

## Ovidio y la Música

MICHAEL VON ALBRECHT\*  
*Universidad de Heidelberg*\*\*

**Summary:** Es ist hier nicht beabsichtigt, auf das Fortwirken Ovids in der europäischen Musik einzugehen. Wir beschränken uns auf explizite Äußerungen über Musik in den *Metamorphosen*. Andere Werke - besonders die *Liebeskunst*- sind nur berücksichtigt, soweit thematische Zusammenhänge dies erforderlich machen. Zunächst verschaffen wir uns einen Überblick darüber, von welchen Formen und Gattungen der Musik und von welchen Musikinstrumenten in den *Metamorphosen* die Rede ist. Das nächste Thema sind die unterschiedlichen psychologischen Wirkungen der Musik; dabei wird auf das Verhältnis der Musik zu Nachbargebieten (z.B. Magie) einzugehen sein. Die pädagogische Verwendung der Musik schlägt die Brücke zu einem weiteren Problemkreis: dem Verhältnis zwischen Musik und Intellekt. An letzter Stelle steht das Thema "Musik und Dichtung", verbunden mit der Frage der Bedeutung der Musik für das Selbstverständnis des Dichters.

No vamos a tratar aquí de la influencia de Ovidio en la música europea. Nos limitamos a las manifestaciones explícitas sobre la música en las *Metamorfosis*. Otras obras -especialmente el *Arte de amar*- son tenidas en cuenta solamente cuando las relaciones temáticas lo hacen necesario. En primer lugar ofrecemos una visión de conjunto acerca de qué formas y tipos de música y de qué instrumentos de música se habla en las *Metamorfosis*. El siguiente tema son los diferentes efectos psicológicos de la música; para ello

---

\* **Dirección para correspondencia:** Michael von Albrecht, Seminar für Klassische Philologie, Universität Heidelberg, Marstallhof 2-4, 69117 Heidelberg (Alemania).

© *Copyright* 1994: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia, Murcia (España). ISSN: 0213-7674. *Aceptado:* marzo de 1994.

\*\* Doy las gracias a las profesoras M<sup>a</sup> Consuelo Álvarez Morán y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias Montiel por la traducción española.

deberá entrarse en la relación de la música con parcelas cercanas - por ejemplo la magia. La aplicación pedagógica de la música enlaza con otra problemática: la relación entre música e intelecto. En último lugar está el tema "Música y Poesía", ligado a la cuestión de la importancia de la música para la autocomprensión del poeta.

### I. Formas y tipos de Música.

Las *Metamorfosis* son un poema narrativo en versos épicos y como tal -con respecto a la ejecución práctica en la época helenístico-romana- están relativamente lejos de la Música. No obstante, reflejan -en forma muy distinta, acomodada al género narrativo- algo de la práctica musical y de la comprensión musical de la Antigüedad. A pesar de ello, el poeta ha reducido los elementos claramente "musicales" adecuándolos a su sentido de la forma. Mucho de esto es "trasladado" a un libro de poesía narrativa -con la envoltura retórica característica de la época de Ovidio.

En las *Metamorfosis* puede haber canciones puestas al servicio de la exaltación de los dioses. Bajo la forma de himno a un dios está revestido el relato sobre Ceres recitado por la Musa en el libro V de las *Metamorfosis* (*met.* 5, 269-678).

Al canto de alabanza se le opone un canto de injurias: la canción de las Piérides, que trata de la degradante metamorfosis de los dioses en figuras de animales (*met.* 5, 318-331).

El canto de la Musa sobre Ceres en el libro V es uno de los entramados más extensos en las *Metamorfosis*. En situación análoga encontramos en los libro X y XV piezas comparables por su longitud, en las que lo musical en principio juega solamente un papel pequeño, y después ninguno: la canción de Orfeo no es ningún himno, pero con todo comienza con la invocación a la Musa y la alusión a Júpiter (*met.* 10, 148-739); el recital de Orfeo (como también los de la Musa en el libro V) es calificado expresamente de musical por la mención del acompañamiento instrumental. No obstante esto es válido sólo dentro del relato, no para la auténtica exposición del propio texto de Ovidio. El discurso de Pitágoras del libro XV (75-478) tiene ciertamente un tono sublime con una trama verdaderamente "profética", pero no está representado como una canción sino como una

exposición didáctica.

Junto al himno o relacionado con él -pensemos en el Himno a Teseo (*met.* 7, 433-450), que encierra una intercesión para el héroe- pueden aparecer también ruegos y plegarias como canto. Un texto crucial es la canción en la que Orfeo ruega a los dioses del mundo subterráneo que le devuelvan a Eurídice (*met.* 10, 17-39). Ovidio resalta que Orfeo se acompaña él mismo con un instrumento de cuerda, por consiguiente muy probablemente canta<sup>1</sup>. Estructura y contenido del canto están acuñados, por cierto, con tanta fuerza por la retórica que en su ejecución individual lo musical parece pasar más bien a segundo término<sup>2</sup>. El poder mágico del canto sobre los oyentes será tratado en un apartado especial.

