Una introducción a Ovidio, según Michael von Albrecht

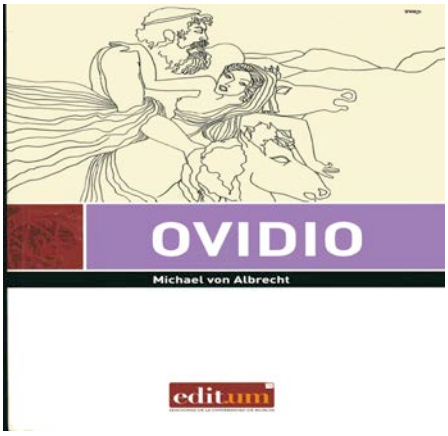
Cristóbal Macías

(cmacias@uma.es)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Reseña de Michael von Albrecht, *Ovidio: Una introducción*, trad. del alemán A. Mauriz Martínez, revisada por F. Moya del Baño y M. von Albrecht, present. F. Moya del Baño, bibliografía ovidiana en España por E. Gallego Moya, Murcia, Universidad, 2014, 475 pp. [ISBN: 978-84-16038-74-9].

***AnMal Electrónica* 40 (2016)**
ISSN 1697-4239



La obra que ahora presentamos[1] es la tercera del profesor Michael von Albrecht publicada por Editum, el sello editorial de la Universidad de Murcia, tras las de *Virgilio* (2012) y *Grandes maestros de la prosa latina* (2013), obra esta última que tuvimos la oportunidad de reseñar también en *AnMal Electrónica*, 37 (2014), pp. 197-206.

Como en las dos ocasiones anteriores, la magnífica y cuidada versión española ha sido llevada a cabo por Antonio Mauriz Martínez y la presentación por la profesora Francisca Moya del Baño, que también ha tomado parte en la revisión. Ahora, como

[1] Este trabajo se ha realizado dentro del marco del proyecto de investigación *Marginalia Classica Hodierna. Tradición y recepción clásica en la cultura de masas contemporánea* (FFI2015-66942-P).

entonces, se ha incluido una amplia bibliografía, obra de Elena Gallego Moya, que relaciona pormenorizadamente las traducciones de las obras de Ovidio en nuestro país a lo largo de la historia, y que reúne un buen número de estudios de investigadores españoles sobre la producción del de Sulmona, que ocupa las pp. 362-449 —amén de una amplia sección de siglas y títulos abreviados (pp. 449-453)—. Por su parte, la bibliografía ovidiana selecta que el autor alemán incluye (pp. 339-361) ofrece información de ediciones, comentarios y estudios de cada una de las obras de Ovidio publicados en los últimos decenios.

Esta «introducción» a Ovidio que, según el autor, «se centra en la obra, no en la vida del poeta» (p. 23) se redactó, en parte, a instancias de Egon Römisch, colega de von Albrecht en Heidelber[2], y es su propósito, dejando atrás generalizaciones de todo tipo, acercarse al Ovidio de los detalles —siguiendo la afirmación de Barbara W. Lloyd, según la cual «Ovid is in the details»—, para lo cual se fija especialmente en el diálogo que sus diversas obras mantienen entre sí.

Tras la obligada parada en la biografía del poeta[3] —«El poeta en su época» (pp. 29-46)—, el autor entra de lleno en el análisis de su obra, proponiendo, en la segunda

[2] La versión alemana vio la luz en Stuttgart, en 2003, en la editorial Phlipp Reclam.

[3] De su repaso por la biografía del autor queremos resaltar varios puntos que von Albrecht pone de relieve: las raíces rurales de este poeta fundamentalmente urbano, raíces que salen a relucir en su gusto por los jardines hermosos y su conocimiento de la flora; su rechazo a esos nuevos ricos de la clase de los *equites* que deben su fortuna a su carrera militar, rechazo que se explica por provenir de una familia aristocrática de rancio abolengo —según von Albrecht, por su procedencia social, además de por el tradicional rechazo itálico al poder central, podría explicarse la actitud fría del autor hacia el dueño de Roma y sus seguidores—; por el momento en que nació, la generación a la que pertenece Ovidio considera la *pax Augusta* como un hecho natural, de forma que no encontraremos en él los agradecimientos al respecto que hallamos en poetas como Virgilio y Horacio, que sí conocieron la violencia y los excesos de la guerra; a pesar de la deuda que Ovidio tiene con la retórica, su genio jamás aceptó las restricciones impuestas por las normas escolares; su rechazo a formar parte de la clase senatorial, a pesar de que por sus orígenes familiares tenía derecho a ello, lo cual no le impidió ocupar cargos menores relacionados con ciertos tipos de tribunales: «Ovidio —igual que Goethe y Heine— figura así entre los poetas versados en leyes» (p. 33); sus contactos con Mesala y su círculo —no se olvide que Marco Valerio Mesala Corvino, miembro de la clase senatorial, mantenía ciertas distancias respecto al emperador— y su intercambio intelectual con Propercio, pese a que este pertenecía al círculo de Mecenas.

parte de este primer capítulo, dividir la obra ovidiana en tres periodos creativos: el primero, dedicado a las elegías amorosas, al que pondría fin *Remedios contra el amor*; el segundo, constituido por *Metamorfosis* y *Fastos*, sus proyectos literarios de mayor amplitud, además de las cartas dobles de *Heroidas* —aunque según von Albrecht, *Heroidas* funcionó como una especie de puente entre estas dos primeras etapas, entre las cuales no es fácil establecer una delimitación clara—; por fin, el último periodo creativo sería el constituido por los cinco libros de *Tristes*, los cuatro de *Pónticas*, además de comenzar la revisión de *Fastos*.

