

LOS AMORES DE OVIDIO Y EL CONJUNTO DE SU OBRA<sup>+</sup>

MICHAEL VON ALBRECHT  
Universidad de Heidelberg\*

**Summary:** In dieser Arbeit geht es um die Analyse des Werks Amores von Ovid aus unterschiedlichen Perspektiven, aber vor allem als Schlüssel, um die dichterische Entwicklung des Ovids zu verstehen. In dieser zweiten Ausgabe -für uns die einzige- wird bereits das spätere Werk angekündigt: das Verlassen der Elegie und die Zuwendung zur Tragödie und zum Epos.

La primera obra de Ovidio, los *Amores*, fue publicada originariamente en cinco libros sucesivos. De ella sólo poseemos la segunda edición, reducida a tres libros, que apareció en torno al nacimiento de Cristo, aproximadamente al mismo tiempo que el *Arte de amar*. Estudiamos a continuación esta segunda edición y, en particular, sus relaciones con el resto de obras del poeta, relaciones que son, en parte, de naturaleza formal y, en parte, de contenido. En primer lugar, consideramos los problemas de estructura con los que Ovidio se enfrentó en los *Amores*, como también, de forma distinta, en sus obras posteriores. Esta problemática apenas parece haber sido abordada hasta el momento<sup>1</sup>. En segundo lugar, consideramos las relaciones temáticas y genéricas, lingüísticas y poéticas.

---

<sup>+</sup> La versión al español de este artículo ha sido realizada por la Dra. Elena Gallego Moya, Profesora de la Universidad de Alicante.

• **Dirección para correspondencia:** Prof. Dr. M. von Albrecht. Seminar für Klassische Philologie, Universität Heidelberg, Marstallhof 2-4, D-69117 Heidelberg (Alemania).

<sup>1</sup> No se han realizado, según creo, estudios comparativos sobre la estructura de los *Amores* y las *Metamorfosis*. Esta parte de mi artículo fue discutida con colegas y estudiantes en febrero de 1999 durante una estancia en calidad de profesor invitado en la Universidad de Szeged y, después, en una conferencia en Budapest. La segunda parte tiene mucha relación con el epílogo a mi traducción de los *Amores*; sin embargo, no parece superflua una publicación que insista en las tesis y en las lagunas de la investigación, puesto que las traducciones rara vez son reseñadas y sus epílogos, según mi experiencia, son poco tenidos en cuenta por los especialistas. Este trabajo está dedicado a la memoria de Walther Kraus, a quien hemos de agradecer su trabajo sobre Ovidio, que sigue siendo el mejor estudio de conjunto sobre el poeta (muy utilizado desde su aparición en la *Realencyclopaedie*, pero rara vez citado con su nombre).

### 1. Principios estructurales de los *Amores* y de las *Metamorfosis*.

El primer libro de los *Amores* consta de 15 poemas. Los poemas 1 y 15, que sirven de marco, y el 8, situado en el centro, constituyen poemas programáticos. Las elegías 2-7 y 9-14 están ordenadas conforme a su temática paralela. La elegía 2 trata del triunfo militar de Amor; la 9, en correspondencia, de la milicia del amante. En la elegía 3 el poeta confiesa su amor y promete a su muchacha el don de la inmortalidad; la 10 trata sobre regalos, especialmente sobre el de la inmortalidad. Los poemas 4 y 11 contienen elementos didácticos; de forma complementaria se corresponden consumación del amor (5) y negativa (12), quejas nocturnas ante la puerta cerrada (6) y canto al amanecer durante la despedida por la mañana (13), el peinado de la muchacha desbaratado por el amante (7) y por la propia muchacha por medio de tintes nocivos (14).

En el segundo libro, se agrupan en torno a la pieza central, 10, cuatro pares de elegías: 7 y 8; 9a y 9b; 11 y 12; 13 y 14. Dos poemas en forma de apóstrofe, 6 y 15 (al papagayo y al anillo), separados uno de otro, constituyen el marco. El poema central trata significativamente de un doble amor. Es, al mismo tiempo, el corazón de toda la colección. El destinatario es Grecino, el amigo, a quien también está dedicada la pieza central de los tres primeros libros de las *Epístolas desde el Ponto* (6). Las parejas de poemas están relacionadas entre sí por una temática paralela (2 y 3: a un guardián; 13 y 14: aborto) o por contraste, como vemos en 7, donde rechaza indignado el reproche que Corina le hace por amar a su esclava, y en 8, donde el amante pide a la misma esclava que lo recompense por este perjurio. Un contraste existe también entre la despedida en 11 y el júbilo por la consumación del amor en 12. El tema de la "vigilancia" aparece tratado al principio y al final del libro de forma opuesta: allí, al guardián se le pide indulgencia (2 y 3); aquí, al rival, una custodia más severa de la muchacha (19). En general, el libro presenta una estructura simétrica axial, pero con la sutil variación de que al final no aparece el poema "literario" 18 (que se corresponde con 1), sino un festivo e insolente final en 19.