Otras formas de música de uso cotidiano son: la música de baile (*met.* 14, 520), el canto-cortejo del enamorado (un tema "bucólico" configurado por Teócrito) incrementado hasta lo monsturoso por Ovidio en la canción del Cíclope. También aquí acentúa Ovidio lo musical menos que Teócrito, quien habla de "cantar" (*id.* 11, 143; 18) y "hacer música" (*id.* 11,81) y remite a la función consoladora de las Musas y de la música. En Ovidio se trata más clara y funcionalmente de un discurso de cortejo. El texto ha sido dispuesto por él de acuerdo con su narrativa; la retorización y el paso a segundo término de elementos casi "líricos" los vemos también en el relato de Orfeo en comparación con Virgilio. Ovidio reduce particularmente el primer lamento de Orfeo por Eurídice y elimina la repercusión de la música en el paisaje. La transposición de este elemento al relato de la muerte de Orfeo es una consecuencia de un consciente cambio de acento: en Ovidio se trata más del destino del poeta que del de su mujer.

Hay, además, formas cercanas a la Música: el lamento del enamorado ante la puerta de la adorada (Paraklausithyron: Ifis *met.* 14, 718-723) y el

---

<sup>1</sup>*Ait y dicentem* no lo desmienten. Véase abajo sobre *dicere* en *met.* 1, 1.

<sup>2</sup>Yo he arriesgado un intento de un "análisis del tema musical" de este discurso en el Homenaje a Ursula y Warren Kirkendale, de próxima aparición. Se evidencia que la organización "retórica" y "musical" no se excluyen mutuamente. Bajo "musical" no ha de entenderse, sin embargo, un variar universal, sino un trabajo preciso con motivos, temas y cambios. [Véase también M. von ALBRECHT, "Orfeo en Ovidio y Virgilio", *Myrtia* <de próxima aparición> (nota de las traductoras)].

canto de dolor<sup>3</sup>. Un caso extremo de lamento de muerte es la metamorfosis de Canente llorando a Pico. Consumida por la pena, canta como un cisne moribundo<sup>4</sup> (*met.* 14, 428-432); aquí utiliza Ovidio -como símil muy lleno de fuerza- el *topos* que había evitado en el tratamiento de los dos héroes metamorfoseados en cisne.

*Illic cum lacrimis ipso modulata dolore  
Verba sono tenui maerens fundebat, ut olim  
Carmina iam moriens canit exequialia cygnus.  
Luctibus extremis tenues liquefacta medullas  
Tabuit inque leves paulatim evanuit auras.  
Fama tamen signata loco est, quem rite Canentem  
Nomine de nymphae veteres dixere Camenae.*

Ovidio destaca que las "antiguas Camenas", las Musas patrias, ligadas al lugar de su muerte, protegían la fama de Canente ("la Cantante"). La función propia de las Musas está acentuada como es debido aquí, en la más musical de todas las metamorfosis ovidianas relacionada con la más fugitiva de todas las artes.

La disolución en algo impalpable evoca la metamorfosis de Cíane en

---

<sup>3</sup>Se podrían citar aquí algunos casos comparables, en los que lo musical pasa sin duda progresivamente a segundo término o falta: con una queja de las divinidades del lugar está relacionado el nacimiento de un río de las lágrimas del dolor por Marsias (*met.* 6, 392-400); en la metamorfosis de las Memnónides el griterío de los pájaros es la expresión del lamento por la muerte (*met.* 13, 604-619); en el lamento de las Meleágridas está solamente el discurso de los *dicta*. Incluso en la muerte de Adonis no suena ningún canto -contrariamente a la expectación que está sugerida por la tradición ritual (*met.* 10, 720-739); en la segunda muerte de Eurídice enmudece incluso Orfeo, el dotado de una bella voz, y está como petrificado (*met.* 10, 64-71); se percibe que evoca a Níobe (*met.* 6, 304). Casi más llamativo es que Ovidio en Procne y Filomela (*met.* 6, 666-674) no llega a las realmente proverbiales quejas de la madre convertida en un pájaro para hablar de Itis muerto. Tampoco hay un discurso de canto de cisne en sus dos héroes llamados Cicno: Ovidio a menudo parece evitar a propósito lo demasiado evidente (a este respecto es comparable con Calímaco).

