

Amor y pasión en los *Fastos* de Ovidio: formas de expresión

M^a Consuelo ÁLVAREZ - Rosa M^a IGLESIAS
Universidad de Murcia

Resumen

En este artículo se estudian los símiles mediante los cuales se expresan en los *Fastos* de Ovidio tres clases de amor: la pasión desenfrenada, el amor de madre y la pasión amorosa con final jocoso. El análisis se realiza teniendo en cuenta los presupuestos teóricos de la retórica antigua sobre esta figura, desde la *Rhetorica ad Herennium* hasta Quintiliano, viendo cuáles son las clases de *similitudines* más utilizadas por el poeta. Se rastrean los modelos temáticos de los símiles, épicos en su mayoría, y el camino que han recorrido hasta llegar a expresar el amor en este poema etiológico, destacando el importante papel que juega Ovidio en sus obras eróticas al adaptarlos.

Abstract

This paper studies how Ovid makes use of the rhetorical figure of the simile in his *Fasti* in order to describe three different kinds of love: passionate desire, motherly love and love affairs with a humorous ending. The analysis is carried out bearing in mind the theoretical foundations of the simile in Classical rhetoric, from the *Rhetorica ad Herennium* to Quintilian. The purpose of the analysis is to show which types of *similitudines* are most frequently used by Ovid. The paper also aims to trace both the thematic patterns followed by the similes, which are mostly epic in nature, and the journey these similes have made to become the means by which love is described in this aetiological poem. Finally, the paper also foregrounds the fundamental role played by Ovid's love poetry in marking these epic similes suitable for the description of love and amatory passion.

Palabras clave: Ovidio, *Fastos*, Amor, Símiles, Retórica.

Sin duda juega con ventaja todo aquel que se acerca a Ovidio con la finalidad de ver algo relacionado con el amor, pues no en vano es el poeta del amor por excelencia y no sólo en sus obras amatorias, elegíacas, didácticas o

Heroidas, sino en toda su producción poética, incluida la del exilio. Pese a su estado de ánimo, tampoco en sus *Tristia* o en sus *Pontica* ha abandonado el de Sulmona su más importante motivo inspirador, como no lo había hecho en su perdida tragedia *Medea* y ni siquiera en su traducción del poema astronómico de Arato, única de las traducciones latinas con el título (*Phaenomena*) del original, ya que buen número de los catasterismos que en el poema se contienen lo son de personajes que han sufrido o disfrutado del amor. Y ya sabemos que uno de los hilos conductores de las *Metamorfosis*, es el amor¹. Por todo ello, no debe extrañar que intentemos un acercamiento a los *Fastos*, pese a que a primera vista pudiera parecer que en una obra de sus características el amor y la pasión no debieran jugar un importante papel, pues difícilmente el poeta puede abstraerse a uno de sus temas recurrentes, sobre todo si tenemos en cuenta que en este poema de carácter etiológico muchos de los αἵτια de las fiestas tienen contenido mitológico y, dentro de esas leyendas, hay amores, como también los hay en sucesos pertenecientes al tiempo histórico que en los *Fastos* aparecen. Si, además, recordamos que la composición de esta obra es paralela, aunque hubiera sido concebida con anterioridad, a la de las *Metamorfosis*, donde tan importante papel juega el amor, debemos pensar que no le va a ser posible a Ovidio prescindir de él.

No obstante, no vamos a hablar de todos los amores presentes en los *Fastos*, ni de todos los recursos formales utilizados por el poeta para presentarlo, sino que hemos pensado seleccionar aquellos que tienen un recurso formal específico: el símil, que como todos los procedimientos retóricos, obvio es decirlo, tiene su origen en la épica, pues el primer símil conocido es el de *Il.* I 47: "Apolo llega semejante a la noche", breve símil (νυκτὶ εἰοικώς), y el primer gran símil es el de *Il.* II 87-93, que habla de la llegada de los aqueos como una bandada de abejas:

ἤυτε ἔθνεα εἶσι μελισσάων ἀδινάων,
πέτρης ἐκ γλαφυρῆς αἰεὶ νέον ἐρχομενάων·
βοτρυδὸν δὲ πέτονται ἐπ' ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν·
αἰ μὲν τ' ἔνθα ἄλις πεποτήγεται, αἰ δέ τε ἔνθα·
ὦς τῶν ἔθνεα πολλὰ νεῶν ἄπο καὶ κλισιάων
ἠϊόνος προπάροιθε βαθείης ἐστιχόντων
ἰλαδὸν εἰς ἀγορήν·

el primero de toda la literatura occidental que tiene absoluta correspondencia de las dos partes que lo conforman, la real y la comparativa. Pero este recurso

1. Acerca de los hilos conductores de las *Metamorfosis*, cf. Ovidio, *Metamorfosis*, edición de C. ÁLVAREZ y R. IGLESIAS, Madrid 1995, 67-78 y la bibliografía allí indicada.

retórico ha hecho un largo camino que llega hasta nuestros días, siendo permeables a él todos los géneros literarios. Su uso ha sido estudiado sobre todo en la épica, destacando los trabajos de Fränkel², Wilkins³, Schadewaldt⁴ y Lee⁵ acerca de los símiles homéricos; el de B. Segura⁶, que trata de la producción homérica y virgiliana; sobre Apolonio de Rodas la obra general de Drögemüller⁷ y el artículo de Wilkins⁸; y, en torno a los poemas virgilianos, la clasificación de la misma Wilkins⁹ y los estudios, entre otros, de Coffey¹⁰, West¹¹ y Briggs, Jr.¹². Y ha habido acercamientos al resto de los géneros, pero con menor profundización: a los trágicos griegos (Rappold, Dumartier o Barlow)¹³, a los comediógrafos latinos (Wortmann)¹⁴, a los elegíacos (Müller)¹⁵ o a los poetas de la edad de plata de la literatura latina (Streich)¹⁶. Pero ninguno de estos estudios tiene en cuenta los