El tercer libro consta -sin contar la elegía 5, que no es auténtica- de 14 poemas. Al contrario que en el primer libro, las elegías no están dispuestas de forma paralela, sino contrapuesta. El centro del libro lo constituyen dos poemas de temática literaria: vida del poeta (8) y muerte del mismo (9). Los poemas 7 y 10, que rodean a éstos, tratan de dos obstáculos al gozo amoroso. La siguiente pareja de elegías nos sitúa ante los frustrados intentos por conseguir a la amada (6) o de lograr desprenderse del amor (11). Los poemas 4 y 12 están dirigidos a personas con las que Ovidio debe "compartir" a Corina: el "esposo" (4) y los lectores (12). En 2 y 13 el poeta asiste, en compañía de una dama distinta en cada ocasión, a una representación festiva. Los poemas 3 y 14 tratan el tema de la "infidelidad y

discreción". La ordenación del tercer libro es en espejo, pero sin pieza central. El poema final (15) está separado de los otros y se corresponde con 1, 1; 1, 15 Y 2, 1.

Por consiguiente, en los *Amores* se suceden una primera parte estructurada en lo esencial de forma paralela y dos partes distribuidas de forma simétrica. Un principio semejante se observa en los primeros libros de las *Metamorfosis*, donde a la estructura paralela de los libros I y II sigue una estructura simétrica en los libros III y IV. En particular se observa un paralelismo entre los libros I y II: visión del mundo y catástrofe cósmica (agua o fuego), siempre seguida de aventuras amorosas de los dioses. Mientras que en los *Amores* el paralelismo se desarrolla en un libro, en las *Metamorfosis*, en cambio, se amplía en relación 2:1, es decir, se extiende a dos libros.

La tercera parte de las *Metamorfosis* presenta una estructura completamente distinta. Contiene, como ha observado W. Ludwig<sup>2</sup> correctamente, los destinos de Cadmo y de su familia. Si intentamos abarcar de una ojeada la organización de esta parte, observamos que tiene una estructura simétrica axial.

A. Cadmo mata a la serpiente de Marte y funda Tebas.

B. Descendencia de Cadmo: Acteón, Semele.

C. Intermedio amoroso: Narciso.

D. Penteo, nieto de Cadmo (y los marineros tirrenos).

C'. Intermedio amoroso: Píramo, Marte y Venus, Leucótoe, Clitie, Salmacis. Castigo de las hijas de Minias.

B'. Descendencia de Cadmo: Ino y Atamante.

A'. Cadmo, con su metamorfosis en serpiente, expía la matanza de la serpiente sagrada.

Los tipos de estructura presentes en las *Metamorfosis* pueden entenderse, por tanto, como extensión de los principios de ordenación empleados en los *Amores*. La estructura simétrica de la sección de Cadmo se corresponde en gran medida con la del segundo libro de *Amores*.

Es posible que esta correspondencia sea todavía mayor. El primer libro de *Amores* contiene 15 poemas, las *Metamorfosis* 15 libros. Si partimos de la estructura del primer libro de *Amores*, habría que suponer que los libros 1, 8 y 15 ocupan una posición especial. En efecto, los libros 1 y 15 se diferencian de los

---

<sup>2</sup> *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin 1965. Mi concepción de la estructura de los libros I y II es algo distinta —cf. *supra*— a la de Ludwig.

restantes por el papel especial de la cosmología científica y de la política. El libro 8 ratifica su posición central por la presencia de temas importantes (temática de artistas, apoteosis, alimento, influencia de Calímaco); algunos de sus temas están también relacionados con los libros que sirven de marco<sup>3</sup>. Habrá que comprobar en el curso de posteriores investigaciones, cómo se comporta la posición especial de los libros 1, 8 y 15 dentro de las *Metamorfosis* con relación a la división pentádica<sup>4</sup> en *ter quinque volumina*.

## II. Relaciones de contenido y de género con las restantes obras de Ovidio.

### 1. *Arte de amar*

Ya en los *Amores* se encuentran elegías de contenido didáctico; así, en 1,4 el amante elegíaco ofrece a su amada detallados preceptos para su comportamiento en los banquetes (cf. después *Arte de amar* 1, 565-608). Los predecesores elegíacos ya habían proporcionado (por ejemplo, Tibulo 1, 4 y 1, 8) enseñanzas sobre el amor. En los *Amores* se tematiza la problemática didáctica. El amante elegíaco experimenta que sus enseñanzas pesan sobre sí mismo (*ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis* 2, 18, 20).