Como es de esperar, en este primer capítulo, antes de entrar de lleno en el análisis de esta tercera etapa, el autor toca el siempre polémico y oscuro motivo del destierro de Ovidio por orden de Augusto, que el propio autor explicaba por un *carmen* (poema) y un *error* (equivocación). El *carmen* es sin duda *El arte de amar*, aunque este no debió ser la causa real de su destierro, sino más bien el haber contemplado, involuntariamente, algo prohibido —por eso quizás su insistencia en la inocencia de Acteón cuando observó a Diana bañarse, frente a la versión vulgata del mito que apunta a la curiosidad del héroe—. A este respecto, entre las hipótesis esbozadas, von Albrecht apoya la posible complicidad de Ovidio en el intento de Julia la Menor por convertir en sucesor al trono a Agripa Póstumo, actitud ésta que Livia, la esposa del emperador, jamás debió perdonar. Esto explicaría por qué las súplicas de Ovidio para su regreso del destierro tampoco surtieron efecto con el sucesor de Augusto, Tiberio.

Tras este capítulo de *incipit* y marco para todo su estudio, el autor emprende el análisis detenido de todas las obras ovidianas de acuerdo con los periodos creativos que distingue: «El poeta del amor», en el capítulo 2 (pp. 47-141); «El poeta de los dioses», en el capítulo 3 (pp. 143-214), y «El poeta del exilio», en el capítulo 4 (pp. 215-283). En su estudio incluye también un breve apartado dedicado a esa extraña obra que es *Ibis* (pp. 285-289), una brevísima alusión a su obra fragmentaria (p. 291) y a sus obras espurias —*Halieutica*, *Nux* y *Consolatio ad Liviam*— (p. 293). Mucho más extensa y llena de datos e interesantes sugerencias es el apartado dedicado a su influencia (pp. 295-317), influencia como poeta del amor, como poeta de los dioses y como poeta del exilio, amén de su influencia en las artes plásticas y en la música, sobre todo de sus *Metamorfosis*. Cierra este repaso a la estructura de su obra una breve Recapitulación (pp. 313-317), así como la mención al amplio

aparato de notas al final que incluye, y que constituye por sí mismo el capítulo 10 (pp. 319-338).

Para el estudio de la obra ovidiana, von Albrecht comienza primero con el análisis detallado de cada uno de los poemas y libros que la componen, para después hacer una suerte de balance general, donde sistematiza lo que ha ido apuntando antes a nivel de detalle.

En cuanto a su faceta como poeta del amor, en *Amores* von Albrecht demuestra que los tres libros que lo componen se estructuran en torno a un poema central y dos que sirven de marco. En el caso del libro primero, el poema que ocupa el centro es el 8, mientras que el marco lo constituyen los poemas 1 y 15, ambos programáticos; en el libro segundo el central es el 10, mientras que el marco lo forman el 6 y el 15 —en este caso, la elegía central, la 10, de tono más reflexivo, constituye el centro de toda la colección—; por fin, el tercero dispone en su centro de dos elegías contrapuestas de temática literaria (poemas 8 y 9), rodeadas por parejas de elegías de temática diversa: según el autor, tendría una estructura especular.

Cualquier estudio de los *Amores* de Ovidio incide, necesariamente, en la peculiaridad del género elegíaco romano, y el de von Albrecht no podía ser una excepción: elegía amorosa subjetiva sin una correspondencia exacta en la literatura griega, pues las elegías griegas arcaicas solían presentar rasgos didácticos y en ellas la enseñanza conllevaba una finalidad social o política. Curiosamente, como recalca el autor, con este didactismo enlaza la elegía amorosa latina cuando se describe como instrumento del cortejo amoroso.

En su caracterización del género elegíaco romano (p. 51), siguiendo en ello a Wilfried Stroh —empleo de la métrica elegíaca; aparición del yo poético actuando o reaccionando, pero nunca como narrador; la devoción del buen amante presentada como *servitium amoris*, que tiene como destinataria a una liberta romana; el hecho de considerar un *furor* la relación amorosa, que se entiende como duradera—, von Albrecht ve ante todo la mano del introductor del género en Roma, Cornelio Galo, al que hay que considerar, por tanto, como padre de la elegía amorosa latina por encima de Catulo.

Por supuesto, Ovidio era consciente de formar parte de la tradición elegíaca latina, en la cual se situaba cronológicamente como el cuarto, tras Galo, Tibulo y Propercio (*T* 4, 10, 54). De ellos, se siente especialmente vinculado con Propercio, cuyas elegías fueron de gran importancia para él, en particular las de carácter

etiológico; del poeta de Asís admira y toma su intento por dar voz a la mujer. Respecto a la tradición elegíaca romana, Ovidio introduce algunas variaciones, como el tratar en cada una de sus elegías uno o dos temas a lo sumo; asimismo, agotó el catálogo temático de la elegía amorosa hasta incluir temas tan realistas —y tan poco esperados en un contexto poético— como la impotencia y el aborto.

Amores, por otra parte, aunque obra primera, exploró nuevos caminos que luego serían continuados en su obra posterior. Así, en ella hay poemas de claro contenido didáctico —conexión, por tanto, con *El arte de amar*—, como cuando en 1, 4 el amante da a su amada una serie de normas de comportamiento en un banquete, así como la idea del amor como milicia (cfr. *A* 1, 9). También encontramos elegías de naturaleza epistolar —conexión con *Heroidas*—, como la 1, 11 y 1, 12, epístolas en las que se ofrece la perspectiva del hombre. Su gusto por las expresiones ingeniosas le vincula con el epigrama[4]. La detallada descripción en *A* 3, 13 de la fiesta falisca de Juno y de su ritual, que adquiere un aspecto de elegía etiológica, se podría considerar una preparación para *Fastos*. Asimismo, su referencia a buen número de mitos —que aparecerán luego en *Metamorfosis*— y las dotes que demuestra como narrador, a pesar de su explícita despedida de la poesía épica en 2, 1, muestran bien a las claras que bajo la piel del poeta del amor late el corazón del gran poeta de los dioses que luego surgirá en sus obras de «épica didáctica»[5].