2. H. FRÄNKEL, *Die homerische Gleichnisse*, Göttingen 1921.

3. E.G. WILKINS, "A classification of the similes of Homer", *C.W.*, 13, (1919-20), 147-150 y 154-159.

4. W. SCHADEWALDT, "Die homerische Gleichniswelt und die kretisch-mycenische Kunst. Zur homerische Naturanschauung", *Gymnasium*, 60, (1953), 193-209.

5. D.J.N. LEE, *The Similes of the Iliad and Odyssey compared*, Melbourne 1964.

6. B. SEGURA RAMOS, "El simil de la épica (*Iliada, Odisea, Eneida*)", *Emerita*, 50, (1982) 175-197.

7. H.-P. DRÖGEMÜLLER, *Die Gleichnisse im hellenistischen Epos*, Diss., Hamburg 1956.

8. E.G. WILKINS, "A classification of the similes in the *Argonautica* of Apollonius of Rhodes", *C.W.*, 14, (1920-21), 162-166.

9. E.G. WILKINS, "A classification of the similes in Vergil's *Aeneid* and *Georgics*", *C.W.*, 14, (1920-21), 170-174.

10. M. COFFEY, "The Subject Matter of Virgil's similes", *B.I.C.S.*, 8, 1961, 63-75.

11. D. WEST, "Multiple Correspondence Similes in the *Aeneid*", *J.R.S.*, 59, 1969, 40-49.

12. W.W. BRIGGS, JR., *Narrative and Similes from the Georgics in the Aeneid*, Leiden 1980.

13. J. RAPPOLD, *Die Gleichnisse bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, Program. d. Gym. Klagenfurt 1876-1878; J. DUMARTIER, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1975; S.A. BARLOW, *The imagery of Euripides*, London 1971.

14. E.F. WORTMANN, *De comparationibus Plautinis et Terentianis ad animalia spectantibus*, Diss., Marburg 1883.

15. C.H. MÜLLER, *De similitudinibus imaginibusque apud veteres poetas elegiacos*, Diss., Göttingen 1887.

16. F. STREICH, *De exemplis atque comparationibus quae exstant apud Senecam, Lucanum, Valerium Flaccum, Statium, Silium Italicum*, Diss., Breslau 1913.

presupuestos teóricos que se pueden rastrear en las obras de retórica, a los que creemos necesario aludir, algo para lo que sigue siendo imprescindible la monografía de Mc Call¹⁷.

No es hasta la *Rhetorica ad Herennium* (IV 45, 59) cuando se encuentra una definición: *similitudo est oratio traducens ad rem quampiam aliquid ex re dispari simile*; a ello se añade el establecimiento de cuatro tipos distintos con finalidad diferente (IV 46 ss.): *similitudo per contrarium (ornandi causa)*, esto es de ornato, *similitudo per negationem (probandi causa)*, esto es para demostrar algo en la que ha de usarse la negación tanto en la parte real como en la comparativa, *similitudo per brevitatem (ante oculos ponendi)*, que tiene como finalidad que todo se entienda claramente, y, por último, *similitudo per conlationem (apertius dicendi)*, que se llama así *propterea quod proposita similitudine paria sunt omnia relata*. Vemos, pues, que el objetivo del autor de la *Rhet. ad Her.* es subdividir la comparación en todos los compartimentos posibles, dejando claro cuál es la finalidad de cada uno de los tipos, pero sin establecer normas sobre la forma de las comparaciones, a no ser la que las diferencia de la metáfora.

Cicerón, por su parte, no desarrolla una teoría de la comparación sino que, esporádicamente, trata el tema en sus obras tanto filosóficas como retóricas y sólo en *Topica* X 43 define la *collatio* en términos similares a la *similitudo per conlationem* de la *Rhet. ad Her.*, pues dice: *Alterum similitudinis genus collatione sumitur, cum una res uni, par pari comparatur*.

En Demetrio, *περὶ ἑρμηνείας* 23, aparece el término ἀνταπόδοσις, al que se le asignan los mismos rasgos de la *similitudo per conlationem* y de la *collatio*, pues concluye: ὅλως ἔν πρὸς ἔν, ὁμοιον παρ'ὁμοιον, ἢ ἀνταπόδοσις, término que, como veremos, será definido por Quintiliano como *redditio contraria*.

Como el tratado *περὶ ὕψους* nos ha llegado con muchas lagunas y entre otras con una que mutila el texto dedicado a la comparación, y como en Séneca Rétor no hay ninguna teoría sobre ella, no volvemos a encontrar un tratamiento de la *similitudo* hasta Quintiliano, quien (en V 11, 22-23) habla de una *similitudo ad probationem: ex rebus paene paribus*, pero que no puede ser confundida ni con la *similitudo per conlationem* ni con la *collatio* de Cicerón, a la que el propio Quintiliano identifica con su *parabole*. También se ocupa (VIII 3, 72 ss.) de la *similitudo* de ornato, sobre la que insiste que debe ser utilizada con sumo cuidado

