *Fama*, que articula el texto de la carta (3,119,143) como la tragedia se articula a través de los discursos de mensajeros.

Después del dístico que introduce el avance dramático (143-144), el tono de lamento de su voz poco tiene que ver con el anterior: es un monólogo dramático emotivo, entrecortado, con numerosas interrogaciones y exclamaciones retóricas que se dirige principalmente a sí misma, una vez que Hércules ha desaparecido como interlocutor<sup>43</sup>. Es por tanto un nuevo matiz del tono elegíaco avalado por las circunstancias, pues la queja versa sobre un tema distinto: ya no se lamenta por su matrimonio, sino por el error cometido. En *Traquinias*, Deyanira se lamenta por su error antes de confirmar que su plan ha sido nefasto, también con un tono de auto-commisericordia más que de preocupación por el bienestar de su marido; en cambio, cuando llega Hilo confirmando sus temores, inmediatamente calla y asume su destino, al contrario que la ovidiana que aún se extiende reflexionando sobre lo ocurrido (143-168). En la *Heroida* justifica su plan de reconquista como algo obligado por dos elementos íntimamente relacionados, el furor (145) y el amor (*me... amantem* 145)<sup>44</sup>, en una interrogación retórica: *quid feci? quo me furor egit amantem?*: “¿Qué he hecho? ¿A dónde, por amar, me ha llevado la locura?” (145). Estas interrogaciones retóricas, como el resto de esta parte, son muy distintas de las que pronunciaba a propósito de Hércules<sup>45</sup>: ha abandonado el tono inyectivo, pues es consciente de que su error anula la imagen de buena esposa que ha creado para ella en la epístola, cuyo capital simbólico sustentaba toda la crítica y la inyectiva contra Hércules. Pero ello no significa que reniegue de su discurso anterior contra su marido y comience a alabarlo: Deyanira es la protagonista de esta parte final, que contiene el lamento por su suerte, su lucha interna por decidir cómo actuar, su apología y su despedida de la vida, como veremos.

Este cambio en la voz no es lo único digno de ser comentado. En el verso 146 aparece por primera vez lo que luego se irá repitiendo a lo largo de esta parte, el estribillo o refrán que ante las circunstancias incita a nuestra heroína al suicidio<sup>46</sup>:

<sup>43</sup> En ese sentido, el verso 145 comienza con la exclamación *ei mihi!*: “¡Ay de mí!”(145), que, como vemos, lanza una queja no por la desgracia de Hércules, sino por la suya propia.

<sup>44</sup> Es significativo que Deyanira haga la única referencia a su amor por Hércules solo cuando, después de enterarse de su error, va a acabar con su vida.

<sup>45</sup> Ya no son sarcásticas, sino que es un tipo de pregunta que se formula en una circunstancia especialmente emotiva para dar salida a los sentimientos, sin un destinatario, típica de los discursos monológicos como es nuestro caso [IGUALADA BELCHÍ (1994: 342-343)].

<sup>46</sup> El uso de esta técnica poética ha sido vista como una razón para considerar la carta espuria [VESSEY (1969: 354)], pero actualmente no se considera así.

*Impia quid dubitas Deianira mori?*

“¡Impía! Deyanira, ¿por qué dudas en morir?” (146, 152, 158, 164)

Señala BARCHIESI (2001b: 112) que este estribillo es como una forma dramática de lamento, el *epithymion*, y lo interpreta como un autorreproche de Deyanira. En esta línea, ni VIARRE (1977: 558) ni LINDHEIM (2003: 74) separan el estribillo de la conciencia de Deyanira. La primera dice que la traiciona su examen de conciencia casi instantáneo y su irresistible tentación de morir. La segunda, que Deyanira deja clara la visión que tiene de sí misma como asesina mediante la reiterada repetición de su propio nombre, teniendo en cuenta el significado de este. Por nuestra parte, lo entendemos como una ruptura de la forma epistolar en la que Deyanira se hace eco directamente de una voz ajena a la suya propia como escritora de la carta, una voz que, como a Barchiesi, nos parece que tiene sus raíces en la forma dramática.