Otro grupo de relaciones con el *Arte de amar* se muestra en la reutilización de motivos de los *Amores* y en su transformación a "lo didáctico", así la simpática escena en la carrera de carros (*Amores* 3, 2; *Arte de amar* 1, 135-170) o el motivo "Me gustan todas" (*Amores* 2, 4; *Arte de amar* 2, 641-680). Los viajes por mar o por tierra aparecen como símbolos significativos en varias elegías; en el *Arte de amar* y en los *Remedios contra el amor* continúan desarrollándose sistemáticamente y reciben una función estructural<sup>5</sup>. Algo parecido puede decirse de la idea de que el amor es una milicia (*Amores* 1, 9 y *Arte de amar* 2, 233-238).

Una mención explícita del *Arte de amar* se puede suponer en 2, 18, 19; pero es característico de la ambivalencia de los *Amores* que el pasaje, si se considera necesario, se pueda relacionar también con elegías de contenido didáctico, como 1,4. El "maestro" del amor es golpeado con sus propias armas: así, en *Amores* 2, 5 la amada lleva a la práctica los preceptos de 1, 4 en perjuicio de quien se los había dado. Independientemente de que Ovidio hubiera trabajado, en el

<sup>3</sup> La posición del libro octavo en la obra general de Ovidio será puesta de relieve por mi alumna de doctorado Chrysanthi Tsitsiou en una Disertación de Heidelberg (de este año).

<sup>4</sup> Para la división pentádica, cf. Alexandra Bartenbach, *Motiv- und Erzählstruktur in Ovids Metamorphosen. Das Verhältnis von Rahmen- und Binnenerzählungen im 5., 10. und 15. Buch von Ovids Metamorphosen*, Frankfurt 1990.

<sup>5</sup> Markus Weber, *Die mythologische Erzählung in Ovids Liebeskunt. Verankerung, Struktur und Funktion*, Frankfurt 1983.

momento de composición de *Amores* 2, 18, en el *Arte de amar*, este lugar permite reconocer que la primera obra de Ovidio en muchos puntos va más allá de sí misma y se refleja en sus obras posteriores.

### 2. *Heroidas*

Ovidio está orgulloso de haber creado el género de las heroidas. Elegías con carácter epistolar se encuentran en los *Amores*, por ejemplo 1, 11 y 1, 12. La elegía de Ovidio 2, 15 es una especie de carta que acompaña a un regalo. Otras elegías también muestran rasgos que recuerdan a cartas; muchas de ellas están dirigidas a un destinatario, al que presentan su ruego.

Los *Amores* conservan en principio la perspectiva del hombre; en eso la poesía de las *Heroidas* constituye un nuevo paso en el desarrollo de Ovidio. Precursores importantes son las elegías que tematizan los pensamientos del sexo femenino (como por ejemplo, el silencioso reproche de la amada en 1, 7), sin olvidar la Ariadna de Catulo en *carm.* 64, pero especialmente Propercio, quien en 1,3 concede la palabra a la abandonada Cintia y presenta a Aretusa escribiendo una carta a Licotas (4,3)<sup>6</sup>.

### 3. *Epigrama*

El epigrama tuvo una fuerte influencia sobre la elegía romana, como puede verse especialmente en algunos poemas de Propercio. De todos los elegíacos, Ovidio es el que más se complace en la agudeza de expresión; en él se ha perdido un epigramático. Aunque no cultiva el epigrama como género, antepone a la segunda edición de sus *Amores* un epigrama; a veces intercala en sus poesías epitafios funerarios, así para el papagayo de Corina (*Amores* 2, 6, 61-62), para Faetón (*Metamorfosis* 2, 327-328) y para sí mismo (*Tristia* 3, 3, 73-76).

### 4. *Tragedia*

En el primer poema del tercer libro de *Amores* encontramos al poeta teniendo que decidir entre elegía y tragedia. De modo semejante a la alegoría de Pródico (Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates* 2, 21-34), en la que Hércules debe decidirse entre la virtud y el vicio, Ovidio escucha por turno los discursos de Tragedia y Elegía. De modo distinto a Hércules, que toma una decisión clara por la virtud y contra el vicio, Ovidio determina en un principio continuar fiel a la elegía, pero después aplicarse a la tragedia. Por consiguiente, el primer poema del tercer

---

<sup>6</sup> El paralelismo con el *Ars* (con el cambio de punto de vista del hombre al de la mujer en el libro tercero) habla ciertamente en favor de la autenticidad de las *Heroidas*.

libro de *Amores* preludia ya el abandono de la elegía amorosa. En el último poema (3, 15) tiene lugar la retirada definitiva. El camino de la elegía a la tragedia es allanado a través de lo que le permiten llevar a cabo los temas de las *Heroidas*, que Ovidio elabora en una forma mixta entre elegía amorosa, monólogo trágico y suasoria retórica. La consideración seria sobre el destino de las mujeres es un denominador común importante de las *Heroidas* y de la tragedia.