17. M.H. MC CALL, *Ancient Rhetorical Theories of Simil and Comparison*, Harvard 1969.

para evitar que sea más obscuro lo que sirve para ilustrar que aquello que se ilustra, permitiendo tan sólo a los poetas la obscuridad. En ningún momento limita Quintiliano los campos de acción de la *similitudo ad probationem*, demostrativa, y los de la de ornato, y las acerca. Pero dentro de la *similitudo* de ornato incluye un tipo más elaborado de comparación, que es la que posee *redditio contraria*, esto es la que tiene un total paralelismo entre parte temática y parte comparativa. Así, en VIII 3, 77 leemos: *sed interim libera et separata est, interim, quod longe optimum est, cum re, cuius est imago, conecitur, conlatione invicem respondente, quod facit redditio contraria quae ἀνταπόδοσις dicitur*. Es indudable, pues, que la *redditio contraria* de Quintiliano corresponde a lo que el autor de la *Rhet. ad Her.* llama *similitudo per conlationem* y a la *collatio* ciceroniana. Y, pese a que Quintiliano la incluye dentro del ornato y dice haber encontrado muchos ejemplos en Virgilio, afirma que debe ser utilizada *potius* por los oradores.

En otro sentido, queremos dejar claro que, pese a que en algunos momentos dentro de la retórica antigua, por ejemplo Aristóteles con su εἰκῶν y παραβολή e incluso Quintiliano con *comparatio* y *similitudo*, parece que se establece una diferenciación entre distintas formas comparativas, normalmente tendemos a considerar símil cualquier forma de comparación. Nosotras, por nuestra parte, creemos que símil es la expresión, lo que en términos de la dicotomía saussureana es la *parole*, de la idea de comparación, la *langue*, que puede realizarse de diferente forma mediante el uso de construcciones variadas, breves o amplias, según la inspiración del autor y que puede tener función ornamental o demostrativa, encaminada a que el receptor comparta con el autor su intención. Este llegar a participar del pensamiento del autor responde a la definición que Fränkel¹⁸ diera al símil como *ein Fenster zur Realität*; y no es menos cierto lo que Carspecken¹⁹ afirma en el sentido de que la comparación deriva de una necesidad básica para compensar la falta de adecuación del lenguaje, a fin de permitir que simples palabras expresen ideas más complejas, afirmación que se acerca a la idea de S.G. Owen²⁰ de que el símil se usa con el decidido propósito de representar una escena en movimiento o complicada tan evidente como si el poeta la estuviera viendo.

Estas son las bases mínimas que, a nuestro modo de ver, deben fundamentar el estudio de los símiles en cualquier género literario, en prosa o en verso,

18. op. cit., 103

19. J. F. CARSPACKEN, "Apollonius Rhodius and the Homeric Epic", *Y.C.S.*, 13, (1952), 53.

20. S.G. OWEN, "Ovid's use of the simile", *C.R.*, (1931), 105.

en la épica o fuera de ella, que, por otra parte, ha de complementarse con el estudio de las fórmulas introductorias y los temas utilizados para la comparación²¹.

De acuerdo con estas premisas vamos a ofrecer una muestra del uso de los símiles en los *Fastos* como formas de expresión del amor y, por ello, tendremos que recurrir a algunos de ellos presentes en la poesía erótica ovidiana y por supuesto sus modelos, adaptación, fórmulas introductorias, temas preferidos y adecuación a la preceptiva retórica.

Hablaremos de tres tipos de amor expresados mediante este procedimiento:

1. Pasión desenfrenada.
2. Amor de madre.
3. Pasión amorosa con final jocoso.

1. Comenzaremos con la pasión desenfrenada que tiene como protagonista a Tarquinio y que se encuentra, como sabemos, en el libro II de los *Fastos*, dentro del *ἀΐτιον* del *regifugium*. El deseo de Tarquinio por Lucrecia, la reacción de la joven ante el enloquecido amante y el estado posterior a la violación son narrados mediante cuatro símiles.

1.1. El primero de ellos, en los vv. 775-778, es extenso, con correspondencia, encuadrándose así en lo que la *Rhetorica ad Herennium* considera *similitudo per conlationem*, Cicerón llama *collatio*, Demetrio *ἀνταπόδοσις* y Quintiliano *redditiio contraria*, estando introducido en su parte comparativa por *ut* y en la real por *sic*. En estos versos la pasión de Sexto Tarquinio, pensando en Lucrecia, se compara con el oleaje:

*ut solet a magno fluctus languescere flatu
sed tamen a vento, qui fuit, unda tumet,
sic, quamvis aberat placitae praesentia formae,
quem dederat praesens forma, manebat amor*

"así como el oleaje suele amainar después de un gran soplo, pero sin embargo por el viento que hubo queda hinchada la ola, así, aunque estaba ausente la presencia de la placentera belleza, permanecía el amor que la belleza con su presencia había provocado".

Podemos observar un perfecto paralelismo entre sus dos partes:

776: *sed tamen a vento, qui fuit*

777: *quamvis aberat placitae praesentia forma*

21. Así lo hemos hecho en M^aC. ÁLVAREZ-R.M. IGLESIAS, "Los símiles de procedencia homérica en las *Odas* de Horacio", *U.A.* 9, (1992), 63-81.