Respecto a su estilo, este se caracteriza por su claridad y aparente simplicidad, una suerte de estilo llano que será el que también siga en la redacción de sus cartas amorosas: como dice von Albrecht, la retórica utilizada convenientemente «no debe hacerse notar, sino intervenir de modo latente» (p. 60).

Un aspecto particularmente interesante de *Amores* es que, como recalca von Albrecht, nos permite percibir claramente la relación del autor con su tiempo, que podríamos caracterizar por su desdén hacia la política —desprecia la carrera senatorial que por su origen social se abría ante él—, por su desprecio hacia los

[4] Según von Albrecht, Ovidio «dentro de sí llevaba a un autor de epigramas que no llegó a cuajar» (p. 57).

[5] Todo esto implica que el autor, deliberadamente, está abierto a otros géneros, actitud ésta que tiene una plasmación explícita al inicio del libro tercero de *Amores*, cuando, encontrándose el poeta en la encrucijada entre la elegía y la tragedia, el autor decide mantenerse fiel a la elegía antes de afrontar el sublime género trágico.

nuevos ricos y por ende su rechazo al recurso al dinero como fuente de poder[6]. A pesar de su mordaz crítica a la sociedad de su época, Ovidio es «firme defensor de los nuevos tiempos» (p. 69), de forma que no se para en la glorificación de la Roma de antaño, como hiciera Tibulo. Su identidad con su tiempo, que le lleva a ser el augústeo más convencido, no debe entenderse en sentido político, sino cultural. Como hombre atento a los cambios de la época en que vive, es consciente de las mutaciones que se han producido en los roles sexuales, terreno éste en el que está dispuesto a conceder la misma libertad a hombres que a mujeres, otra señal más de su modernidad.

La especial atención que el autor concede a esta primera obra ovidiana se entiende por el particular aprecio que el autor siempre manifestó por ella: Ovidio se encargó personalmente de publicar la segunda edición de *Amores*; él siempre se llamó a sí mismo *tenerorum lusor Amorum*.

Tras su detenido estudio de *Amores*, von Albrecht aborda como un único bloque los tratados ovidianos donde mejor se plasma la «didáctica» del amor: *El arte de amar*, *Remedios contra el amor* y *Sobre la cosmética del rostro femenino*, para lo cual aborda con cierto detalle el contenido de todos ellos. Como es lógico, donde más se detiene es en el primero de los tratados.

Una de las cuestiones que plantea, en particular, *El arte de amar*, es si podemos hablar de una unidad de composición, cuando después de tratar en los libros primero y segundo los consejos de amor dirigidos a los hombres, se añade el tercero, aparentemente, como una especie de reparación dirigida a las mujeres, por el trato poco favorable recibido en los dos primeros libros. Para von Albrecht, estaríamos sin duda ante una obra unitaria, concebida desde el principio con los tres libros que la conforman, para lo cual encuentra varias pruebas significativas: el final del libro segundo sería un «punto de giro», metáfora sacada de las carreras de caballos; ciertos temas de los primeros dos libros son retomados en el tercero en diferente orden, mientras que otros reciben un tratamiento complementario: al papel concedido a la retórica, necesaria para el hombre como cortejador, le corresponde el de la cosmética en el caso de la mujer, dado que ella debe irradiar atractivo para provocar el cortejo.

---

[6] Esto le lleva a aborrecer, en el juego amoroso, el vincular el favor amoroso con regalos de dinero: eso en el caso de la mujer le llevaría a equipararse con una prostituta (p. 67).

Esta idea de una indudable unidad de composición consciente, lleva al autor incluso a sugerir que, dando un paso más, podría verse en *El arte de amar* y en *Remedios contra el amor* una sola obra conjunta compuesta por cuatro libros, pues en ellas la imaginería metafórica es siempre la misma y por el empleo de la «teoría de la doble refracción»: mientras que el libro tercero invierte los roles vistos en los dos primeros, en *Remedios* se invierten de nuevo esos mismos roles —no olvidemos que *Remedios* se dirige sobre todo a los hombres, en su afán por poner freno a la desdicha y al suicidio[7].

De otro lado, si se analiza y compara la doctrina amorosa ovidiana con las anteriores, es indudable que ésta supera a las demás, lo cual constituye otra marca de originalidad del de Sulmona. Es cierto que conserva elementos de las anteriores, como el hecho de tratarse de un arte de «seducir y subyugar» o el buen número de metáforas procedentes del ámbito de la caza. Pero mientras que sus precedentes a veces solo escenifican las doctrinas amorosas en las relaciones entre hombres, dejando lo sexual de lado, como Platón, o se detienen a hacer una interpretación filosófica del matrimonio, como Plutarco, o se llega al extremo de redactar tratados abiertamente pornográficos, que podían contener ilustraciones y que curiosamente se atribuía siempre a mujeres, Ovidio evita tanto la especulación filosófica como la zafia pornografía, moviéndose en el ámbito de la cotidianeidad, donde lo corporal no se evita, sino que se presenta ligado a la psicología.

En el terreno de los vínculos de estos escritos con otros géneros, es evidente su relación con la poesía elegíaca y didáctica, aunque con una diferencia importante: en la elegía amorosa latina lo didáctico no tiene autonomía propia, como sí es observable en *El arte de amar*, obra que también hunde sus raíces en la tradición elegíaca latina y en los propios poemas de Ovidio. A menudo olvidados, von Albrecht también destaca los vínculos con la comedia, sobre todo por su afinidad temática y el para nada serio tratamiento del amor en *El arte de amar*. Finalmente, por servirse del arte de la persuasión para el cortejo, es fundamental el papel de la retórica, sobre todo para la redacción de cartas de amor.