<sup>4</sup>Especialmente apropiado es el conocido motivo del cisne que canta antes de la muerte (por lo demás, esto no está confirmado por las Ciencias Naturales) en el relato de Aríon. Aríon es comparado en su -según piensa él, última- canción con el cisne moribundo; el canto por supuesto atrae al delfín liberado (*fast.* 2, 109-110).

una fuente -allí, por cierto, sin canto, con un dolor mudo (*met.* 5, 425-437), pero evoca todavía más el autoconsumirse de Eco por un amor imposible (*met.* 3, 393-401) hacia Narciso: el cuerpo disminuye hasta que finalmente no puede ser encontrado: sólo como sonido pervive Eco: *sonus est, qui vivit in illa* (*met.* 3, 401).

Como cierre de esta parte de nuestro estudio citaríamos el sorprendente tratamiento del tema del canto de fiesta en Ovidio: A la fiesta es invitado un bardo; significativamente, no obstante, no se lleva a cabo el canto, pues en ese momento se desencadena una batalla de salón; la violencia abate también al cantor entre las víctimas (*met.* 5, 113). Es éste un especial ejemplo expresivo de cómo se evitan los efectos músico-líricos en las *Metamorfosis* de Ovidio.

Es cierto que Ovidio más de una vez acepta la relación con la música, pero sólo de mala gana la presenta directamente; donde lo podemos comparar con sus predecesores, causa extrañeza su reserva a este respecto. Él es consciente de la diferencia entre poesía y música; con preferencia relata indirectamente la belleza y categoría de un canto, describiendo en el mejor de los casos el efecto en los oyentes, en el peor sólo la postura y vestimenta de la persona que hace música. El lector desengañado con esto se acuerda de que Goethe, que oyó tocar una vez a Mozart, sólo supo describir de aquel concierto el traje y la coleta del hombrecito.

## II. Instrumentos musicales

En la poesía de Ovidio se refleja con claridad la diferencia de distintas "clases" de instrumentos: Los instrumentos de cuerda, como la cítara y la lira, gozan unívocamente de una superioridad estética y moral frente a los instrumentos de viento y de percusión. Por citar un ejemplo, el acompañamiento de Orfeo son la cítara y la lira (que aquí no son claramente diferenciadas por Ovidio; compárese *met.* 11, 11: *lyraeque* con *met.* 11, 18: *citharae*). Él será designado expresamente como cantor "apolíneo" (*met.* 11, 8). Su música es armónica: leemos cómo afina su instrumento<sup>5</sup> (*met.* 10, 145-147 *ut*

---

<sup>5</sup>Como Calíope (*met.* 5, 339): *querulas praetemptat pollice chordas*.

*satis impulsas temptavit pollice chordas / et sensit varios, quamvis diversa sonarent, / concordare modos*). El efecto de esta música es apaciguador. Esto no sólo es válido con las fieras, sino también con las piedras, que, en lugar de golpear a Orfeo, caen a sus pies (sobre el complejo tema *mollire -met.* 11, 15- véase *infra*).

El tierno lamento de la cítara, ciertamente, sólo puede surtir efecto en caso de que no sea acallado por fuertes ruidos. Las Ménades, que asesinan a Orfeo, se acompañan por su parte de instrumentos de viento y de percusión. A los aullidos y palmadas dionisiacas se les añaden *tympana* (*met.* 11, 7) y la *Berecynthia tibia* (*met.* 11, 16). Esta flauta, no idéntica a la flauta doble normal, constaba de dos tubos, el más largo de los cuales estaba curvado en su extremo inferior. Este instrumento era utilizado en el culto de la *Magna Mater* (cf. Catulo 63, 22) y de Baco. Su tonalidad es designada por Catulo (*ibid.*) como *gravis*, quien, por lo demás, va más allá que Ovidio en su pintura del mundo sonoro musical (Catulo 63, 8-11; 21 s.; 28 s.). Esto tiene su importancia cuando Ovidio ilustra aquí el contraste entre el "apolíneo" Orfeo y las "dionisiacas" Ménades mediante el conocido contraste entre instrumentos de cuerda y de viento. Una jerarquía moral y estética de los instrumentos está indicada en parte ya por Homero<sup>6</sup>. Platón en la *República* permite solamente la lira, la cítara y la siringe; este último instrumento produce un tono un poco menos sensual que el *aulos*. En *Leyes* (700 D-E) lamenta Platón, entre otras cosas, el pernicioso influjo de la aulodia en la citarodia. El despellejamiento del flautista Marsias por Apolo, descrito y lamentado por Ovidio (*met.* 6, 382-400) como una crueldad inaudita, ilustra la atrocidad del contraste desde un sentido totalmente distinto. En el libro XI establece el antagonismo de los instrumentos como piedra de toque para ahondar en las polaridades: Apolo - Dioniso, *ratio* - *furor*, expresiones extremas de un principio parcialmente "masculino" y de uno parcialmente "femenino": el asesinato de Orfeo aparece como Némesis para su total distanciamiento del principio femenino después de la muerte de Eurídice. Cuando el suceso es interpretado como desquite, la mención de la Erinis (*met.* 11, 14) no es en modo alguno casual. El distinto mundo sonoro de los

---

<sup>6</sup>M. VON ALBRECHT, "Musik und Dichtung in der Odyssee", *IJM* 1 (1992), 9-27, espec. 12-13.

instrumentos se convierte en marca distintiva del conflicto entre diferentes concepciones del mundo.