776: *unda tumet*

778: *manebat amor*

Sin duda el símil tiene su origen en *Il.* IV 422-426:

Ἦς δ' ὅτ' ἐν αἰγιαλῷ πουλυηγχεὶ κῦμα θαλάσσης
 ὄρνυτ' ἐπασσύτερον Ζεφύρου ὑπο κινήσαντος·
 πόντω μὲν τε πρῶτα κορύσσεται, αὐτὰρ ἔπειτα
 χέρσῳ ρηφνύμενον μέγала βρέμει, ἀμφὶ δέ τ' ἄκρας
 κυρτὸν ἐὸν κορυφοῦται, ἀποπτύει δ' ἄλλος ἄχνην·

pese a que en el pasaje homérico se compara la furia del ejército de los Dánaos con el mar hinchado por el viento, y quizás ha pasado a Ovidio a través de Virgilio, *Aen.* VII 528-530, donde el enfrentamiento de los Rútulos y los Troyanos, capitaneados éstos por Ascanio, es expresado de igual forma:

*fluctus uti primo coepit cum albescere vento,
 paulatim sese tollit mare et altius undas
 erigit, inde imo consurgit ad aethera fundo.*

Sin embargo, la adaptación del símil épico a un contexto amoroso la hace Ovidio en *Amores* I 7, 53-56, cuando los temblorosos miembros de su amada, tras haberle tirado del cabello y haberla arañado, son comparados con la copa de los álamos, la caña y la cresta de la ola, movidos por los distintos vientos:

*exanimis artus et membra trementia vidi,
 ut cum populeas ventilat aura comas
 ut leni Zephyro gracilis vibratur harundo
 summave cum tepido stringitur unda Noto;*

"Yo contemplé su cuerpo sin vida y los temblorosos miembros, como cuando la brisa sacude las copas de los álamos, como se estremece la flexible caña con un suave Zéfiro, o cuando la cresta de la ola es rozada por el tibio Noto".

E igualmente lo utiliza Ovidio en *Her.* XI 77-79, versos en los que se compara el temblor de Cánace al haber sido descubierto su hijo, fruto de sus amores con su hermano Macareo, por Eolo, su padre, con el mar agitado por la brisa:

*Vt mare fit tremulum, tenui cum stringitur aura,
 ut quatitur tepido fraxina virga noto,
 sic mea vibrari pallentia membra videres;*

"Del mismo modo que el mar tiembla cuando es rizado por una ligera brisa, del mismo modo que se agita la vara de fresno con el tibio noto, así verías estremecerse mis pálidos miembros".

A la vista de estos pasajes nos damos cuenta de que en los *Fastos* el poeta reelabora su propia adaptación del símil homérico a la poesía amorosa, trasladándolo de la representación del miedo o temor de una doncella que sufre a causa de su amor a la de la agitación de los libidinosos pensamientos que el malvado

Tarquino alberga en su pecho.

1.2. Por su parte la actitud de Lucrecia ante Tarquino aparece en los versos 799-800 mediante un símil breve, una *similitudo de ornato*, introducido por *ut*, en el que la joven es comparada con una cordera presa de un lobo:

*sed tremit, ut quondam stabulis deprensa relictis
parva sub infesto cum iacet agna lupo;*

"Pero se echa a temblar como cuando una corderilla, sorprendida una vez abandonado el aprisco, yace bajo un dañino lobo".

Ciertamente nos viene a la memoria el pasaje de Filomela en *Met.* VI 527-528:

*illa tremit velut agna pavens, quae saucia cani
ore excussa lupi nondum sibi tuta videtur,*

"Tiembla ella como una atemorizada cordera que, tras escaparse herida de la boca del lobo de gris pelaje, todavía no se considera segura"

pues se trata de un contexto de violación también, y podemos decir, sin temor a equivocarnos, que Ovidio trabajaría en ambos textos casi simultáneamente. De todos modos la temática del símil, *agna/lupus*, puede tener sus precedentes en Horacio *Epod.* XII 25-26:

*o ego non felix, quam tu fugis ut pavet acris
agna lupos capreaeque leones!*

"¡Oh, yo no soy feliz, cómo me rehuyes, ¡tú, igual que la cordera teme a los fieros lobos y a los leones las cabras!"

pasaje que podemos considerar como adaptador de este símil, que, en realidad, tiene su mayor desarrollo dentro de la poesía erótica y que Ovidio utiliza en *Ars* I 118-119, inserto en el *exemplum* del rapto de las Sabinas (vv. 101-130) y, en este caso, son las temerosas doncellas en su huida las que son objeto de comparación con las palomas escapando de las águilas y la corderilla de los lobos:

*utque fugit visos agna novella lupos,
sic illae timuere viros sine lege ruentes;*

"Como escapa de los lobos a los que ha visto la joven cordera, así ellas han tenido miedo de los hombres que se lanzaban fuera de sí".

El modelo griego inspirador es, sin duda, Teócrito XI 24 en las palabras que Polifemo dirige a Galatea:

φεύγεις δ' ὥσπερ ὄϊς πολιὸν λύκον ἀθρήσασα

"y huyes como la oveja que ha visto al lobo de gris pelaje".

De nuevo Ovidio en los *Fastos* debe innovar haciendo que un símil que simplemente ayuda a evidenciar situaciones de un temor a un ser feo, caso del idilio teocriteo, de una ironización del temor, en Horacio, del miedo al rapto, en *Ars*, sirva para una escena de violación tal como sucede también con Filomela en

las *Metamorfosis*.

1.3. El tercero de los símiles es el que nos habla del estado de Lucrecia tras haberse consumado la violación, vv. 813-814, y mediante *ut solet*, en una *similitudo demonstrativa*, se la compara con una madre que, muerto su hijo, está pronta para ir a su pira:

*iamque erat orta dies: passis sedet illa capillis,
ut solet ad nati mater itura rogam*

"Y ya había nacido el día: ella se sienta con los cabellos en desorden, como suele estar una madre a punto de ir a la pira de su hijo".