De esta manera, lo interpretamos como una suerte de intervención coral que interactúa con Deyanira, quien actuaría como interlocutora, de la misma manera que en *Traquinias* el Coro era su interlocutor más cercano. Sin embargo, habría una desviación importante con respecto al hipotexto en el carácter de esta “voz coral”, pues lejos de apoyar a Deyanira como hace el Coro en *Traquinias*<sup>47</sup>, es quien le incita a morir, y ese es un aspecto sobre el que tendremos que reflexionar. También buscando en *Traquinias* un intertexto para las palabras de la voz coral, señalaremos que, tras referir al Coro sus fuertes sospechas de que ha cometido un error enviando el manto impregnado, la propia Deyanira declara lo siguiente: *καίτοι δέδοκται, κείνος εἰ σφαλήσεται, / ταύτη σὺν ὄρμηϊ κάμῃ συνθανεῖν ἄμα: / ζῆν γὰρ κακῶς κλύουσιν οὐκ ἀνασχετόν, / ἥτις προτιμᾷ μὴ κακῇ πεφυκέναι*<sup>48</sup> (Soph. *Trach.* 719-722). Es ella misma quien establece la condena, mientras que, como seguiremos argumentando, en la carta esta decisión no parte directamente de la conciencia de Deyanira.

Hay algo más por lo que pensamos que el estribillo no es un autorreproche sino un reproche. Creemos que la primera vez que aparece esta “voz coral” en forma de estribillo (146) también correspondería a esa voz el dístico siguiente (147-148):

---

<sup>47</sup> En *Traquinias* cuando Hilo le desea a su madre la muerte por lo que ha hecho y esta huye, el Coro le dice: *τί σῖγ' ἀφέρπεις; οὐκἀτοισθ' ὀθούνεκα / ξυνηγορεῖς σιγῶσα τῷ κατηγορῶ:* “¿Por qué huyes en silencio? ¿No ves que si te callas das la razón a tu acusador?” (Soph. *Trach.* 813-814).

<sup>48</sup> “En verdad, como muera Heracles, he decidido morir yo también del mismo golpe juntamente: pues vivir oyendo comentarios maliciosos es insoportable para una que prefiere no haber nacido a nacer malvada”.

*Impia quid dubitas Deianira mori?*  
*An tuus in media coniunx lacerabitur Oeta,*  
*Tu sceleris tanti causa superstes eris?*  
*Ecquid adhuc habeo facti cur Herculis uxor / credar?*  
 “¡Impía! Deyanira, ¿por qué dudas en morir?  
 ¿Es que se va a desgarrar tu esposo en medio del Eta  
 y tú, causa de tan gran crimen, vas a sobrevivirle?  
 ¿Qué puedo hacer aún para que se me considere esposa de  
 Hércules?” (146-150)

Esto se fundamenta en dos hechos: primero, que el dístico 147-148 sigue dirigiéndose a Deyanira como interlocutora, y segundo, la especie de dialogismo que se crea entre esa voz y la propia Deyanira. En cuanto al primer argumento, es significativo con respecto al interlocutor que las únicas ocasiones en que este resulta ser una “segunda persona Deyanira” en toda la carta sean el estribillo y este dístico, que se encuentra además a continuación del estribillo. No nos parece casual y por ello lo consideramos como una unidad que corresponde a la misma voz (146-148). Por otra parte, hemos considerado el dístico 149-150 como una contestación de Deyanira, ya en primera persona, a esas palabras de la voz social del 147-148 que le reprochan sobrevivir a su marido (*tuus... coniunx* 147), replicando que por su actuación no debería considerársela su esposa. *Credar* representaría la voz social de la colectividad, cuya presencia en la epístola es constante<sup>49</sup>. Este pensamiento colectivo estaría representado por la voz de la que se hace eco el estribillo, y a la que Deyanira está contestando en el dístico 149-150. Esta “voz coral” colectiva que tiene interiorizada Deyanira le impulsa a suicidarse, y le insiste con urgencia una y otra vez para que deje de escribir y acabe con su vida.