Ovidio presta especial atención a la lira como propiedad personal del poeta: a la muerte de Orfeo la lira nada desde allí en la corriente y deja emitir una melodía lastimera (*met.* 11, 52 *flebile nescioquid queritur lyra*). Es tan sorprendente como importante que la lira haya sido nombrada *antes* de la lengua del muerto. Esto sirve para completar la idea: el poeta pervive en su lira. La lira está en el punto central de la escena de dolor, cuyo marco lo forma el lamento de la naturaleza (*met.* 11, 44-49; 53 *respondent flebile ripae*). El dolor cósmico, que, por lo demás, ha encontrado abundantes ecos en la poesía cristiana del Viernes Santo, surge de un único centro: la lira del poeta. Ovidio ha introducido nuevamente el motivo de la lira en escena después de la muerte de Orfeo. En Virgilio la cabeza de Orfeo llora a Eurídice; así en las *Geórgicas* el motivo del dolor cierra el círculo del relato (compárese el comienzo con el lamento por Eurídice Virgilio *georg.* 4, 460-466). En Ovidio no está Euridice sino Orfeo como objeto del dolor en el punto central. De ahí la atrevida invención de hacer que el instrumento llore al dueño muerto<sup>7</sup>. Tras la muerte de Orfeo en el libro XI la lira superviviente se convierte en símbolo de la pervivencia del poeta en la obra. En situación paralela, totalmente análoga desde el punto de vista de la estructura, en el epílogo al último libro (*met.* 15, 871-879), se dice expresamente: *iamque opus exegi*. Aquí triunfa el poeta con su pacífico efecto sobre las catástrofes de la naturaleza y la violencia humana, que es más peligrosa que aquéllas.

### III. Efectos mágicos y afectivos de la Música.

De la música se derivan efectos mágicos: Se dice de las magas que en los eclipses de luna "hacen bajar" a la luna con su canto (*met.* 12, 263 ss.). Son conocidos también los intentos de prestar ayuda a la luna eclipsada accionando instrumentos de percusión (platillos de bronce)(*met.* 4, 333 y

---

<sup>7</sup>De modo similar la muerte del cantor encargado precisamente de celebrar la fiesta en el combate de salón del libro quinto: la lira cae poco a poco de sus manos moribundas y por casualidad entona una música de lamento: *casuque fuit miserabile carmen* (*met.* 5, 118). Aquí se trata del canto de la cítara como "obra de paz" (*pacis opus: met.* 5, 112).

comentario *ad locum*). Circe, que deseaba al rey Pico para sí, pudo de este modo, con ayuda de un *ignotum carmen* a unos dioses desconocidos, eclipsar el cielo con niebla (*met.* 14, 365-370)<sup>8</sup> y más adelante, mediante *tria carmina* y tres toques con la varita mágica, metamorfosear al que la había rechazado en un pájaro carpintero (*met.* 14, 387). Apenas se puede dilucidar si en las fórmulas mágicas juega un papel mayor la palabra o la salmodia recitativa. El mágico número tres señala en cualquier caso la gran importancia también de la forma musical. Las hierbas de Medea, que proporcionan ayuda a Jasón, son *cantatae* (*met.* 7, 98), por tanto más que simplemente conjuradas; durante la lucha del héroe la maga entona (*canit*) un canto mágico de ayuda (*met.* 7, 131 s.). El dragón es adormecido sin ningún tipo de duda gracias a las "palabras" (*met.* 7, 53), en el rejuvenecimiento de Esón se habla únicamente de prácticas de magia, no de canto o de fórmulas mágicas. Por el contrario, Pelias y su corte son sumergidos en el sueño mediante *cantus magicaeque potentia linguae* (*met.* 7, 330).