En el terreno del estilo, *El arte de amar* es la primera empresa literaria de Ovidio donde el autor elabora un texto dotado de continuidad. Ello fue aprovechado por el poeta romano para demostrar sus dotes como gran narrador, de las que ya había dado pruebas puntuales en *Amores*. El relato se construye a partir de un gran

[7] Si bien, con ciertos ajustes, su doctrina también podría ser válida para las mujeres.

número de imágenes, comparaciones y excursos con muy diversas indicaciones de valor cultural, donde se alternan la temática mitológica e histórica. Mientras que en *Metamorfosis* las alusiones míticas e históricas tienen valor etiológico, en *El arte de amar* tienen función ejemplificadora.

Por otra parte, *El arte de amar* contiene también una reflexión sobre la concepción que el poeta didáctico tiene sobre sí mismo. Así, desde el proemio, el poeta se eleva a sí mismo y a su propio dolor como fuente de inspiración de su poesía, lejos de las musas o del dios Febo. Es verdad que invoca a Venus, pidiéndole su ayuda, pero lo hace en su calidad de «maestro de Amor», cargo este para el que ha sido nombrado por la propia diosa. Como destaca von Albrecht, invocar la experiencia personal como fuente del quehacer poético pertenece a la tradición de la elegía de amor latina, por lo que, con este gesto, Ovidio ha incluido en la tradición de la poesía didáctica este motivo elegíaco.

Aunque no parece que este fuera su propósito original, es cierto que los tratados didácticos sobre el amor suscitan siempre cuestiones de tipo social. La primordial es el problema de los posibles destinatarios. A este respecto, parece que, en el caso de las mujeres, Ovidio escribiría principalmente para libertas, estrato social intermedio entre las esclavas y prostitutas —dominadas por proxenetas— y las mujeres de clase ecuestre y noble, cuya deshonra prohibían las leyes. Por ello sus constantes advertencias a las mujeres de rango social elevado cuando un contenido pudiera entenderse como una incitación a la lujuria o al adulterio.

Aunque es cierto que una parte muy importante del contenido de estos tratados está dirigido a los hombres, no pueden considerarse como un mero reflejo de la sociedad patriarcal tradicional. De hecho, como subraya von Albrecht, Ovidio es junto a Eurípides y Plutarco el escritor antiguo que mejor comprende el alma femenina. Y aunque predomine en muchos pasajes el egoísmo masculino —es evidente que se trata de una obra escrita por un hombre—, Ovidio evita ciertas manifestaciones de la sociedad patriarcal tradicional como el sadismo hacia las mujeres —recomienda evitar cualquier comportamiento que pudiera ofender o humillar a la pareja—. Asimismo, mientras que en una visión patriarcal tradicional solo se conciben dos tipos de mujeres, el ama de casa y la prostituta[8], Ovidio invoca un tercer tipo de mujer, la compañera, de ahí sus repetidas alusiones a que el gozo

[8] La primera cuidaría de la familia, mientras que la segunda procuraría el placer sexual del hombre.

sea recíproco y su rechazo a que el amor sea comprado o entregado de forma forzada.

El bloque dedicado a Ovidio como poeta del amor se cierra con las *Heroidas*, colección de quince cartas de mujeres dirigidas a sus esposos o amantes masculinos, más tres cartas dobles que cierran el volumen, donde cada carta de mujer va precedida por una de hombre, veintiuna en total, que se agrupan en tres series de siete cartas.

Evidentemente, el género de *Heroidas* es el epistolar, en concreto, se trata de cartas de cortejo. La novedad está en que sea una mujer la autora de la carta y el hombre el cortejado. Además, son muchas las cartas que contienen reproches de mujeres a hombres infieles[9] e irresolutos, sin olvidar aquellas en que se les ruega su regreso y su ayuda. Tampoco faltan cartas de despedida redactadas antes de suicidarse.

Un hecho interesante es cómo se disponen cronológicamente las cartas. En ocasiones se sigue la secuencia cronológica habitual pasado, presente, futuro. A veces, sin embargo, se invierte la cronología: se rememora primero el pasado más reciente para pasar luego a referir los hechos más alejados en el tiempo. Más difícil es la referencia al futuro: a veces se hace aludiendo al inminente desastre, o bien mediante silencios y aposiopesis. También alcanza un gran desarrollo la referencia indirecta mediante imágenes y metáforas.

Una técnica muy empleada también es la de la síncrisis para establecer un contraste entre los personajes, particularmente, entre las rivales amorosas, o entre la actuación de la autora de la carta y su destinatario.

Como ya hiciera en sus análisis anteriores, Von Albrecht se detiene también a analizar aquí el papel de la retórica. Es cierto que las cartas incorporan muchos efectos retóricos por mediación de la tragedia, la épica o la elegía, pero dada la limitación del léxico poético latino el autor debe recurrir a asociaciones léxicas de gran elaboración artística. Por eso el autor prefiere hablar más que de una «retorización de la poesía» de una poetización de los recursos estilísticos de carácter retórico.

Otro aspecto interesante en que se detiene von Albrecht es en la caracterización de los personajes, masculinos y femeninos, en *Heroidas*. En el caso

[9] Es la temática habitual en las cartas de heroínas, bien porque el amante haya sido infiel, bien porque ella sospeche su traición.

de los hombres, solo Aconcio, como pretendiente tenaz y nacido para el matrimonio, salva la honra masculina, pues ni Eneas es tan *pius* ni Aquiles tan digno de aprecio como se le pinta tradicionalmente. En cambio, las mujeres, por lo general, presentan mayor número de facetas y una superioridad intelectual y moral sobre sus parejas. A este respecto, la panoplia de mujeres es bastante amplia: desde jóvenes inmaduras (como Hero o Cánace) hasta mujeres abandonadas tras haber prestado su ayuda desinteresada (como Enone, Ariadna o Dido); también las hay tiernas y sensuales como Laodamía o Safo, sin olvidar el extremo de crueldad encarnado por Medea.