### 5. *Fastos*

La elegía 3, 13 presenta al yo elegíaco en compañía de su esposa asistiendo a la fiesta falisca de Juno. La minuciosa descripción del ritual prueba que se trata de un *aition* cultural romano. De este modo, Ovidio se sitúa conscientemente en la tradición de Propercio, que desde el comienzo de su segundo libro se había considerado a sí mismo como el Calímaco romano. En el último libro, Propercio se muestra desde dos perspectivas: por una parte, es poeta del amor, por otra, el poeta romano de los *aitia*. Ambos temas están artísticamente entrelazados. Al final toma la palabra en Propercio la matrona romana Cornelia<sup>7</sup>. Un poco antes del final de su colección de *Amores* señala Ovidio que también él se siente llamado a ser poeta romano de *aitia*. Esto es un paralelismo con Propercio; posiblemente Ovidio proyectó los *Fastos* para llevar a término de una forma sistemática la tarea asumida por Propercio de una poesía de *aitia* romana y calimaquea. De la propia exposición de Ovidio (*Tristia* 4, 10) se desprende que él consideraba la elegía romana como un edificio erigido por varias generaciones. Así, es concebible que después del tímido comienzo en *Amores* 3, 13, por el momento decidiera mantenerse a la espera por si Propercio realizaba más contribuciones a la etilogía romana; y sólo después se dedicara a los *Fastos*, cuando tenía la seguridad de que Propercio no podía o no quería continuar este proyecto. Por tanto, no es demasiado desacertado considerar los *Fastos* como una especie de homenaje póstumo a Propercio -poesía y amistad eran con seguridad para Ovidio motivos más poderosos para la poesía que la política y la religión estatal-.

### 6. *Epos*

A diferencia de otros elegíacos que rechazan la dedicación a la épica y apelan a las modestas pretensiones de su talento "calimaqueo", Ovidio intuye en sí mismo la fuerza para acometer géneros más sublimes (*et satis oris erat* 2, 1, 12); en 1, 1, 2 es claro que materia y forma se corresponden. Ciertamente Ovidio conoce el poder del canto (2, 1, 22 *haec mea tela*), pero en 2,1 se despidе expresamente de la

<sup>7</sup> K. Neumeister: *Die Überwindung der elegischen Liebe bei Propertius* (Frankfurt a.M. 1983).

poesía heroica. En 2, 18 Ovidio se dirige a Macer, que escribe *Antehomerica*. Mientras que los elegíacos se distancian en general del *epos* o buscan superarlo a su manera (por ejemplo, Propercio habla en 2, 1, 14 de las "Iliadas" de su vida amorosa con Cintia), Ovidio no renuncia precisamente por principio a experimentar otros géneros, por elevados que éstos sean. En *Amores* 3, 12 Ovidio menciona numerosos mitos que más tarde aparecen en las *Metamorfosis*. Trataremos sobre esta elegía con más detalle al estudiarla en su relación con la autoconciencia poética de Ovidio.

Se añade que Ovidio en algunas elegías de los *Amores*, se muestra ya como narrador: ya sea en una relación erótico-subjetiva (*Amores* 1, 5)<sup>8</sup> ya mitológica (*Amores* 3, 6 o 3, 10) con detalladas narraciones paradigmáticas de carácter mitológico, en las que se documenta la propensión de los dioses al amor. Esta temática pasa casi sin interrupción a las *Metamorfosis*, en cuyos dos primeros libros el enamoramiento de los dioses constituye uno de los principales temas.

Si hacemos un examen más minucioso de los textos de Ovidio nos damos cuenta de que el abandono de la elegía no es algo que deba sorprendernos. Ya desde la primera elegía de los *Amores* el poeta muestra que trasciende el género. La apelación a su ingenio lo muestra ciertamente como un elegíaco típico (*cf.* también Propercio 3, 2, 25-26), pero, a diferencia de los otros poetas, Ovidio desde el principio es consciente de que su ingenio se alza más allá del género de la elegía amorosa. Los *Amores* son no sólo el final de la elegía amorosa latina, sino también su superación.