Nuevamente nos viene el recuerdo de Filomela en *Met.* VI 531-532:

*mox, ubi mens rediit, passos laniata capillos,
lugenti similis, ...*

"Después, cuando recuperó el sentido, mesando sus despeinados cabellos, semejante a una plañidera..."

El modelo, esta vez, está en *Il.* XXIII 222-225, donde Aquiles que llora a su amigo Patroclo es comparado con un padre que llora la muerte de su hijo, si bien el símil homérico es extenso y con total correspondencia:

*ὥς δὲ πατήρ οὐ παιδὸς ὀδύρεται ὅστέα καίων,
νυμφίου, ὃς τε θανῶν δειλοῦς ἀκάχησε τοκῆας,
ὥς Ἄχιλεὺς ἐτάροιο ὀδύρετο ὅστέα καίων,
ἐρπύζων παρὰ πυρκαϊήν, ἀδινὰ στεναχίζων.*

Es en *Her.* X 137 donde el estado de ánimo de Ariadna y su aspecto con los cabellos en desorden pueden ser la adaptación ovidiana del modelo homérico y en la carta la Gnósida es comparada con una plañidera, al igual que lo es Filomela en las *Metamorfosis*. Sin embargo, más cercano al pasaje que nos ocupa puede ser el símil de *Her.* XV 115-116, versos en los que el dolor de Safo da ocasión a Ovidio para comparar a la poeta con una madre que lleva a su hijo a la pira:

*non aliter quam si nati pia mater adempti
portet ad exstructos corpus inane rogos;*

"Se duele no de otro modo que si una piadosa madre llevara el cuerpo sin vida del hijo, que le ha sido arrebatado, a la elevada pira".

En los tres pasajes ovidianos vemos la perfecta adaptación del símil épico, el lamento por la muerte de un amigo en el campo de batalla, al terreno amoroso y, en el caso de los *Fastos* y las *Metamorfosis*, la reelaboración, de nuevo, dentro de un contexto de violación y no de un simple abandono como en las *Heroidas*.

1.4. El llanto de la joven ultrajada es presentado también mediante una comparación, en el verso 820. En este caso se le pone en relación con el agua que fluye por siempre, que no deja de manar. Es el cuarto de los pasajes del episodio

de Lucrecia y en esta ocasión el breve símil de ornatu, *similitudo per brevitatem*, está introducido por *more*:

fluunt lacrimae more perennis aquae

"Las lágrimas fluyen a modo de agua interminable".

Ciertamente la comparación de las lágrimas con agua es un tópico ya desde *Od.* XIX 205-209:

ὥς δὲ χιῶν κατατήκετ' ἐν ἀκροπόλοισιν ὄρεσσιν,
ἦν τ' Εὐρος κατέτηξεν, ἐπὴν Ζέφυρος καταχεύη·
τηκομένης δ' ἄρα τῆς ποταμοὶ πλήθουσι ρέοντες·
ὥς τῆς τήκετο καλὰ παρήια δάκρυ χεούσης,
κλαιούσης ἐδὼν ἄνδρα παρήμενον.

en que las lágrimas se comparan con el agua que fluye como producto del deshielo, pasando por Teócrito VII 76:

εὐτε χιῶν ὥς τις κατετάκετο μακρὸν ὑφ' Αἴμον

verso que, sin duda, influye en *Am.* I 7, 57-58 donde el llanto de Corina, de nuevo la maltratada amante del poeta, se desliza por su rostro:

suspensaeque diu lacrimae fluxere per ora,
qualiter abiecta de nive manat aqua

"y las lágrimas largo tiempo retenidas, se derramaron por su cara del modo (*qualiter*) que fluye el agua al derretirse la nieve".

El propio Ovidio en *Her.* VIII 62 pone en relación con un río las lágrimas de Hermíone:

perque sinum lacrimae fluminis instar eunt.

"a través de mi regazo corren las lágrimas a manera (*instar*) de un río" pero el llanto de la hija de Helena es de abandono, no ocasionado como un ultraje; y cercano a estos símiles es el de *Her.* XIII 53, en el que las lágrimas de Deidamía son *more nivis*.

Fuera de un contexto amoroso, en *A.A.* III 62 el aprovechamiento de la juventud es *more fluentis aquae*, y justamente aquí vemos el más inmediato modelo de Ovidio imitador de sí mismo, pese a que la mayor utilización de este procedimiento con igual temática se dé en los contextos amorosos ya desde la *Odisea*, donde se trata de las lágrimas de Penélope hablando con Ulises acerca de su marido, sin haberlo reconocido aún.

2. Pasando al amor de madre tenemos cuatro comparaciones que sirven a nuestro propósito en el libro IV, en el ἀἴτιον de los *Cerialia*, dentro del extenso pasaje del Rapto de Prosérpina y la búsqueda por parte de su madre Ceres.

2.1. La primera de ellas, vv. 457-458, está introducida por *quales* y el estado de demencia de Ceres, su amor de madre ante la desaparición de su hija, es

puesto en relación con el de las desmelenadas Ménades de Tracia:

*mentis inops rapitur, quales audire solemus
Threicias fusi Maenadas ire comis.*

"Es arrebatada fuera de sí, como solemos oír que van la Ménades tracias con los cabellos en desorden".