En el terreno de la metapoética, en *Heroídas* se produce una inversión de los papeles del hombre y la mujer si los comparamos con la elegía amorosa, ya que en aquéllas son las mujeres las que hablan y toman la iniciativa en el amor. Además, aquí los destinos amorosos individuales son elevados a la categoría de monumentales. Otro rasgo es la rica y compleja intertextualidad de estos textos: la primera serie de siete cartas mantiene fuertes lazos con la épica y el epilio; la segunda con la tragedia; mientras que en la tercera Ovidio establece un fuerte vínculo con sus propias obras (*Amores*, *Arte de amar* y *Metamorfosis*, sobre todo).

En lo que respecta al Ovidio «poeta de los dioses» (capítulo 3), el análisis se centra en las dos grandes obras mayores de nuestro autor, *Metamorfosis* y *Fastos*, ambas pertenecientes al género didáctico, si bien formal y métricamente están vinculadas con el *epos*.

En cuanto a *Metamorfosis*, se han hecho diversas propuestas para organizar estructuralmente sus 15 libros y 250 mitos aproximadamente. La primera propuesta, la más evidente, es la cronológica, según la cual podríamos distinguir entre un tiempo primigenio (1, 5-451), un tiempo mítico (1, 452-11, 193) y un tiempo histórico (11, 194-15, 870). Sin embargo, según von Albrecht, la estructura que seguramente tuvo el poeta *in mente* era la de dividir los quince libros en tres series de cinco, entre otras cosas, porque solo en los libros 5, 10 y 15 aparecen pasajes de una longitud superior a la normal, cuyos portavoces poseen una especial competencia: el canto de la musa en 5, 269-661; el de Orfeo en 10, 148-739; y el de Pitágoras en 15, 75-478. En estos tres libros las musas tienen un papel y todos ellos van seguidos de un episodio que relata la muerte de una personalidad creadora, en concreto, Aracne (6, 1-145), Orfeo (11, 1-66) y el propio Ovidio (15, 871-879). Asimismo, en la primera serie desempeñan un papel relevante los mitos tebanos, en la segunda los áticos y en

la tercera los troyano-romanos. Es como si el autor hubiera querido enlazar la Roma augústea con sus ilustres antepasados en el marco de lo más parecido a una historia universal. Por último, entre las múltiples leyendas que constituyen la obra nunca tenemos la impresión de salto o ruptura, sino que fue capaz de desarrollar suaves transiciones que dan la idea de continuidad entre las mismas, si bien no siempre es fácil ver la ligazón interior entre sus historias.

En cuanto al género literario de *Metamorfosis*, se deben hacer algunas precisiones. Su gran extensión, su métrica hexamétrica y el intento de abarcar toda clase de contenidos adscribirían la obra a la épica. Sin embargo, el hecho de no presentar unidad ni de personajes ni de acción la asocian con los catálogos en verso y con la poesía didáctica, géneros ambos helenísticos, si bien las *Metamorfosis* se diferencian de los representantes habituales de estos géneros por su extensión. Von Albrecht apuesta por definir la obra como una «monumentalización de una tradición literaria helenística» (p. 165), algo según él típicamente romano, que habría tenido entre sus precursores a los *Heteroiumena* de Nicandro de Colofón, o las *Metamorphoseis* y los *Erotika Pathemata* de Partenio de Nicea, o epilios latinos como *Alciones* de Cicerón o *Esmirna* de Helvio Cinna, todos los cuales abordaban leyendas de metamorfosis de manera colectiva o individual. Esto significa que obras de géneros diferentes desembocaron en las *Metamorfosis* ovidianas, haciendo esta obra comparable, según von Albrecht, a las *Heroidas*, al menos desde un punto de vista metodológico.

También desde el punto de vista del género, es un error contraponer en *Metamorfosis* lo épico a lo elegíaco. Más bien, lo que hace Ovidio es incorporar el amor subjetivo dentro del formato épico de gran extensión; pero, al mismo tiempo, los asuntos y protagonistas de la épica son tratados desde una perspectiva psicológica, como solo la elegía —y el drama— sabe hacer. Por tanto, la mejor definición desde el punto de vista del género es la de que nos encontramos ante una obra híbrida, una creación novedosa, síntesis de géneros diferentes.

Un aspecto a menudo destacado en las *Metamorfosis* por los estudiosos es su fuerza visual y plástica, la «plasticidad de la visión poética» de Ovidio (p. 171), que explicaría por sí sola el que la obra se haya convertido en una fuente de inspiración casi inagotable para escultores y pintores de todas las épocas. A este respecto, von Albrecht sugiere una diferencia fundamental: en las artes plásticas la idea de movimiento surge en la conciencia del espectador solo de manera secundaria y

procede a menudo a través de asociaciones; en cambio, en la poesía, que fluye en una dimensión temporal, el poeta tiene más posibilidades de reproducir el movimiento tanto interior como exterior. Así, aunque no haya nada más irracional y contra natura que la descripción de una metamorfosis, la fuerza de su descripción acaba por convencer al lector de que el extraordinario evento está ocurriendo ante sus propios ojos.

Esta misma idea del cambio que supone la metamorfosis, que tan magistralmente describe el poeta, tiene su traslación a la lengua y a la construcción de la frase, según observa atinadamente von Albrecht. Así, si en la descripción de una metamorfosis se hace un uso repetido de un vocablo, solo exteriormente parecerá que permanece invariable, pues en la práctica mudará de acepción. Además, en la sintaxis, a Ovidio le gusta insertar paréntesis rompiendo así la unidad de la oración, paréntesis en los que, por ejemplo, se pregunta sobre la verosimilitud de lo que se está contemplando.

En el terreno metapoético, ya hemos comentado que las musas solo aparecen al final de cada una de las tres series de libros, y no por casualidad, por lo que cuando se va a narrar una metamorfosis concreta la divinidad a la que se invoca es la misma que provoca la mutación. De otro lado, en el epílogo de la obra, a modo de conclusión, surge la idea de la inmortalidad del poeta. La elevada conciencia que posee de su yo poético se eleva aquí hasta lo cósmico. El poeta se sabe inmune no solo a la destrucción de los hombres, sino también a la cólera de Júpiter, que aquí solo puede ser el propio emperador Augusto.