Sorprendente es la transmutación de la función de los cantos de Circe en el episodio de los compañeros de Ulises en Ovidio en comparación con Homero. En Homero Circe trabaja cantando en un telar: así la diosa está humanizada: la actividad de tejer es, según la concepción de entonces, típicamente femenina, a primera vista poco tiene que ver con el poder mágico de Circe. En Ovidio, que refleja el modo de ser del propietario a gusto en su vivienda, Circe está representada de otro modo. Preside majestuosamente una mansión que se asemeja a un laboratorio farmacéutico: las ninfas no se ocupan del trabajo del telar (tal diferencia con la tradición está expresamente acentuada: *met.* 14, 264 s.) sino de ordenar flores y hierbas. Evidentemente, Circe no tiene tiempo de tejer o de cantar, sino que se muestra en el desempeño de su oficio: ella inspecciona con sus grandes conocimientos técnicos la actividad de las ninfas. En Ovidio todo está orientado así al objetivo de la metamorfosis mágica de los compañeros de Ulises. La magia tiene primacía sobre la música. De modo diferente que en Homero, donde hay

---

<sup>8</sup>Con su canto consigue Medea lo mismo (*met.* 7, 201 s.); también ella lo consigue (*ibid.* 200 s.), al hacer que las aguas que fluyen queden estancadas y que las estancadas fluyan (véase también *fast.* 2, 84 sobre Aríon).

un canto de Circe, en Ovidio por de pronto no hay palabra alguna.

Tanto más significativa es la vuelta a su figura original (retrometamorfosis) totalmente contraria de los compañeros: aquí cooperan distintos factores: hierbas contrarias, "mejores", el golpe con la otra punta de la varita mágica (para indicar la inversión). Sólo entonces se mencionan expresamente en este pasaje palabra y canción. Un verso encantador representa con su forma quiástica la metamorfosis: *verbaque dicuntur dictis contraria verbis* (*met.* 14, 301). Se tienen noticias por primera vez *a posteriori* de que en la metamorfosis en cerdos también entraban en juego palabras. Esto, indudablemente, no es una casualidad: la alusión al *logos* como característica específica del hombre es particularmente oportuna en el instante en que los compañeros recuperan su figura humana. Ovidio, sin embargo, une también aquí la vuelta a su figura original (la retrometarmofosis) con el canto: éste aparece en conexión con el modo de caminar erguidos que distingue a los hombres (*met.* 1, 84-86). Cuanto más canta Circe (*canit: met.* 14, 302) tanto más se enderezan los compañeros de Ulises en su retrometamorfosis. De igual modo desaparecen las características animales (cerdas, garras). Es el canto lo que favorece aquí el "camino hacia arriba" y la victoria sobre la naturaleza animal.

Ovidio ha hecho de forma explícita la conexión observada por nosotros entre las palabras mágicas de Circe y la recuperación del *logos* por los metamorfoseados: significativamente es de nuevo citado el término *verba* (*met.* 14, 304). Las primeras palabras que son pronunciadas por los salvados son las propias del agradecimiento (al libertador Ulises).

En el relato sobre la retrometamorfosis de los cerdos en hombres gracias a la asombrosamente concluyente secuencia de lo vegetativo ("mejores" hierbas mágicas), inversión (la varita mágica puesta del revés), *logos* humano (palabra) y armonía divina (canción), Ovidio da una interpretación casi "científica", antropológica al mito de la metamorfosis, interpretación que suena totalmente "pedagógica". Al contrario que Homero, Ovidio de forma consciente no menciona la música en la metamorfosis enderezada "hacia abajo" en animal, para, en cambio, hacerla surgir de manera mucho más significativa en la humanización. Ovidio acentúa aquí en la música -a diferencia de muchos pasajes homéricos- no los componentes sensuales sino los que están libres de sensualidad.

#### IV. Música y formación

El canto como camino para la superación de la naturaleza animal encuentra paralelos en el *Ars amatoria* de Ovidio. Quirón "amansa" y humaniza a Aquiles enseñándole a tocar la cítara (*ars* 1, 11 s.). Con el papel de este maestro de música ilustra Ovidio su propia tarea como preceptor del Amor, un dios salvaje, al que él trata de domar.

En Ovidio (como en tantos otros autores) la clasificación de la música fluctúa entre la seducción y la cultura intelectual. En el *Arte de amar*, es cierto, hay que añadir lo excepcional que es que en esta obra se valore la seducción como algo positivo. Así la música aparece aquí favorecida en todas las referencias. *Topoi* tradicionalmente tildados de negativos por sí mismos son nuevamente valorados: el maestro del amor puede arriesgarse a poner como modelo ante los ojos de las muchachas incluso a las infamadas Sirenas: ellas eran monstruos y tenían, no obstante, la capacidad de seducir a todos los hombres con su canto: así, dice Ovidio, podeis también vosotras prestar ayuda con la formación musical a vuestra imperfecta belleza (*ars* 3, 316): *discant cantare puellae* (*ars* 3, 315). Podían ellas cantar melodías que habían oído en el teatro; también podían conocer las canciones egipcias -éstas eran consideradas como especialmente fascinantes<sup>9</sup>. Se espera que sepan acompañarse con la cítara pulsada con el plectro. Adicionalmente se les recomienda también el arpa -de no menos de diez cuerdas-, que se toca con ambas manos y cuyo sonido ruidoso, pero algo amortiguado (Ateneo 4, 175), podía aportar las notas adecuadas a una fiesta privada. El nombre semítico del instrumento -*nablium* (hebreo *nebel*) permitiría confirmar la antigua suposición de su procedencia fenicia.