### III. Lengua y estilo

A diferencia de Propercio, Ovidio evita expresiones oscuras y difíciles. Su construcción clara de la frase y del verso busca aunar el encanto tibuliano con la energía properciana. En cierto sentido, el "estilo llano"<sup>9</sup> de su elegía puede entenderse como cumplimiento del programa que él dispone para la composición de las cartas de amor. *Sit tibi credibilis sermo consuetaque verba* (*Arte de amar* 1, 467) "Sea tu discurso creíble, escoge palabras corrientes". Y: "¿Quién, a no ser un loco, declamaría delante de su tierna amiga?" (*Arte de amar* 1, 465; *cf.* también 2,

<sup>8</sup> Sobre este poema, *vid.* M. von Albrecht, "Qua arte narrandi Ovidius in *Amoribus* usus sit", in: *Acta conventus omnium gentium Ovidianis studis fovendis*, Tomi, 25.-31.8.1972. Ed. N. Barbu et al. Bukarest, 1976 (erschienen 1977), pp. 57-63.

<sup>9</sup> M. von Albrecht, "Umgangssprachliches in Ovids *Amores*, in Mousopolos Stephanos", *Festschrift Herwig Görgemanns*, Heidelberg, 1998, pp. 20-42.

507). "Declamar" es aquí la expresión técnica para el "monótono recitado" de un ejercicio retórico de declamación conforme a las reglas de la escuela. Para un empleo correcto la retórica no debe evidenciarse, antes bien, debe actuar secretamente (*ars adeo latet arte sua*, [*Metamorfosis* 10, 252]). En ese caso presta nervio (*nervos*) al texto poético; el "brillo" (*nitor*), por el contrario, aparece como un don específico de la poesía (*Epístolas desde el Ponto* 2, 5, 70).

La proximidad al *sermo*, al lenguaje coloquial, la sugieren numerosos medios: elección de palabras, construcción de las frases, microsintaxis (es decir, sintaxis oracional) y macrosintaxis (textual). Ya en las primeras líneas de sus poemas subraya Ovidio el carácter hablado mediante apóstrofes<sup>10</sup>, interjecciones<sup>11</sup>, imperativos<sup>12</sup> o preguntas<sup>13</sup>. Especialmente expresivos son los comienzos de texto con partículas copulativas, adversativas o consecutivas. Sugieren un contexto (no indicado explícitamente) y por medio de este "déficit" reactivo llevan al lector desde la primera palabra al centro del asunto: *Et quisquam ingenuas etiam nunc suspicit artes?* ("Y todavía hay quien estima las artes liberales", *Amores* 3, 8, 1). *At non formosa est, at non bene culta puella?* (aproximadamente: "¡Ahí está mi amada, todo lo contrario a fea e inculta!", *Amores* 3, 7, 1). *Ergo sufficiam reus in nova crimina semper?* (aproximadamente: "¿Voy a sufrir continuamente como un sufrelotodo?", *Amores* 2, 7).

Al carácter dialogado se añade la ambigüedad. Un medio de hacer notar la ambigüedad del interlocutor es el paréntesis, un procedimiento imitado originariamente de la lengua coloquial, que el poeta utiliza magistralmente para la caracterización. El amante excluido pide hipócritamente al guardián de la puerta que se convenza personalmente de que la puerta está húmeda por sus lágrimas. Entre paréntesis nos descubre su pensamiento secreto: "Para poder verlo, abre la puerta" (*Amores* 1, 6, 17). En el texto principal de la queja el joven lisonjea al guardián, al que, sin embargo, entre murmullos manda al diablo en un aparte (*Amores* 1, 6, 41). De modo similar obra la alcahueta. Ella se explaya sobre que quiere hacer rica y feliz a la hermosa joven. Sin embargo, en un comentario aparte dice: "Si tú te vuelves rica, yo tampoco quedaré pobre" (*Amores* 1, 8, 18). Esta técnica casi polifónica (o politonal) - en este caso se me ocurre como adecuada la

<sup>10</sup> Los vocativos por lo general aparecen colocados detrás de otras palabras: ... *Bagoa* (*Amores* 2, 2, 1). ... *stulte* (*Amores* 2, 19, 1). La colocación inicial del apóstrofe (nuestro "¡Amable lector!", "¡Señoras y señores!") es evitada en latín, porque resulta forzada. Bien antiguo, por contra, es el comienzo de los *Hechos de los apóstoles*: "El primer libro lo dediqué, Teófilo....".

<sup>11</sup> *Ei mihi, quod dominam nec vir nec femina servas* (*Amores* 2, 3, 1).

<sup>12</sup> *Esse deos, i. crede!* (*Amores* 3, 3, 1). *Adde manus in vincla meas!* (*Amores* 1, 7, 1).

<sup>13</sup> *Esse quid hoc dicam?* (*Amores* 1, 2, 1).



denominación "two voices"- la seguirá desarrollando Ovidio después en las narraciones de mitos y en los monólogos<sup>14</sup>.