Este símil, ciertamente, recuerda los de Horacio *Carm.* I 16, 5-9, donde las funestas iras son comparadas con la agitación provocada por Cibeles, Apolo, Líber y los Curetes:

*Non Dindymene, non adytis quatit
mentem sacerdotum incola Pythius,
non Liber aequae, non acuta
sic geminant Corybantes aera,
tristes ut irae...*

"Ni la del Díndimo, ni el habitante del santuario Pitio turba la mente de sus sacerdotes, ni tampoco Líber, ni los Coribantes redoblan sus agudos bronces del mismo modo que las funestas iras".

La diferencia, con todo, es evidente ni la realidad es la misma ni tampoco es igual la forma pues ya que en el caso horaciano el símil es completo, largo, con absoluta correspondencia, pero inverso, dado que en la parte real, lo que respecta al poeta, está introducido por *ut*, en tanto que la parte comparativa lo es por *sic*, habiendo una enorme desproporción dentro de la correspondencia; y en Ovidio, por el contrario, no hay correspondencia total sino sólo una alusión lo suficientemente marcada como para que, a pesar de todo, esta comparación se pueda encuadrar en la *similitudo per conlationem* y en la *collatio*, pero no en la *ἀνταπόδοσις* ni en la *redditio contraria*, sino en la *parabole* de Quintiliano. Esto nos lleva a ver que el *audire solemus* de Ovidio es tan fuerte casi como el símil horaciano de *Carm.* III 15, 8-10, donde Fólœe es comparada con una Tíade y se nos dice:

*filia rectius
expugnat iuvenum domos
pulso Thyias uti concita tympano.*

"con más razón tu hija ataca las casas de los jóvenes, excitada como una Tíade tras haber sido pulsado el tímpano"

y ese *concita pulso tympano* es lo bastante sugeridor como para ver cuál sería el estado de la joven, mientras que en el símil ovidiano nos lo tenemos que imaginar porque tan sólo "solemos oír" cómo van las Ménades.

Ya el propio Ovidio había utilizado esta temática en sus obras amorosas en varias ocasiones: en *Her.* IV 47-50 el estado de demencia de Fedra enamorada de Hipólito es representado así:

*nunc feror ut Bacchi furiis Eleleides actae
quaeque sub Idaeo tympana colle movent
aut quas semideae Dryades Faunisque bicornes
numine contactas attonuere suo.*

"Ahora soy llevada como las Eleleides empujadas por el furor de Baco y como las que agitan tímpanos en las laderas del Ida o como aquellas a las que las Driades mediodiosas y los Faunos de dos cuernos aturdieron con el contacto de su divinidad" donde podemos observar de qué modo ha acomodado Ovidio el símil horaciano de las "funestas iras" a un pasaje amoroso. También Ariadna, en una clara prolepsis de su unión con Baco, se compara con una Bacante en *Her.* X 47-48:

*Aut ego diffusis erravi sola capillis,
qualis ab Ogygio concita Baccha deo,*

"o yo sola he vagado con los cabellos en desorden, cual una Bacante excitada por el dios Ogygio",

cosa que sucede tras ser abandonada por Teseo, claro precedente, por tanto, del abandono en el que se halla Ceres, aunque con una diferencia fundamental: la enamorada Ariadna está sola porque Teseo ha zarpado sin ella en la noche, rompiendo así los *foedera amoris*, en tanto que la entristecida madre no sabe qué le ha ocurrido a su desaparecida hija. De igual modo la desaliñada y errabunda Laodamía, ante la ausencia de Protesilao, guerrero aqueo que ha partido hacia Troya, es comparada en *Her.* XIII 33-34 con una Bacante, si bien no se le da el apelativo y sólo se alude al poder del dios:

*Vt quas pampinea tetigisse Bicorniger hasta
creditur, huc illuc, qua furor egit, eo.*

"Voy de acá para allá por donde me empuja el furor, a como las que se cree que ha tocado con su vara de pámpano el dios de dos cuernos provisto".

Pero no sólo es en las *Heroidas*, también en *Ars* está presente el símil de la Bacante en I 311-312, dentro de la larga lista de *exempla* mitológicos que sirven de apoyo a los consejos para que el hombre tenga confianza en sí mismo; al tratar el tercero de dichos *exempla*, el de Pasífae, la reina cretense en su desenfadada pasión por el toro es comparada con una Bacante inspirada por el dios:

*In nemus et saltus thalamo regina relicto
fertur, ut Aonio concita Baccha deo.*

"La reina, tras abandonar su lecho, se va al bosque y los montes, como una Bacante excitada por el dios Aonio".

El tema se repite en *A.A.* II 379-380, donde es la furia de una mujer engañada -al igual que Ariadna en la *Heroida*- la que es comparada a la de la

Bacante:

*in ferrum flammisque ruit positoque decore
fertur, ut Aonii cornibus icta dei.*

"se lanza a la espada y las llamas y, prescindiendo del decoro, se deja llevar como la golpeada por los cuernos del dios Aonio".

Y del mismo modo Procris, en *A.A.* III 709-710, en su carrera para descubrir a la Brisa, a la que considera amante de su marido, se asemeja a una seguidora de Baco:

*nec mora, per medias passis furibunda capillis
evolat, ut thyrso concita Baccha, vias*

"sin tardanza, vuela enloquecida a través de los caminos con los cabellos en desorden, como una Bacante excitada por el tirso".

También en los Remedios del amor, dentro de los remedios para la soledad, introduce Ovidio, en 593-594, el ejemplo de Filis que muere de soledad:

*ibat, ut Edono referens trieterica Baccho
ire solet fuis barbara turba comis*

"Vagaba, como suele vagar con los cabellos en desorden la muchedumbre bárbara que se dirige al tercer año al Baco Edonio".