Se ve: Ovidio es exigente. El se representa, en verdad, como maestro de la seducción, pero en el fondo tiene un alto fin de formación: el dominio del arte del canto y de dos instrumentos musicales sería un considerable resultado incluso para un estudiante de música. Además, la lista de lecturas de Ovidio para las jóvenes -desde Calímaco y Filetas, Simónides y Safo hasta Varrón, Virgilio, Galo, Tibulo, Propercio y Ovidio (él no hace ascos a

<sup>9</sup>F.W.LENZ (Ovid, *Die Liebeskunst*, lat. und dt., Berlin 1969, 224) sobre *ars* 3, 318.

proporcionar un catálogo de sus obras anteriores)- hace palidecer de envidia a cualquier Departamento de Filología. La idea final de Ovidio es una *femina docta*. El maestro de la seducción se revela como el gran maestro de la civilización. Puesto que la belleza<sup>10</sup> es un bien efímero, lo principal es adquirir valores oportunamente duraderos. Lo que para las jóvenes es la música y la lectura de los poetas, es para los hombres el estudio de la retórica (*ars* 2, 119-124): Ulises no era hermoso, pero era elocuente; así él sedujo incluso a las diosas. La recomendación de la retórica culmina en el consejo: posee algo que es más valioso que el cuerpo (*ars* 2, 144).

Está claro: la transición de la seducción a la pedagogía es fluida.

En la historia de Midas la música "bárbara" apacigua a un juez: *barbaricoque Midan.../carmine delenit (met. 11, 162-163)*.

Aquí hay que separar el carácter "bárbaro" de la canción y su efecto "apaciguador". Esto último es tan sólo una consecuencia de la reacción espontánea del necio e inculto Midas ante los vigorosos efectos de la interpretación de Pan. La cuestión del juicio musical y artístico es estudiada en un capítulo propio.

Orfeo apacigua a Prosérpina con su canto, conmueve incluso a las Euménides. Mediante la construcción retórica del canto de Orfeo armonizado en un discurso, Ovidio parece indicar que Orfeo es un maestro en su oficio<sup>11</sup>.

## V. Música e intelecto.

Midas es ejemplo elocuente de un hombre cuyo juicio musical está ofuscado por un intelecto poco instruido.

La piedra que cae a los pies de Orfeo, sin herirlo, parece querer disculparse por su "desvariada" osadía. El ataque al cantor es irracional, está guiado por las enfurecidas Bacantes.

A la representación indirecta del aspecto racional de la música

---

<sup>10</sup>La importancia de la cosmética no será por ello desprestigiada -hace juego en puntos determinados con la retórica "masculina"-, ciertamente no es la única: la formación musical y poética es la auténtica homóloga "femenina" de la Retórica.

<sup>11</sup>No obstante, la persuasión no funciona cuando el canto de Orfeo es acallado por el ruido.

pertenece el ya citado contraste de Orfeo como *vates Apollineus* en oposición al desvarío de las Bacantes. Ya sólo la descripción externa de su aspecto es elocuente: *tectae lymphata ferinis / pectora velleribus* (*met.* 11, 3 s.). La intencionada caracterización mediante la apostilla *lymphata* es patente (cf. también *insana: met.* 11, 14; *furori: met.* 11, 30). Las caracterizaciones negativas encuentran su culminación en *sacrilegae* (*met.* 11, 41). La palabra es la marca característica en el asesinato de Orfeo. El carácter "racional" del arte de Orfeo está destacado indirectamente al destacar las motivaciones irracionales de sus oponentes.

Todavía con mayor claridad actúa la pretensión intelectual en la historia de Midas. En su necia petición de que todo lo que él toque se convierta en oro, recibe Midas el epíteto *Berecynthius* (*met.* 11, 106): como hemos visto hace poco, éste es el calificativo del instrumento musical de las Ménades enfurecidas (*met.* 11, 16). Después de su arrepentida vuelta y afortunada liberación, se retira a su país y venera a Pan (*met.* 11, 146). Lo malo es que su espíritu permanece tan indolente y necio como antes (*pingue...ingenium;...stultae praecordia mentis: met.* 11, 148 s.). Esta necedad se convierte para él en fatalidad en el certamen musical de Febo y Pan, escenificación mítica de la antigua oposición de la culta citarodia y de la música de viento despreciada aquí como rústica. En lugar del canto de Apolo, Ovidio describe su aspecto externo y la belleza y gran valor de su instrumento (167): *instrictamque fidem gemmis et dentibus Indis*. La representación de una cultura musical selecta se transmite indirectamente por la imaginación. Es decisivo el atributo *doctus*. Apolo aparece como maestro de su oficio, que domina también intelectualmente (169). Midas es el único oyente que se atreve a discutir el juicio del árbitro, que, naturalmente, falla en favor de Apolo.