De esta manera, vemos interesante compararlo con *Traquinias* porque la Deyanira sofoclea toma con contundencia la decisión de suicidarse incluso desde antes de que Hilo le deseara un castigo por acabar con su padre. Parecería que lo decide ella autónomamente, sin embargo, vemos reflejado detrás de sus palabras constantemente el juicio de la sociedad y la doble moral que este supone, impulsándola a comportarse estoicamente de cara al público pero permitiendo malas acciones siempre y cuando

<sup>49</sup> Señalamos más ejemplos de representaciones del pensamiento colectivo: *Fama Pelasgiadas subito peruenit in urbes* (3); *At bene nupta feror, quia nominor Herculis uxor* (27); *Haec tamen audieram; licuit non credere famae* (119); *ne uidear fati insidiata tuis* (160).

queden en privado<sup>50</sup>. Opinamos que sería precisamente eso lo que encarna el estribillo de la epístola ovidiana: que el imperativo social funciona incluso en una Deyanira que se ha liberado de la represión de lo “correcto para una mujer buena” y no teme expresarse tal y como se siente aunque ello suponga denigrar a su marido. En *Traquinias*, la responsabilidad en el suicidio de Deyanira que tiene esa voz colectiva, ese juicio crítico de la sociedad, queda finalmente disimulada por la reprimenda de Hilo, que es lo que en última instancia impulsa a Deyanira a la desesperación. Pues bien, esto queda suprimido por Ovidio al eliminar el personaje de Hilo, y puesto que Deyanira no ha dado señales de sentimiento de culpa a lo largo de la carta, podemos concluir que la decisión de acabar con su vida no es tanto de ella misma como del imperativo de la voz social que le pone la espada en las manos. Así pues, creemos que la función del estribillo es mostrarnos la brutal fuerza de las normas sociales y morales: cuando tu marido muere, tú también debes morir<sup>51</sup>, especialmente si su muerte es responsabilidad tuya, por involuntaria que haya sido tu acción. Por eso declara Deyanira: *coniugii mors mea pignus erit!*”; “Mi muerte será la prueba de mi matrimonio!” (150).

Pero el estribillo tiene prisa porque cumpla con lo establecido. Podemos ver así la interacción entre esta voz social y Deyanira, pues mientras ella sigue escribiendo sus últimas reflexiones, el estribillo la interrumpe continuamente apurándola para que termine con su vida de una vez<sup>52</sup>. Volvemos a ver esta misma urgencia en la posición que ocupa el estribillo en su segunda aparición en el verso 151, cuando la heroína comienza a recordar a su familia (*Tu quoque cognosces in me, Meleagre, sororem*<sup>53</sup>: “Tú también reconocerás en mí, Meleagro, a una hermana” 151). La voz social prevé

---

<sup>50</sup> Dice Deyanira cuando consulta al Coro sobre si llevar a término su plan de reconquista: *μόνον παρ' ὑμῶν εἶ στεγοίμεθ'*: *ὡς σκότῳ / καὶν αἰσχρὰ πράσσης, οὔ ποτ' αἰσχύνῃ πεσεῖ*: “Solo pido que lo mantengáis en secreto: porque si haces cosas vergonzosas en secreto, nunca caerás en la vergüenza” (596-597 Soph. *Trach.*). También son dignas de ser recordadas en relación con la importancia de las apariencias sociales otras palabras de Deyanira que ya hemos citado: *ζῆν γὰρ κακῶς κλύουσιν οὐκ ἀνασχετόν* (Soph. *Trach.* 721).

<sup>51</sup> FULKERSON (2002: 77) cita a LORAUX (1987: 7) quien “in her study of women’s death in tragedy, notes that the death of a man seems to require the suicide of his wife”.

<sup>52</sup> Por eso tenemos la aparición del estribillo en cada subparte temática, que son la llegada de la noticia y las reflexiones de Deyanira sobre esta (143-150), la terrible historia de su familia (151-157), su discurso de defensa (159-163) y finalmente las despedidas (165-168).

<sup>53</sup> Es interesante mencionar el vocativo *Meleagre*, que da buena muestra de que en este punto de la epístola el discurso es un monólogo dramático más que un documento que tiene un destinatario.

que se va a entretener y rápidamente le interrumpe en 152, aunque ella continúa con la historia de su familia. Cuenta la historia como una justificación: el que haya matado a su marido es una maldición que le viene de familia (*Heu deuota domus!*: “¡Ay funesta casa!” 152): su madre mató a su hijo pensando que le concedía la inmortalidad, y se suicidó en consecuencia (*exegit ferrum sua per praecordia mater*: “y mi madre atravesó sus entrañas con un puñal” 157). Ahora ella mata a su marido, mientras intentaba recuperarlo para su lecho. El verso 157 resulta una especie de revelación para Deyanira por la que toma la decisión definitiva: si ha cometido el mismo error que su madre, debe darse el mismo castigo, algo que le recuerda el estribillo justo a continuación (158).