Para terminar, es evidente que los quince libros de las *Metamorfosis* presentan cosmovisiones divergentes: los libros primero y último ilustran la cosmovisión geocéntrica de la ciencia de entonces (*theologia naturalis*); frente a ella, la cosmovisión mítica, que supone que el universo consta de tres partes —cielo, tierra e infiernos—, solo tiene para Ovidio una validez psicológica, por lo que recurre a ella solo como clave poética. Junto a éstas hay un tercer tipo de *theologia*, la *civilis*, la de la religión del Estado, visible sobre todo, de nuevo, en los libros primero y último. Estas tres concepciones no son excluyentes, sino que se van permeando entre sí a lo largo de la obra. Al final la idea predominante que el poeta nos transmite es la de una especie de «antropocentrismo»: el hombre como origen del resto de criaturas del mundo —piedras, plantas y animales— a través de la metamorfosis.

Respecto a *Fastos*, tenemos el más claro ejemplo de poesía etiológica dentro de la obra ovidiana, en la senda del gran cultivador romano de este tipo de poesía, Propercio, además del creador griego del género, Calímaco y sus *Aitia*. Frente a la organización espacial de Propercio, en *Fastos* Ovidio propone una disposición temporal según el calendario anual. Frente a *Metamorfosis*, aquí el poeta no se esfuerza por desarrollar suaves transiciones, sino que se avanza a saltos. Sin embargo, el genio de Ovidio fue capaz de establecer conexiones muy sutiles entre los diversos episodios, de forma que es posible constatar una cierta unidad temática en cada libro. Así mayo, mes de los *maiores* y la *maiestas*, gira en torno a los temas de la *pietas*, la apoteosis y el catasterismo o metamorfosis estelar, que continúa en el mes de junio.

Asimismo, un análisis detenido de los proemios permite establecer interconexiones entre los libros, en concreto, entre los libros 1 y 2, por un lado, 3 y 4, por otro, y finalmente entre los libros 5 y 6.

Finalmente, a nivel estructural, *Fastos* frente a *Metamorfosis* se construye a partir de la yuxtaposición de fragmentos breves o muy breves: sería una buena demostración de la economía léxica y de la habilidad epigramática de su autor.

De otro lado, como «poesía de los orígenes», en *Fastos* Ovidio establece un diálogo permanente con las musas (cf. *F* 1, 657-660; 4, 193-248). Este diálogo también se establece con la divinidad bajo cuya atribución se haya un mes o día, como Jano al comienzo del libro en el mes de enero o Venus a comienzos del mes de abril.

Los valores predominantes en el libro son la paz, la concordia y la solidaridad, sobre los cuales se basa la alabanza a la época augústea. A este respecto, para Ovidio Venus, como promotora de la solidaridad, es el fundamento de la civilización y la sociedad, mientras en Baco y Minerva se ponen las bases de la cultura. Además, constantemente, Ovidio deja traslucir en este poemario su rechazo a la codicia, a la guerra y a los sacrificios sangrientos.

Aspecto esencial de *Fastos* es el tratamiento de los temas astronómicos, sobre todo a partir de los numerosos relatos sobre metamorfosis estelares (catasterismos), que marcan el paso de lo frágil y transitorio de la vida humana a la perdurabilidad de las estrellas fijas. Esto se contempla desde la perspectiva de la *pietas*, pero también de la ciencia, que en este contexto es considerado por el autor como el auténtico destino del ser humano. A este respecto, según von Albrecht, el tratamiento de los

temas astronómicos no se debería solo a su interés por coincidir con los intereses de Germánico, sino que podría haber sido un intento de colmar el deseo, insatisfecho, de su amigo Propercio de dedicarse en su vejez a las ciencias naturales.

A nivel metapoético, lo más relevante, en nuestra opinión, es cómo, según von Albrecht, en *Fastos* Ovidio no deja de comportarse como un poeta elegíaco amoroso. No en balde sus dioses protectores son Venus y Amor. Sin embargo, también tienen gran importancia Minerva y Baco, cuyo rasgo básico es el *ingenium* —no olvidemos que Baco se menciona aquí como dios de los poetas, de cuya comunidad cultual el propio Ovidio formaba parte—. Esta insistencia en el *ingenium* vincula *Fastos* con los poemas del destierro. Asimismo, los dioses aquí invocados adquieren una dimensión interior: para él, las divinidades de los poetas habitan sobre todo dentro de los seres humanos (*est deus in nobis*, *F* 6,5), por lo que no es posible diferenciarlas del *ingenium*.

Para cerrar este bloque, el maestro alemán considera *Fastos*, de modo global, como una suerte de homenaje a su amigo y precursor Propercio y como prosecución de su obra tardía, más que como el ejercicio de sus obligaciones respecto a Augusto.

El capítulo 4 es el dedicado a la producción ovidiana del exilio, *Tristes* y *Pónticas*, representantes de eso que se ha dado en llamar «elegía dolorosa». En este caso von Albrecht ha preferido analizar consecutivamente todas las elegías que componen cada uno de los libros de que constan ambas obras antes de pasar a hacer su habitual valoración general. Asimismo, las consideraciones sobre la estructura, en el caso de *Tristes*, las hace libro por libro, mientras que en *Pónticas* analiza como un solo bloque los tres primeros libros, que según él constituyen una unidad («obra compacta y uniforme», p. 242), mientras que analiza separadamente el libro 4º.