La conclusión, tras haber visto cómo va evolucionando el motivo, es evidente: la proverbial agitación de las inspiradas por el furor báquico es utilizada por Ovidio para resaltar la agitación producto del amor, sobre todo del abandono por parte de la persona amada, bien sea éste voluntario o involuntario. Y de este tipo de abandono involuntario del amado pasa a la sensación de abandono de Ceres que, enloquecida, busca a su hija.

2.2. El segundo símil de los relacionados con el rapto de Prosérpina está en los versos 459-462 del libro IV, es extenso y está introducido por *ut...sic*, con perfecta correspondencia, pudiendo encuadrarse en la *similitudo per conlationem, collatio*, ἀνταπόδοσις y *reditio contraria*. En él Ceres es comparada con una madre a la que le ha sido arrancado su ternero:

*ut vitulo mugit sua mater ab ubere rapto
et quaerit fetus per nemus omne suos,
sic dea nec retinet gemitus, et concita cursu
fertur, et e campis incipit, Henna, tuis.*

"como muge una madre al serle arrancado de su ubre el ternero y busca por todo el bosque a sus retoños, así la diosa no reprime sus gemidos y se deja llevar arrebatada en su carrera y empieza, Henna, por tus campos".

La inspiración del tema proviene, como señala Frazer²², de la descripción de Lucrecio, en II 352-366, de la madre que busca a su ternero, que ha sido ya sacrificado ante el altar, pero sólo la influencia temática, no la formal, ya que el pasaje lucreciano no contiene comparación alguna: la madre, recorriendo los collados, mira por todas partes por si puede ver al retoño perdido y llena de gemidos los bosques y va de un lado a otro por los pastos sin encontrarlo.

2.3. En los versos 481-482 son las quejas de Ceres las comparadas, mediante *ut*, con la madre que llora a su perdido Itis, en clara referencia a Procne, innominada y ya metamorfoseada, tras el asesinato de su hijo Itis para vengar la violación de Filomela por Tereo:

*quacumque ingreditur, miseris loca cunca querellis
implet, ut amissum cum gemit ales Ityn.*

"por dondequiera que lleva sus pasos, llena todos los lugares con sus desgraciadas quejas, como cuando el ave llora al perdido Itis".

Tampoco en esta ocasión hay una correspondencia total por lo que no se debe considerar ni una ἀνταπόδοσις ni una *redditio contraria*, sino solamente *similitudo per conlationem, collatio* y *parabole*. Pese a que es muy del gusto de los poetas el tema del lamento por Itis, el símil ovidiano puede provenir de *Od.* XVI 216, donde Ulises y Telémaco, llorando abrazados, son comparados a aves en general o a aves concretas a las que les han sido arrebatadas sus crías:

κλαῖιον δὲ λιγέως, ἀδινώτερον ἢ τ' οἰωνοί

o de *Od.* XIX 518-523, cuando Penélope, lamentándose, habla de la hija de Pandáreo, Aedón, que llora la muerte de Ítilo, el hijo que tuviera del dióscuro tebano Zeto, con lo que entramos en las coincidencias y divergencias entre la leyenda de Itis e Ítilo:

ὥς δ' ὅτε Πανδαρέου κούρη, χλωρηὶς ἀηδῶν,
καλὸν αἰείδησιν ἔαρος νέον ἰσταμένοιο,
δενδρέων εἴ πετάλοισι καθεζομένη πυκνοῖσιν,
ἦ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυηχέα φωνήν,
παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἴτυλον φίλον, ὃν ποτε χαλκῶ
κτεῖνε δι' ἀφραδίας, κοῦρον Ζήθιοιο ἄνακτος

algo que es patente en *Catulo* 65, 12-14:

*semper maesta tua carmina morte tegam,
qualia sub densis ramorum concinit umbris
Daulias absumpti fata gemens Itylei*

22. Ovidius, *Fastorum libri sex*, ed. with transl. & comm. by J.G. FRAZER, 6 vols., Hildesheim 1973 (=London 1929), ad loc.

"siempre cantaré tristes canciones por tu muerte, como las que entona el ave Dáulide bajo las densas sombras de las ramas, lamentando el destino del consumido Ítilo", donde, sin duda, el veronés se refiere a Procne y, por tanto, a su hijo Itis, no a Ítilo, el hijo de Aedón, pasaje éste que, sin lugar a dudas, Ovidio tuvo en cuenta. E igualmente vemos un eco de Virgilio, *Georg.* IV 511-515:

*qualis populea maerens philomela sub umbra
amissos queritur fetus, quos durus arator
observans nido implumis detraxit; at illa
flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
integrat, et maestis late loca questibus implet.*

"(Cuentan que la lloraba)...cual la entristecida filomela bajo la sombra de un álamo llora sus perdidos retoños, a los que el cruel labriego, espiándolos, arrancó del nido aún sin plumas; y ella llora de noche y sentándose en una rama renueva su lastimero canto y con sus tristes lamentos llena absolutamente todos los rincones", siendo Virgilio el adaptador del símil a un contexto amoroso, pues se trata del llanto de Orfeo tras la pérdida de Eurídice, que ha quedado en los lugares infernales, como en los lugares infernales se encuentra Proserpina; y el amor de madre y su desconsuelo provocan en Ovidio la evocación del Mantuano. En este caso la evolución del símil es lineal, pues se trata siempre del llanto desconsolado de una madre por el hijo que ha perdido, si bien en el caso de Ítilo o de Itis ha habido por medio un asesinato o cometido por la propia madre de modo involuntario, creyendo que se trata del hijo de una rival, así en la muerte de Ítilo, o para vengar la lujuria del padre, Itis, y ninguno de estos casos se da en Ceres y su hija, sino que hay una utilización del τόπος del ave que llora a sus polluelos.