Una vez ha tomado su decisión, antes de darse muerte quiere dejar claro que Neso la engañó y que no fue un asesinato intencionado, poniéndose en actitud de súplica absoluta:

*Deprecor hoc unum per iura sacerrima lecti,*

*Ne uidear fatis insidiata tuis.*

*Nessus, ut est audum percussus arundine pectus,*

*«Hic, dixit, uires sanguis amoris habet»*

*Illita Nesseo misi tibi texta ueneno.*

“Suplico solo esto por las leyes santísimas del lecho nupcial,

Que no parezca que he puesto asechanzas contra tu vida:

Neso, cuando su ansioso pecho fue traspasado por la flecha

Dijo: «Esta sangre contiene las fuerzas de amor»

E impregnada con el veneno de Neso te he enviado la túnica.”

(159-163)

En *Traquinias* también tenemos en escena el descubrimiento del engaño de Neso, pero no lo utiliza como justificación. La Deyanira de la carta sí que se defiende<sup>54</sup>, y no parece que sea ante la colectividad, sino ante Hércules, que vuelve como interlocutor de estos versos; sin embargo no deja de utilizar la forma verbal *uidear* que puede presuponer a la sociedad. En seguida el estribillo vuelve a apremiar a Deyanira (164), que por fin cede a la presión de la voz social que le atormenta (*Iamque uale*: “y ya adiós” 165).

<sup>54</sup>No obstante, como ya hemos apuntado, en *Traquinias* no hay justificación alguna.

Solo quedan ya las despedidas (165-168). Aunque puedan verse como fórmulas de cierre de la carta, consideramos que su función va más allá de despedirse de su destinatario, primero, porque sirve para crear un paralelo intertextual con *Traquinias*<sup>55</sup>, y segundo porque, habida cuenta de que nos encontramos en un monólogo dramático, se despide, con un tono entrecortado y espontáneo<sup>56</sup>, de todo aquello que es importante para ella: dice adiós a su familia (165-166), a la vida (167), y deja para el final por su importancia, como buena *uxor*, a su marido y a su hijo:

*Virque (sed o possis!) et puer Hylle, uale.*

“y tú marido mío [¡pero, ojalá pudieras!] y también tú Hilo, hijo  
> mío, adiós.” (168)

Con el último eco de la voz de Deyanira podemos ir concluyendo nuestro trabajo. Hemos visto cómo las voces de ambas Deyaniras se configuran a partir de la caracterización que recibe el personaje en cada obra. A la Deyanira de Sófocles le importan las convenciones sociales y se presenta como la buena esposa que se espera que sea. Su voz tiene un tono predominante de lamento, pero podemos distinguir ciertos matices críticos e irónicos, sobre todo en algunas ocasiones en que se encuentra ante el coro de mujeres, pues en privado puede liberarse ligeramente de las convenciones. En época de Ovidio la mujer vive una situación de mayor libertad que la que vivía en la Atenas del siglo V en la que compuso Sófocles, y por eso la voz de la Deyanira ovidiana puede ser ya más subversiva, como hemos podido ver en su tono crítico e invectivo y su lamento irónico. Sin embargo, no deja de tener interiorizadas una serie de normas sociales que se perciben sobre todo en el pasaje en que se retrata como esposa fiel (27-46) y en la presencia del estribillo de la parte final (143-168) que no deja de tener una ambigüedad residual por la que vemos cómo se aleja de lo esperado en una buena esposa pero a su vez sigue tan apegada a ello que termina acabando con su vida, igual que su predecesora literaria.

---

<sup>55</sup> En *Traquinias* se transmiten las últimas palabras de Deyanira a través del monólogo de la nodriza: «ὦ λέχη τε καὶ νυμφεῖ' ἐμά, / τὸ λοιπὸν ἤδη χείρεθ', ὡς ἔμ' οὔποτε / δέξεσθ' ἔτ' ἐν κοίταισι ταῖσδ' ἐν νάτριαν»: “Lecho y habitación nupcial mías, ya para siempre adiós, porque a mí nunca más me recibirás como esposa en esta cama” (Soph. *Trach.* 920-922).

<sup>56</sup> Véase la aparición reiterada de la conjunción copulativa *et*.