Ovidio pone tales medios, que la lengua hablada le ofrece abundantemente, al servicio de la *enárgeia*, del relato vívido. La captación de los sentidos es uno de sus objetivos principales. Apela no sólo a los ojos y oídos, sino también al sentido del tacto. Hace esto por medio de un clímax ascendente: *vidi tetigique* (*Amores* 1, 5, 19) o por medio de atributos que suponen contacto corporal: por ejemplo *habiles* (1, 4, 37) o *apta premi* (1, 5, 20) para la forma de su pecho.

Una rica cosecha proporciona también la ambivalencia de las palabras, lo *ambiguuum*, aunque aquí se exige mucho tacto por parte de los traductores -un paso más allá y abandonamos el campo de lo estético-. La sutil aplicación de Ovidio de la broma, el humor y la ironía se escapa a una descripción exacta. Ovidio nunca es tosco o vulgar. El lector reflexivo observará por sí mismo con placer cómo se utiliza aquí cada rasgo. No queremos quitarle la satisfacción de descubrirlo; por ello, interrumpimos aquí el análisis de los medios de estilo.

Los hallazgos lingüísticos de los *Amores* no son rechazados en las obras posteriores, sino llevados más lejos. Hermann Tränkle ha descubierto elementos de la lengua elegíaca en las *Metamorfosis* en un revolucionario artículo<sup>15</sup>. Un aspecto que no ha vuelto a abordarse desde las primeras décadas del siglo XX es en qué medida también en las *Metamorfosis* el poeta piensa en dísticos. Sólo señalamos la problemática y avanzamos hacia cosas quizá más importantes.

#### IV. Autoconciencia poética

Como elegíaco, Ovidio continúa la tradición fundada por Galo de la elegía de cortejo<sup>16</sup>, que pretende "ablandar" a la amada. Ciertamente se siente -como los primeros elegíacos- herido por el dios del amor, y sus fuentes de inspiración siguen siendo los dioses del amor y la amada; pero ya desde la primera elegía el marco es de tono literario; el poeta se presenta ahora no como el que ama, sino como el que escribe: en ese momento, puesto que quiere cantar en versos épicos un tema heroico elevado, Amor le roba en cada segunda línea un pie de verso, de modo que surgen los dísticos elegíacos. De repente, el autor se convierte en elegíaco del amor, incluso antes de haber encontrado una muchacha (al final del poema debe Amor sin tardanza reparar el flechazo olvidado).

<sup>14</sup> Cf. M. von Albrecht, *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen*, Hildesheim (1963), 2. Auflage, 1994, bes. 145 f.

<sup>15</sup> H. Tränkle, "Elegisches in Ovids Metamorphosen", *Hermes* 91, 1963, pp. 459-476.

<sup>16</sup> W. Stroh, *Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung*, Amsterdam 1970.

El carácter fundamental "erótico-subjetivo" de la elegía amorosa romana como género presupone ahora, sin duda, (al menos como ficción) la unión personal de poeta y amante elegíaco, un axioma que algunas veces no ha sido suficientemente considerado en la investigación. Entre la "realidad" (dentro de la ficción poética) marcada<sup>17</sup> de las experiencias de amor y el indiscutible hecho de que Corina ha sido dada a conocer ("publicada") por Ovidio gracias a su libro, domina un juego de intercambio dialéctico. En torno al final de la colección, Ovidio verbaliza esta situación paradójica en una elegía poética muy sugestiva (*Amores* 3, 12).

La forma es altamente original; en cierto sentido esta elegía señala un final de trayecto de los *Amores*. Ovidio se queja de que su público le ha hecho perder a Corina. Ella ha sido conocida por su poesía; así la ha entregado a la opinión pública. Otros se han dado cuenta de lo que valía y la han distanciado de él. La creación literaria de Ovidio (él lo quiere así aquí) repercute en las elegías de forma inesperada en su supuesta situación de vida "real".

Distintos planos, de la realidad y de la poética, aparecen en un mutuo juego: la elegía amorosa romana procede de la "realidad" de la experiencia de amor personal; en cierto sentido los lectores de Ovidio (como él los describe) tienen razón al considerar a Corina una persona real y al tratarla conforme a ello (se enamoran de ella y le arrebatan su amor). Ovidio, que quiere evitar esta consecuencia, trasciende el plano evidente de una poética elegíaca específica para llegar a un estrato más profundo: la poesía como creación mítica y ficción explícita. Es algo que se conoce, por lo demás, de la poética del *epos* y del drama. La argumentación del poema persigue como finalidad demostrar que los poetas no tienen ninguna pretensión de ser tomados en serio como documentos históricos, antes bien, se les concede en general que den rienda suelta a su fantasía (3, 12, 19 y 41ss.). Como prueba aparecen aquí numerosos mitos, cuya inverosimilitud es bastante manifiesta. De ello deduce el poeta que sus lectores tampoco deberían haber dado ningún crédito a su alabanza de Corina (3, 12, 43ss.). En ese caso el poeta (identificado a la manera de la elegía amorosa con el amante) no habría perdido a su amada (conforme a la fingida vida "real" en el género). Evidentemente todo ello es una defensa de la inverosimilitud de la poesía: la temática de Corina y los libros de Corina (*Amores*) se han llevado a sí mismos *ad absurdum*. Se trata