La carencia de discernimiento musical se expresa gráficamente en la metamorfosis de las orejas de Midas en orejas de asno. El castigo infligido proporciona todos los honores al intelecto soberano de su inventor Apolo.

Que el aspecto racional de la "buena" música se manifiesta también en su efecto civilizador lo hemos visto ya en el *Ars amatoria*: Mediante el contraste entre *ars placida* y *animus ferox* (*ars* 1, 12), la enseñanza de música se convierte en modelo para una didáctica del amor, basada en las menciona-

das pretensiones civilizadoras e intelectuales.

En el mítico cantor Orfeo el efecto armonizador se derrama sobre los animales, las plantas y las piedras. Esto produce una imagen externa de aquella *concordia discors* que reina entre las cuerdas de una bien afinada cítara (*met.* 10, 144 ss.).

Lo que Orfeo provoca mediante su canto en el ámbito de la naturaleza, eso mismo lo logra Anfión en la sociedad humana: gracias al tañido de su lira los sillares se unen por propia iniciativa. Así construye la ciudad de Tebas (*met.* 6, 178 s.). No carece de ironía trágica que sobre esta grandiosa obra política de Anfión, caiga, por la jactancia de su egocéntrica esposa, una sombra que empaña la armónica construcción de una ciudad ideal: *fidibusque mei commissa mariti / moenia cum populis a meque viroque reguntur* (*met.* 6, 178 s.). Esta es evidentemente la única disonancia que Anfión no ha logrado solucionar.

Una figura concluyente en esta conexión es el propio Apolo, solamente ya a causa de su especial asociación de distintas funciones: Apolo se presenta a Dafne como dios de la profecía (*met.* 1, 517 s.) y del canto (*per me concordant carmina nervis: met.* 1, 518). Igualmente es el dios del arte de la medicina, que no ha podido ayudarle en su pasión. Apolo reúne en sí igualmente los temas que están en el punto central del siguiente apartado.

## VI. Música y autocomprensión poética.

Mientras Ovidio en las figuras míticas por él presentadas (como las Musas y Orfeo) parte de una unidad de cantar y decir, poesía y música, es evidente que su propio componer poesía se muestra sin canto ni acompañamiento musical. En esta relación se podría considerar como interesante que en el proemio de las *Metamorfosis* no se habla de *canere* sino de *dicere* (*met.* 1,1). Sin embargo *dicere* también se utiliza en el solemne recitado de los cantos rituales (y también en las fórmulas mágicas). En el proemio de las *Metamorfosis*, ciertamente, podría ser elegido sobre todo porque al poeta le interesa señalar el contenido de su obra del modo más preciso posible; mientras *loqui* apunta al hecho de hablar, *dicere* se refiere al contenido

señalado, como lo indica también la etimología ("deíctica") de la palabra (cf. δείκνυμι).

En otros pasajes, donde se habla de *carmina*, escuchamos los instrumentos musicales de acompañamiento (*met.* 5, 332; 338-340; 10, 145-147; 11, 5): las recitaciones vocales de la Musa y de Orfeo han de concebirse también *cantadas*; sin embargo en el libro V se trata sólo de una *repetición de un relato* de una canción cantada por una Musa a través de otra Musa.

En el proemio y en el epílogo de las *Metamorfosis* Ovidio se muestra en su autopresentación como poeta sin vocabulario musical: *opus exegi* (*met.* 15, 871) recuerda la metáfora plástico-arquitectónica de Horacio (en *carm.* 3, 30). Ovidio ve su pervivencia como una ascensión más allá de las estrellas y cuenta con la imborrabilidad de su nombre. Se apoya para ello en la universalidad de sus lectores en el imperio romano. Nada de metáfora musical se señala en el epílogo.

Lo mismo rige para el prólogo. El poema aparece como "viaje", a los dioses se les solicita "viento favorable" (*met.* 1, 3); por otro lado, en *deducite* (*met.* 1, 4) podía jugar con la metáfora del telar.