Desde el punto de vista estructural, en *Tristes* se combinan libros organizados muy artísticamente, como el primero, cuyo marco está constituido por los poemas 1, dirigido al libro, y 11, al lector, mientras que en el centro se sitúa la loa a la esposa; otros, como el segundo, constituyen una pieza única, compacta y uniforme, que consta de dos partes —la 1ª, *T* 2, 1-206; la 2ª, *T* 2, 207-578—, que culminan con la petición al emperador de un exilio más cómodo; el tercero presenta como núcleo la elegía 7, dirigida a Perila, donde hace interesantes observaciones sobre la poesía y el poder, y queda enmarcado por las composiciones 1 y 14, ésta última dirigida al editor; en el cuarto libro los poemas 1, al lector, y 10, a la posteridad, sustentan

todo el entramado, que está dividido en dos partes, la primera que trata temas positivos y la segunda otros negativos, como el efecto corrosivo del tiempo o la queja por el amigo que no le escribe; por fin, el libro quinto presenta una simetría axial, donde las cartas dirigidas a la esposa (2, 5, 11 y 14) presentan una función estructural, mientras que el centro lo ocupa un poema dirigido a una persona que se alegra del mal ajeno.

En cuanto a *Pónticas*, ya hemos destacado la notable uniformidad que presentan los tres primeros libros, por la unidad métrica, la mayor longitud de los poemas y su menor número. Aquí los poemas aparecen agrupados según sus destinatarios según el principio de la simetría axial. Lugar fundamental ocupan las piezas dirigidas a su amigo Cota Máximo, el hijo más joven de Mesala. Por su parte, el libro 4º, cuyo editor no es seguro que haya sido el propio Ovidio, presenta como centro los poemas dirigidos a Suilio, maestro de Germánico (el 8), y al amigo de juventud de Ovidio, Grecino (el 9), mientras que los dedicados a Sexto Pompeyo (1 y 15) sirven de marco, sin olvidar que el 16, dirigido a los poetas romanos, sirve de epílogo.

En cuanto a la caracterización de la poesía del exilio, lo primero que señala el maestro alemán es que en ella se practica una mezcla de géneros e influencias. Así, en *Tristes* se combinan la carta y la elegía, como ya se hiciera en *Heroidas*, mientras que *Pónticas* es inequívocamente una colección de cartas. No faltan tampoco rasgos epigramáticos, como la redacción de su propio epitafio (en *T* 3, 3, 73-76). Las elegías dirigidas a enemigos se conciben como invectivas, cuyo patrón poético se sigue[10]. No faltan tampoco modelos entre los géneros en prosa, como el espejo de príncipes, que se sigue en la elegía dedicada al rey Cotis de Tracia (*P* 2, 9), o el discurso, pues, por ejemplo, el libro segundo de *Tristes* es una apología.

Reconocida la importancia del género epistolar en el origen y la forma de la poesía del exilio, von Albrecht considera digno de atención cómo Ovidio adapta los rasgos de este género en sus elegías, pues el de Sulmona se afana en introducir toda clase de artísticas variaciones en las distintas formas y fórmulas del estilo epistolar. Así, la buena salud del destinatario, por la que se pregunta, contribuye a la felicidad del propio redactor de la misiva; cuando desea buena salud al destinatario, añade que le desea lo que él mismo no tiene. En su repertorio se encuentra también el tipo

[10] A este respecto, lo peor que Ovidio suele desear a un enemigo es compartir su propia suerte de exiliado.

que carta que acompañaba a un regalo. E incluso el escrito de condolencias es usado por el poeta para sus propios fines: su amigo Máximo honra tanto al difunto Celso, que Ovidio adopta como desterrado el papel de muerto para así poder seguir contando con su fidelidad.

Un rasgo muy destacado de estas particulares cartas es que era tal el tiempo que tardaban, supuestamente[11], en ser entregadas a sus destinatarios que carecían de cualquier actualidad, por lo que la imaginación del poeta pasa a suplir aquello de lo que las priva el tiempo. Así, en el poema dedicado a Perila (*T* 3, 7), el poeta se imagina cómo ella, al recibir la carta, se encontraría o bien junto a su madre o entre sus libros, y dejaría todo para leer la misiva y saber cosas del remitente.

En este juego de la imaginación, la carta, aunque mejor habría que decir el intercambio epistolar con el amigo ausente, adopta la forma de un animado *colloquium*, como recuerdo —y sucedáneo— de las conversaciones que antaño mantenían remitente y destinatario en Roma, de ahí que no falten las invitaciones al destinatario para mantener un animado intercambio epistolar (*T* 5, 13, 27-30). La mezcla entre fantasía y carácter dialógico lleva al poeta a imaginar un encuentro con su esposa cuando ambos ya están envejecidos, con la que la carta adquiere una insospechada cualidad visionaria.

Un hecho curioso, puesto ya de relieve por la crítica, es cómo en *Tristes* Ovidio no menciona a los destinatarios, salvo cuando se dirige a su mujer, quizás por temor a perjudicarlos. En cambio, en *Pónticas* la regla cambia: ahora la excepción es cuando no se da el nombre de los receptores. Puede ocurrir o bien que el amigo, por miedo, no quiera que se le mencione por su nombre, o bien por tratarse de un desleal al que el poeta quiere sepultar en el olvido.

Particular interés demuestra von Albrecht en la exposición de la técnica narrativa de los poemas del destierro. Tenemos así, por ejemplo, el uso aquí de la bien conocida técnica ovidiana del retardo de la acción, en concreto, en *T* 1, 3, la elegía donde se describe la despedida de Roma: en vez de uno el poeta pronuncia dos discursos, en medio de sus titubeos; asimismo, con las primeras luces del alba, la mujer retrasa la separación con un nuevo discurso.

[11] En realidad, parece que las cartas desde Tomis no tardaban en llegar a Roma más de diez días, según deja entrever el propio Ovidio (*P* 4, 5, 7 s.), por lo que la queja de Ovidio no deja de ser un motivo literario más.