## Referencias bibliográficas

### 1. Ediciones, traducciones y comentarios

#### 1.1 *Heroidas*

- V. CRISTÓBAL (1994): *Ovidio. Heroidas*, Madrid.  
 F. MOYA (1986): *Ovidio. Heroidas, Texto revisado y traducido*, Madrid.  
 A. PÉREZ VEGA (1994): *Ovidio. Cartas de las Heroínas. Ibis*, Madrid.  
 A. RAMÍREZ DE VERGER JAÉN (2010): *Ovidio. Heroides*, Madrid.

#### 1.2 *Traquinias*

- F. STORR (1913): *Sophocles. Vol 2: Ajax, Electra, Trachiniae, Philoctetes. With an English translation by F. Storr*, Loeb Classical Library 21, Londres.

### 2. Estudios

- A. BARCHIESI (2001): “Narrativity and Convention in the *Heroides*”, en *Speaking Volumes*, M. Fox, y S. Marchesi (eds.), Londres, pp. 29-47.  
 A. BARCHIESI (2001): “Future reflexive: Two modes of Allusion and Ovid’s *Heroides*”, en *Speaking Volumes*, M. FOX Y S. MARCHESI (eds.), Londres, pp. 105-127.  
 E. CANTARELLA (1996): *Pasado próximo. Mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*, Madrid.  
 S. CASALI (1995): “Tragic irony in Ovid, *Heroides* 9 and 11”, *CQ* 45, pp. 505-511.  
 L. FULKERSON (2002): “(Un)Sympathetic Magic: A Study of *Heroides* 13”, *AJPh* 123, 1, pp. 61-87.  
 H. GASTI (1993): “Sophocles’ *Trachiniae*: a social or externalized aspect of Deianeira’s morality”, *A&A* 39, pp. 20-28.  
 B. GOWARD (2004): “*Trachiniae*: Introduction”, en *Sophocles: plays. Trachiniae / Sophocles; translation and commentary by R.C. Jebb, P. E. Easterling* (ed.), *Classic commentaries on Greek & Latin texts*, London, pp. 31-48.  
 PH. HARDIE (2012): *Rumour and Renown*, Cambridge.  
 F. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2003): “La Deyanira de Sófocles en los poetas latinos”, *Fortunatae*, 14, pp. 109-127.  
 D. A. IGUALADA BELCHÍ (1994): “Estrategias comunicativas: la pregunta retórica en el español”, *REspLing*, 24, pp. 329-344.

- H. JACOBSON (1974): *Ovid's Heroides*, Princeton.
- J. C. JOLIVET (2001): *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes: Recherches sur l'intertextualité ovidienne*, Rome.
- C. KROON (1995): "Discourse particles in latin. A study of *nam, enim, autem, vero and at*", en *Amsterdam studies in classical philology* 4, A. RIJKSBARON, I. J. F. DE JONG Y H. PINKSTER (eds.), Amsterdam.
- S. H. LINDHEIM (2003): *Mail and Female. Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides*, Wisconsin.
- J. A. LÓPEZ FÉREZ (2007): "Deyanira y Heracles en Sófocles. La esposa y el héroe: dos mundos opuestos", *CFC(G)* 17, pp.97-143.
- N. LORAUX (1987): *Tragic Ways of Killing a Woman*. Trans. Anthony Forster, Cambridge, Mass.
- K. OBRIST (2011): "Deyanira, asesina de Heracles: Un estudio de la coagulación mítica en *Traquinias* a partir del epinicio 5 y el ditirambo 16 de Baquílides", *Veleia* 28, pp. 175-190.
- X. PASCUAL LÓPEZ (2010): "La mujer en la paremiología española de origen latino y griego: ámbito doméstico y vida conyugal", *Itinerarios* 11, pp. 155-173.
- M. M. RIVERA GARRETAS (1994): *Nombrar el mundo en femenino: Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona.
- M. SCOTT (1997): "The character of Deianeira in Sophocles' *Trachiniae*", *AClass* 40, pp. 33-47
- D. W. T. C. VESSEY (1969): "Notes on Ovid, *Heroides* 9", *CQ* 19, pp. 349-361.
- S. VIARRE (1977): "La rhétorique et l'imagination dans la IXe Héroïde Déjanire à Hercule", *Helmantica* 28, pp. 549-560.