2.4. El último de los símiles del amor de madre es el de los versos 609-610, cuando Mercurio le ha revelado a Ceres que su hija ha comido del fruto púnico, la granada, en los infiernos, por lo que queda ligada allí. En estos versos la diosa de los cereales es puesta en relación, de nuevo, con una madre entristecida como si acabara de perder a su hija en ese mismo momento, y esto lo hace el poeta mediante un símil cuyas fórmulas introductorias son *non secus...quam*, y la comparación ornamental se realiza por contraste, es una *similitudo per contrarium*, y carece de modelos:

*non secus indoluit quam si modo rapta fuisset
maesta parens, longa vixque refecta mora est.*

3. Por último, en un contexto jocoso, en el libro II y dentro del ἀγτιον de las fiestas en honor de Fauno, vemos que se alude al intento del dios de unirse a Ónfala y en esta escena, prototipo del travestismo de Hércules, Fauno, creyendo que se está acercando a la reina de Lidia en realidad toca al Tirintio que se halla

cubierto con los ropajes de su dueña, en tanto ésta se halla revestida con la piel de león y tiene a su lado la maza, lo que ha hecho que Fauno se alejara de ella. El pánico que se adueña del dios al percatarse de su error da oportunidad a Ovidio para introducir, en los versos 340-342, mediante *ut*, un símil extenso y con total correspondencia, pese a que no haya partícula correlativa, una *similitudo per conlationem*, *collatio*, ἀνταπόδοσις y *redditio contraria*, en el que se compara a Fauno con un caminante que retrocede al ver una sierpe:

*pertimuit sustinuitque manum,
attonitusque metu rediit, ut saepe viator
turbatum viso rettulit angue pedem.*

"Tembló y retiró su mano y, espantado por el miedo, retrocedió, como a menudo el caminante da un paso atrás asustado al ver una serpiente".

El uso del tema de la serpiente en un símil dentro de un contexto amoroso lo vemos ya en *A.A.* II 376-378, sólo que en aquella ocasión es la mujer que ha descubierto a su rival en el lecho de su amante la comparada con una víbora que, pisada, se revuelve para atacar:

*nec brevis ignaro vipera laesa pede
femina quam socii deprensa paelice lecti:
ardet et in vultu pignora mentis habet;*

"ni la pequeña víbora herida por pie que la desconoce (es tan fiera), como la mujer, descubierta su rival en el lecho de su compañero, arde y tiene en su rostro los empeños de la muerte".

Como casi siempre, el precedente es épico y arranca de los poemas homéricos, en este caso de *Il.* III 33-35, aunque no hay allí contexto amoroso, sino que sirve para resaltar el miedo que se apodera de Alejandro ante Menelao:

ὡς δ' ὅτε τίς τε δράκοντα ἰδὼν παλίνορσος ἀπέστη
οὔρεος ἐν βήσσης, ὑπό τε τρόμος ἔλλαβε γυῖα,
ἄψ δ' ἀνεχώρησεν, ὠχρός τέ μιν εἶλε παρειάς,

y de ahí pasa a Virgilio *Aen.* II 379-382, donde es el temor de Andrógeo, al enfrentarse a los troyanos, el que motiva la comparación con la serpiente:

*improvisum aspris veluti qui sentibus anguem
pressit humi nitens trepidusque repente refugit
attollentem iras et caerulea colla tumentem
haud secus...*

Ciertamente son estos dos pasajes épicos, como señalara Bömer²³ los que inciden

23. P. Ovidius Naso, *Die Fasten*, hg., über. u. komm. von F. BÖMER, Bd. II, Heidelberg 1958, ad loc.

más en la utilización del tema del *anguis* en el episodio de Fauno que se ve enfrentado a un héroe de fuerza superior, como superiores en fuerza y arrojo son Menelao y los troyanos frente a Alejandro y Andrógeo, respectivamente. Pero a nuestro juicio la innovación ovidiana consiste por una parte en haber incluido ya el tema de la serpiente en contextos eróticos y por otra en la variación de los *Fastos* con el caminante que retrocede ante ella.

4. Creemos que con estos nueve ejemplos queda clara la maestría del poeta de Sulmona en la adaptación de símiles épicos, en su mayoría pertenecientes a contextos de enfrentamiento, al lenguaje del amor, así como la presencia de un recurso literario del que ha hecho abundante uso en sus obras amatorias y que en esta colección de elegías etiológicas encadenadas reutiliza o reelabora con su gran genio poético. Por otro lado debemos dejar claro que estos nueve símiles de tema amoroso representan el nada desdeñable 29% de los 31 que hay en la totalidad de los *Fastos*, coincidiendo además en la frecuencia de los temas más usuales de la parte comparativa (del mundo animal, fenómenos naturales, mundos humano y mítico), de fórmulas introductorias (las correlaciones) y de tipo de comparación (las *similitudines per conlationem*) con el resto de los símiles de la obra. Si además tenemos en cuenta que, de los doce símiles del libro II, cinco, los cuatro de Tarquinio y el de Fauno, sirven de medio de expresión para diversas situaciones amorosas, y que, de los seis del libro IV, cuatro son los del amor maternal de Ceres, también podemos constatar mediante este procedimiento retórico la importancia del amor en los *Fastos* e igualmente el gran papel que los símiles juegan fuera de la épica.