---

<sup>17</sup> Esto no concluye de ningún modo que el yo elegíaco en Ovidio (como ya en Tibulo) pueda suponer rasgos de tipo ideal; cf. W. Kraus, "Zur Idealität des "Ich" und der Situation in der römischen Elegie", in: *Ideen und Formen, Festschr. H. Friedrich*, Frankfurt o. J., pp. 153-163.

claramente de la "mentira" como característica típica de la poesía. Temas alejados de la realidad son considerados como típicamente poéticos. Así, Ovidio quiere provocar la impresión de que la poesía amorosa es, en esta relación, sólo un caso especial de la poesía en general.

La referencia a la teoría poética "mitopoética" (teoría ajena realmente a la elegía) permite ver indirectamente que la elegía sigue otras reglas y (dentro de su propia ficción) exige una interpretación "literal". (El hecho de que la "realidad" representada deba ser naturalmente transferible, es decir, un tipo ideal de situación, es cosa distinta. El lector, ciertamente, debe resultar preocupado personalmente por la lectura, como concluye la primera elegía del libro segundo). Pero al mismo tiempo, Ovidio permite observar inequívocamente en *Amores* 3, 12, que hay también otras poéticas además de la de la elegía romana amorosa. Remite con ello a una situación fundamental que permanece más allá de la temática erótica como condición del desarrollo literario, que él ya ha evocado al comienzo de los libros primero y segundo. Su ingenio, a pesar del papel de Corina como motor (de la que por cierto no se trata en los poemas del comienzo, a diferencia de lo que ocurre en la última poesía de la colección, la 3, 12), no está limitado, en principio, a una determinada materia o a un determinado género. La fuerza universal creadora de mitos, que el poeta muestra, se conservará en obras posteriores (por ejemplo, en las *Metamorfosis*). Es digno de mención que la inminente incidencia de la poesía sobre la existencia del poeta (como se puede observar más tarde con su destierro) es elevada ya aquí en los *Amores* a tema fundamental. Por tanto, el tratamiento del tema de "Corina" muestra en sus múltiples relaciones que la conciencia del poeta trasciende la limitación del género.

La misma presencia de un metaplano de la autoconciencia poética es también, por lo demás, característica de los *Amores*. Así, por ejemplo, el tópico calimaqueo de la *recusatio*<sup>18</sup> es tratado de modo completamente personal. No se trata de rechazar el tratamiento de temas sublimes bajo la apelación al propio talento "modesto", como vemos que ocurre en el prólogo de los *Aitia* de Calímaco o en la égloga sexta de Virgilio. No, Ovidio no calla sus méritos: es plenamente consciente de la grandeza de su talento y de su capacidad fundamental de dominar temas y géneros literarios elevados, y lo dice a sus lectores incluso expresamente: *et satis oris erat* (*Amores* 2, 1, 12). Su voz se formó para esta tarea y mantuvo su aliento de modo muy adecuado. Al poeta le están abiertos desde el principio todos los caminos. Que escriba elegías es casi una casualidad: Amor le ha jugado una

---

<sup>18</sup> W. Wimmel, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusterzeit*, Wiesbaden 1960.

mala pasada. La apertura del autor a otros géneros literarios está ya tematizada en el tercer libro de *Amores*.

Al principio del libro tercero el poeta -como en otro tiempo Hércules entre la virtud y el vicio- está a medio camino entre elegía y tragedia; todavía una última vez Ovidio permanece fiel a la elegía, antes de dedicarse al elevado *genos*. La despedida del género también se establece en tono literario. Un paso más para el abandono del género "elegía amorosa" se da en 3, 12. La apelación a la fuerza creadora de mitos del poeta en 3, 12 puede introducir dentro de la elegía amorosa romana una poética "de otro tipo" (oponer al mundo "vivido" de la elegía el mundo suprapersonal, del mito, conformado de forma fantástica), pero una poética de este tipo no es algo nuevo en los *Amores* de Ovidio: al principio del libro segundo el autor incluso sostiene en la mano a Júpiter y su rayo (2, 1, 15-18). No deja ninguna duda en relación a que no está entregado enteramente a su tema; el alejamiento ha sido planeado también desde el principio.