Frente a la *amplificatio* narrativa cuya mejor ilustración se encuentra en los relatos míticos de *Metamorfosis*, el Ovidio del exilio se vuelve más conciso y lacónico, sin que por ello sus relatos pierdan vivacidad e interés: véase, como ejemplos, el relato de la huida de Medea y del asesinato de su hermano (*T* 3, 9), para explicar el origen del nombre de Tomis —buen ejemplo de poema etiológico—, o el centrado en la batalla por la ciudad de Egiso donde destacó la valentía de Vestal (*P* 4, 7).

Destacable también la rica imaginería de que se sirve Ovidio en estos poemas. El sino del exiliado se asocia a menudo con la muerte. Sus cuitas de desterrado le recuerdan el dolor de las heridas que ni siquiera Esculapio podría curar. También se sirve a menudo de comparaciones, como cuando dice que el destierro se parece a un naufragio y sus amigos se asimilan a la playa salvadora.

Fundamental en este repaso a la producción poética del destierro es aludir a los temas más frecuentes que podemos localizar en ella. El primero, obviamente, es el sino del desterrado: el destino de Ovidio es similar al de Odiseo; al despedirse de su hogar en Roma, lo compara con la conquistada Troya; sus padecimientos de desterrado superan todos los ejemplos conocidos de la historia o el mito, hasta el punto de que rechaza cualquier consuelo proveniente de la filosofía.

Aparte del amor, tema recurrente en esta variante de la poesía elegíaca, amor basado no en un «*pathos* transitorio, sino en un perdurable *ethos*» (p. 264), amor recíproco, amor en la distancia, donde el poeta, quizás por su propia desesperación, pretende cargar en las espaldas de su cónyuge el peso de la negociación para aliviar su destierro —para lo cual se sirve de buen número de ejemplos de mujeres míticas—, es esencial el tema de la amistad. También aquí hay que advertir que es una amistad «interesada» hasta cierto punto: se espera de la lealtad y la *pietas* del amigo que haga las veces de intermediario ante aquel que podría aliviar o anular su exilio. Por eso en las cartas a amigos se ponen como ejemplos parejas de amigos míticos como Aquiles y Patroclo o Niso y Eurífalo.

El hecho de no poder pisar físicamente Roma no le impide trasladarse a ella con la imaginación o sirviéndose de la propia carta como instrumento, como «altavoz» o «telescopio», como dice el maestro alemán. Ello da como resultado una nueva visión de su patria, una Roma imaginaria que el poeta visita virtualmente.

En las cartas dos sentimientos se suceden: el temor y la esperanza. El poeta considera al miedo rasgo de su propia naturaleza y responsable en parte de su

destino, aunque a veces también reprocha ese mismo miedo (*timor*) a su mujer y a sus amigos, acuciado como está por la necesidad de que le sirvan de embajadores ante el emperador. Fuente de miedo es también la naturaleza salvaje del país de destierro. Frente a ese miedo surge a menudo la esperanza, que junto con la nostalgia (*desiderium*) son la base de su energía vital y creativa.

Fundamento de su esperanza es la clemencia natural del *princeps*, que es identificado con el dios Júpiter, aunque, según von Albrecht, «dios» es en este caso un concepto funcional: es la potencia presente que ofrece amparo al ser humano. Ovidio es consciente de que debe a la generosidad del emperador el haber conservado vida, ciudadanía y hacienda, lo cual le anima a pensar que podría conseguir al menos un lugar de destierro más favorable con los oportunos ruegos.

Para terminar este repaso a la poesía del destierro, vamos a detenernos un momento en la concepción que del poeta y la poesía se contiene en estos textos.

A veces, como en *P* 2, 1, el poeta actúa como profeta (*vates*): «su voz es la del dios que habita en su pecho» (p. 274). Asimismo, en *P* 4, 8, 43-66, poema dirigido a Suilio, marido de su hijastra, Ovidio habla de su idea de lo que supone ser poeta: como lo escrito es capaz de superar el fluir del tiempo, el poeta, al escribir, es garante de la inmortalidad, por eso los emperadores recurren a ellos e incluso los dioses cobran vida gracias a su labor.

Por otro lado, está claro que las del destierro son elegías como lamento, a lo cual se adapta particularmente bien el título de la primera obra, *Tristia*, sentido éste que se acomoda bien a la idea que tenían los romanos de que la elegía es, conforme a su condición, ante todo un lamento (*querimonia*), lamento que se agudiza al convertirse en agravio (*querela*) y que solo terminará cuando Ovidio pueda abandonar Tomis.

Ovidio es consciente de que la fuerza de los poemas del destierro procede de la indignación, de las circunstancias personales por las que está pasando. Esto le lleva a lamentarse también por la decadencia de su talento —incluso por su olvido de la lengua materna—, lo cual le hace reclamar indulgencia para aquellos poemas que supuestamente redactó bajo la amenaza de las armas. Como bien observa von Albrecht, todas estas quejas forman parte del estilo y de la estrategia de persuasión de las poesías del exilio, por lo que no deben ser tomadas al pie de la letra.

Llegados a este punto en nuestro repaso por el *Ovidio* de von Albrecht, es momento de hacer balance. De entrada, si el lector ha sido capaz, armado de la paciencia suficiente, de acompañarnos en nuestro recorrido por este libro, estará de acuerdo con nosotros en que lo que el autor considera una «introducción», es en realidad una bien organizada y clarificadora puesta al día de las principales cuestiones que hasta ahora ha suscitado el genio de Sulmona en la crítica más especializada, pero hecha con la aparente sencillez de la que solo son capaces los grandes maestros. Ello permite que incluso el público no especialista pueda acercarse a este libro, comprenderlo y, sobre todo, disfrutarlo, pues el maestro alemán ha omitido todo el aparato erudito innecesario —confinándolo a las notas al final, de modo que no entorpezca la lectura fluida y seguida de los diferentes capítulos—, aparato que, dicho sea de paso, más que contribuir a la comprensión de los autores antiguos, a menudo solo logra oscurecerlos y alejarlos del lector medio interesado en ellos.