## VII. Conclusión

Hemos observado que Ovidio, en los pasajes en que podemos comparar su texto con las obras de sus predecesores, incluso donde expresamente habla de canciones, refrena más bien lo lírico-musical y para ello hace que se destaque lo retórico. Bajo estas circunstancias es conveniente ser cautos en la utilización de terminología "musical" al caracterizar la técnica poética en las *Metamorfosis* de Ovidio.

A pesar de ello una investigación de la importancia de la música en las *Metamorfosis* y en el *Arte de amar* puede contribuir a la comprensión tanto de la cultura musical romana como de las intenciones poéticas de Ovidio en las dos obras investigadas.

La exégesis de las *Metamorfosis* concierne a dos grupos de resultados: uno "negativo" y otro "positivo": en las *Metamorfosis* está la autocomprensión poética de Ovidio, así como su tratamiento de la temática musical, fuertemente acuñada por su concepción de los géneros literarios.

Ovidio no ve su obra en primer lugar bajo signos lírico-musicales sino narrativos y retóricos. Por ello incluso los fragmentos marcados expresamente como programas musicales se transforman por consiguiente en algo narrativo y retórico. Este resultado "negativo" podría ser considerado como un correctivo contra los intentos de elevar el elemento musical en las *Metamorfosis* de Ovidio a la categoría de principio dominante. El arte de Ovidio, si se le compara con la mayoría de los poetas hexamétricos romanos, está acuñado por una especial sensibilidad para lo visual y lo plástico. La comparación con Virgilio indica esto tan claramente como la más fuerte racional y retórica acuñación del joven poeta.

No obstante, nuestra investigación permite también algunas constataciones positivas: Ovidio ha dado a la oposición entre aulodia y citarodia una explicación profunda y por ello ha establecido una peculiar relación con la polaridad de los sexos. Su pensamiento dialéctico se manifiesta en que, por un lado, Orfeo se convierte en mártir de la citarodia, pero, por otro, su supremo representante, Apolo, aparece indescritiblemente cruel en el despellejamiento del flautista Marsias. Que Ovidio no tome partido en principio en un sentido o en otro, sino que siempre se manifieste partidario de las víctimas, es un indicio de su actitud no dogmática, humana.

Aquí reside una raíz de su alta valoración de la contribución de la música para la educación, cuyo objetivo se puede calificar de "humanización del hombre". Esto se ve en la retrometamorfosis de los compañeros de Ulises y también en la tematización del poder civilizador de la música en *Ars amatoria*.

En detalle, el ingenioso cambio de las funciones tradicionales de los motivos antiguos -como el de las Sirenas, que mantienen la asombrosamente positiva función de modelo- pone de manifiesto una característica específica de Ovidio: la habilidad de que elementos tradicionales obtengan significados totalmente nuevos mediante la elección de un punto de vista no convencional. Desde este punto de vista se evidencia también una valoración eminentemente positiva del aspecto "seductor" de la música, clasificado por el contrario antes -ya desde Homero- como en gran parte negativo.

En cuanto a nuestra comprensión de la música antigua, nuestras observaciones retan a revisar el generalizado prejuicio de que los romanos habrían sido "amusicales". Que Ovidio pueda ser absolutamente exigente con

la cultura básica musical de sus lectoras, habla de un nivel relativamente alto de los intereses musicales de los romanos instruidos de su época.

Por último, habría que señalar también una consecuencia para la teoría científica: En el *Arte de amar* están por una parte la retórica, por otra la música y la poesía. En principio se recomienda el estudio de la retórica a los hombres, la música y la poesía a las mujeres. Aparentemente esto lleva a suplir las carencias de la propia belleza con preferencias intelectuales. La distribución de las ciencias correspondientes a cada sexo no hay que entenderla exclusivamente sino sólo tipológicamente; pues Ovidio es por sí mismo poeta, no orador. La correcta valoración hace patente en una carta de Ovidio a un orador, en la que él señala el enriquecimiento mutuo de las dos materias: *utque meis numeris tua dat facundia nervos, / sic venit a nobis in tua verba nitor* (*Pont.* 2, 5, 69-70). La retórica confiere *nervi*, ella espiritualiza la fuerza, tradicionalmente una característica específica del hombre. Música y poesía, por el contrario, espiritualizan la belleza, en la sociedad romana un dominio de las mujeres. El pensamiento dialéctico de Ovidio, por consiguiente, alcanza profunda significación en distintos ámbitos de la tensión entre los sexos; en este punto permanece fiel a sí mismo el *tenerorum lusor amorum* (*trist.* 4, 10, 1). La música como ámbito profesional aparece en Ovidio como compañera de la retórica. Ambas ciencias son hermanas, como en otro sentido también se pone esto de relieve en Agustín, quien ha llevado hasta sus últimas consecuencias muchas de las apreciaciones sólo aludidas aquí por Ovidio.