El poeta, que ha dado al público a su Corina y la ha perdido, tiene que volver a su propio *ingenium* y reflexiona sobre sus posibilidades. El *nos* anafórico (3, 12, 21-23) y las siguientes repeticiones de formas de la primera persona del plural (3, 12, 23-31) constituyen, en cierto modo, un himno al poder que tiene la poesía para conformar una nueva realidad *sui iuris*. Aparentemente la elegía 3, 12 quiere reducir la verosimilitud de la poesía; de forma velada muestra que la realidad creada por los poetas sigue sus propias leyes. El hecho de que Ovidio considere esto último como algo sólido lo demostrará a través de su decisión de escribir las *Metamorfosis*. Por medio del contraste entre estructura superficial y profunda surge un cierto estado de suspense; de ello habla, en parte, la impresión de "ligereza" que provoca en el lector la poesía de Ovidio.

Incluso la declaración posterior de independencia del poeta y la apelación al propio *ingenium* en oposición al poder central político (como nos sale al encuentro en los poemas del destierro, especialmente, por ejemplo, en *Tristia* 3, 7)<sup>19</sup> está ya en los *Amores* "Ahí estaba Tebas, Troya, las hazañas de César. ¡No! Corina fue la única que despertó mi talento" (*Amores* 3, 12, 15-16). Desde la *Odisea* (1, 346ss.), los poetas manifiestan su independencia con sólo la libre elección del tema. La autonomía del poeta, como Ovidio experimenta y formula en el destierro bajo una presión externa, se prepara como experiencia ya en los *Amores*<sup>20</sup>. Todavía en las *Epístolas desde el Ponto* (4, 8, 55: *di quoque carminibus, si fas est dicere, fiunt*) -no menos orgulloso y libre que Horacio en el cuarto libro de Odas, desdeñado éste

<sup>19</sup> Vid. M. von Albrecht, *Römische Poesie*, 2. Auflage, Tübingen, 1995, pp. 219-230.

<sup>20</sup> Cf. M. von Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur*, 2. Auflage, München, 1994, p. 578.

sin motivos como poesía cortesana- Ovidio llamará la atención sobre el poder "teogónico" de su poesía. Mientras que Propercio en la última poesía del libro segundo (2, 34) habla abiertamente del poder de su poesía, Ovidio da un paso más: transforma y complica este pensamiento<sup>21</sup>. La idea supuesta en los *Amores* de un poeta que sostiene en la mano a Júpiter, las nubes y el rayo, no está muy lejos de la imagen que más tarde Macrobio (*Saturnalia* 5, 1, 18-2, 2) formulará de Virgilio: el poeta se asemeja a la naturaleza creadora, ciertamente a la divinidad. Y de nuevo leemos ya en los *Amores* (3, 8, 18): *sunt etiam qui nos numen habere putent*.

## V. Conclusión

La segunda edición de los *Amores* de Ovidio -sólo de ésta podemos permitirnos un juicio- proporciona al lector, en un distanciamiento consciente, una imagen no sólo del género "elegía amorosa", sino también -y esto es lo que nos ha ocupado aquí especialmente- del conjunto de la obra de Ovidio, tal como la imaginó entonces el poeta. (Solamente de la poesía del destierro no tenía el autor, como es natural, ningún proyecto; un hecho que confirma indirectamente que el destierro no es precisamente una ficción inventada por el poeta). Si se echa una ojeada a la magnitud del horizonte poético que predomina en la segunda edición de los *Amores* y la ampliación, que actúa en diferentes direcciones, de la elegía amorosa romana, en el más estrecho sentido de la palabra, se comprende por qué Ovidio en los años posteriores quedó perpetuado no tanto como poeta de las *Metamorfosis* o de la tragedia *Medea*, sino como *tenerorum lusor amorum*. Pues en esta obra están ya diseñados casi todos los caminos poéticos de su vida<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> En esta relación ha de recordarse cómo utiliza en las *Metamorfosis* el paréntesis para comunicarse con el lector sobre el carácter ficcional de sus narraciones mitológicas, cf. M. von Albrecht, *Die parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion* (1963; 2. Auflage, Hildesheim 1994).

<sup>22</sup> Sin duda, Ovidio ha visto los *Amores* como una "prefiguración" de su obra conjunta y ha reforzado estos rasgos en la única edición que nos queda, la segunda edición *ex eventu*. En esta relación, sería interesante una comparación con los *Epodos* de Horacio y las *Églogas* de Virgilio (para los epodos como prefiguración del conjunto de la obra de Horacio: vid. M. von Albrecht, *Historia de la literatura romana*. [Versión castellana por Dulce Estefanía y Andrés Pociña Pérez], Barcelona, 1997, p. 663).